

Université Charles De Gaulle – Lille 3
UFR Humanités

**Des lieux communs à l'analyse esthétique :
enjeux poétiques et politiques des mises en jeu
de corporéités anormales**

Caroline Décloitre

Sous la direction de Philippe Guisgand

Mémoire de Master 2
Parcours Danse / Pratiques performatives

Année universitaire 2016/2017

Université Charles De Gaulle – Lille 3
UFR Humanités

**Des lieux communs à l'analyse esthétique :
enjeux poétiques et politiques des mises en jeu
de corporéités anormales**

Caroline Décloitre

Sous la direction de Philippe Guisgand

Mémoire de Master 2
Parcours Danse / Pratiques performatives

Année universitaire 2016/2017

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier Philippe Guisgand, pour son accompagnement tout au long de cette recherche, pour sa présence sereine et bienveillante et pour le regard toujours confiant qu'il a porté sur l'avancée de ce mémoire, même dans les moments de doutes et de découragements. Un grand merci également à l'ensemble de l'équipe pédagogique du département Danse.

Je souhaite remercier vivement les personnes qui, grâce à leurs conseils, leurs questions, leur écoute, ont participé à l'émergence de ce mémoire : les étudiants du master Danse / Pratiques Performatives, Clémentine Julienne, Naïm Bourraya, Margot Briand, et Hélène Martin (merci pour la séance « d'accouchement »).

Nombreuses sont les personnes qui m'ont soutenue à coup de sourires et de cafés fumants, en supportant mes moments de doutes, mes récurrents « j'arrête, je n'y arriverai pas » et « là c'est bon, je m'y remets, j'avance ». Merci à Cécile Rutten et Charlotte Zuner pour le soutien du quotidien. Merci à Thierry et Catherine Décloitre et à Xavier Petitjean de m'avoir toujours fait confiance et soutenue dans tout ce que j'entreprends. Merci à Cynthia et Vincent Décloitre, Lisa Petitjean et à Gregory Grondin, d'être une fratrie toujours présente et réconfortante. Merci à Théo, Maud, Alexis, Charlotte (x2), Jérôme, Lauriane, Antonin, Pauline et tous les autres

Un grand merci, du fond du cœur, à Adrien Gushing, pour son suivi constant de l'évolution de ce mémoire, pour ses relectures patientes, ses conseils, son soutien, ses crêpes ... et tout le reste. ¹

¹ Je ne remercie en revanche pas mon ordinateur capricieux qui a rendu si fastidieuse la rédaction de ce mémoire. Je ne remercie pas, non plus, les rayons de soleil d'avril et de mai qui m'ont parfois fait douter du bien-fondé de cette entreprise, et encore moins les personnes qui profitaient en toute impunité de ces après-midi ensoleillées à la terrasse du café juste sous ma fenêtre !!

Introduction

Il n'est plus très rare aujourd'hui d'assister à des spectacles mettant en jeu des interprètes au corps différent, handicapé, mutilé, atrophié, gros, petit, mal-formé, malade, « mal-foutu »... Des corps ne correspondant pas à ceux promus par le Ballet Classique ou encore par une grande partie des mass-médias ou des campagnes publicitaires. On parle alors souvent de danseurs « hors-nomes », « anormaux » ou « atypiques »¹. Le relatif développement ces dernières années d'une littérature au sujet de ces pratiques mettant en jeu des interprètes « atypiques » pourrait nous faire penser qu'elles sont porteuses d'une certaine originalité, de spécificités, relevant de démarches particulières qui justifieraient donc la nécessité d'écrits, d'analyses ou de travaux à leur propos. Ainsi, le dossier « Corps atypiques » paru dans *Jeu – Revue de théâtre*² entend se « penche[r] sur quelques-unes des formes ou des significations, dans les arts vivants actuels, de ce corps échappant à la standardisation. »³ En découvrant ce dossier en juillet 2014, il m'a semblé qu'il proposait d'approcher des pièces mettant en jeu des « corps atypiques » comme des pratiques relevant d'une seule et même démarche, inscrites dans une sorte de mouvance, ou d'un potentiel nouveau « courant esthétique » alors que les réalités dont il y est question m'apparaissaient comme diverses, plurielles, mettant en tension des enjeux différents les uns des autres. La lecture de ce dossier laissa une étrange empreinte en moi, entre interrogations multiples et désir d'explorer des pistes de réflexions soulevées par certains auteurs, avec – tout de même – un arrière-goût de réticences face à certains propos qui me semblaient relever de lieux communs- non questionnés - dans plusieurs articles. Le désir de cette recherche est ainsi né (ou du moins, s'est fait plus prégnant) des interrogations que la lecture de ce dossier avait engendrées. Et puisque c'est avant

1 Nous emploierons, dans les premières pages de ce mémoire, les termes d'« anormalité » et d'« anormal », d'« atypique » avant de les définir conceptuellement dans le troisième temps de notre première partie. Ces termes seront entre guillemet tant qu'ils n'auront pas été définis davantage.

2 CYR Catherine (dir.), Dossier « Corps atypiques », *Jeu – Revue de Théâtre*, n°151, Montréal, 2nd semestre 2014, p. 13-53

3 *Ibidem.* p.13

tout des propos formulés au sujet de pratiques mettant en jeu des interprètes qualifiés « d'atypiques » qui ont été à l'origine de l'ambition de cette recherche, c'est par une étude des discours et des positionnements qui s'y incarnent que je me suis « jetée » dans ce mémoire. J'ai commencé par lire tous les articles traitant de pièces portées par des danseurs « atypiques » ou « hors-norme » que je trouvais, d'abord sans méthodologie ni grille d'analyse, dans une accumulation désordonnée, pêle-mêle et systématique. Peu à peu, j'ai commencé à mettre de l'ordre dans ces lectures, j'ai repris mes notes, recoupé les notions, les théories, les positionnements que j'avais identifiés, j'ai affiné mes réflexions, en me concentrant sur un nombre restreint de 29 textes qui composent aujourd'hui mon corpus. Je faisais alors le constat que, dans l'ensemble des discours analysés - quelque soit le statut de leur auteur, la teneur de leur propos ou encore leur ambition - les représentations liées au « hors-normes » ou à « l'anormalité » étaient prépondérants. Ainsi, il me semblait que les auteurs s'attardaient davantage sur la présence même de ces interprètes sur scène – et par la même sur la fonction politique voire, parfois, sociale de ces pratiques – que sur l'oeuvre artistique qu'ils produisent. La question du *qui* (qui est sur scène ?) prend alors le pas sur celle de *quoi* (qu'est ce qui se passe sur scène?), ce qui me semble entraver toute démarche d'analyse esthétique des pratiques en question. Ne serait-ce pas possible alors d'appréhender un spectacle mettant en scène, par exemple, un danseur en situation de handicap sans que notre discours ne porte sur les représentations de notre société sur l'infirmité ? D'analyser la gestuelle d'un danseur en situation d'obésité en traitant d'autre chose que de la différence entre sa morphologie et celle des mannequins peuplant les images publicitaires ? De porter un regard critique sur une pièce mettant en jeu un interprète unijambiste en dehors du prisme de la sociologie ou de l'anthropologie ? Il ne s'agit nullement d'adopter une position égalitaire bien-pensante qui consisterait à affirmer que ces interprètes ne sont pas différents des danseurs « habituels » de la danse contemporaine, en niant leur spécificité. Nous avons plutôt l'ambition de confronter les lieux communs et les récurrences que nous identifierons dans notre analyse de discours à une analyse esthétique de plusieurs oeuvres mettant en jeu des interprètes dits « atypiques ». Et ainsi, nous essayerons d'appréhender leur particularité (motrice, morphologique, psychique) d'un point de vue esthétique et non sociologique.

C'est dans cette articulation d'analyses de deux corpus – le premier composé de discours et le second composé d'oeuvres – que se trouve l'ambition de cette

recherche. À partir de cette confrontation, nous proposerons ainsi une approche des poétiques et politiques en jeu dans des pratiques engageant des interprètes « atypiques ». Et nous tenterons alors d'identifier les qualités des gestuelles qui les animent, dans le but de penser ce que serait une « danse hors-norme », plutôt qu'une « danse produite par des interprètes hors norme ». Comment le geste peut-il être porteur « d'anormalité » ? Quelle place est accordée à « l'anormalité » dans les œuvres de notre corpus ? Comment est-elle appréhendée *concrètement* sur scène ? « L'anormalité » y est-elle niée, exhibée, valorisée, dénigrée ?

Afin de définir en précision et en extension notre objet d'étude, nous nous consacrerons dans un premier temps à une réflexion articulant les notions de « norme », de « normatif », d'« anormalité » et d'« anomalie ». Il s'agira alors de clarifier notre positionnement vis-à-vis du caractère « atypique » accordé aux interprètes des pratiques analysées dans cette recherche. Derrière ces enjeux de vocabulaire se jouent des problématiques conceptuelles qu'il me semble nécessaire d'identifier et de discuter.

Nous analyserons dans un second temps notre corpus de discours afin de repérer les lieux communs, les concepts, les récurrences et les représentations qui les traversent. Cette analyse aura pour objectif d'établir une grille de lecture qui nous permettra de questionner, par notre analyse esthétique, l'opérabilité des notions que nous aurons identifiées. Cette grille introduira donc notre analyse esthétique, qui constituera la troisième partie de ce mémoire, elle-même construite en trois temps : la description, l'analyse gestuelle et dramaturgique, puis l'identification de qualités virtuoses.

I. Penser une « danse anormale »

A propos des concepts de normal, normé, normatif, anormal, anomal... tentative de définition

« Un corps, des corps : il ne peut y avoir un seul corps, et le corps porte la différence. Ce sont des forces placées et tendues les unes contre les autres. Le contre [...] est la catégorie majeure du corps »¹

Longtemps, lorsque l'on me demandait, en dehors du cadre universitaire, quel était le projet de ce mémoire, je le présentais laconiquement comme une « analyse de pratiques artistiques mettant en jeu des interprètes hors normes ». Et lorsque l'on me questionnait sur ce que j'entendais par « interprète hors normes », je me contentais de le définir comme « un interprète dont le corps ne correspond pas aux carcans de la danse, se trouvant en dehors de ses normes ». Cette définition sommaire présentait de façon évidente deux lacunes : tout d'abord, je ne traite pas dans ma recherche de spectacles mettant en jeu des interprètes amateurs, des danseurs « ronds », des danseurs âgés, des circassiens ou comédiens dansant pour une partie ou l'intégralité d'un spectacle... Pourtant, en un sens, ces interprètes ne correspondent pas aux normes habituelles de la danse. Il me semblait, intuitivement, que je voulais questionner *autre chose*, que ma recherche avait pour objet d'étude une « anormalité » *autre*, que je ne parvenais pas à conceptualiser.

Par ailleurs, la danse contemporaine s'est historiquement ouverte à des corps divers, en faisant de la sensation et de l'expression d'une individualité ses terrains de jeux. Tout un pan de la danse contemporaine reconnaît à l'interprète des qualités de créativité, de sensibilité, d'originalité davantage que de technique, et ces nouvelles préoccupations peuvent, de ce fait, rendre accessible la danse à des corps différents et pluriels, contrairement à la danse classique qui tend à une uniformisation des corps.² La scène contemporaine est donc habitée par des interprètes à la morphologie

1 NANCY Jean-Luc, *58 indices sur le corps et Extension de l'âme*, Montréal : Nota bene, 2004, p. 35.

2 Nous reviendrons dans le troisième de cette partie sur cette évolution historique et cette supposée ouverte à des corps pluriels de la danse contemporaines

et à la physicalité hétérogènes. Ainsi, se contenter de présenter un interprète « hors normes » comme « un interprète ne correspondant pas aux normes habituelles de la danse » est insuffisant à définir un objet d'étude précis : de quelles normes parle-t-on ? Quelles seraient les normes de LA danse ? De celles du ballet classique ? De celles de la danse contemporaine, qui semblent plus lâches et floues ? Comment les définir ?

Nous comprenons ici la nécessité d'un travail de définition du concept de « normalité » et – par là même - d' « anormalité ». Ce flou des notions est par ailleurs présent dans la grande majorité des discours analysés lors de cette recherche. Les notes d'intention, les articles critiques comme certains débats autour de spectacles mettant en jeu des interprètes « hors normes » usent indifféremment de termes renvoyant pourtant à des concepts très divers. « Danseurs hors norme », « danseur atypique », « danseurs en situation de handicap » .. sont des expressions fréquemment utilisées par les auteurs des textes composant mon corpus, sans être définies. Elles sont par exemple chacune employée, sans être spécifiée, dans les articles regroupés dans le dossier « corps atypiques » de la revue *Jeu*³. Pour autant, à la lecture de ce dossier, il m'a semblé, malgré une absence de définition conceptuelle de la notion de « corps atypiques » - comme des autres expressions employées - et malgré la diversité des réalités regroupées sous ce terme, que ce dossier traitait bien d'une réalité concrète, *quelque chose* qui justifiait de traiter ici selon une même approche aussi bien une pièce de Romeo Castellucci que des spectacles « d'handi-danse ». « Corps atypiques » semblait ainsi pour moi renvoyer à une réalité que je ne parvenais pas à définir mais qui existait bien dans mes représentations.

L'enjeu était alors de tenter de définir ce qu'était cette réalité, ce *quelque chose* afin de développer une définition conceptuelle opérante, permettant de penser l'articulation entre le normal, le normé, le normatif.. et par là même définir avec précision un objet d'étude encore flottant.

3 CYR Catherine (dir.), Dossier « Corps atypiques », *Jeu – Revue de Théâtre*, op. cit.

A. Un corps normal : projet idéal ou illusion statistique ?

Un dictionnaire usuel de la langue française accorde plusieurs définitions au terme de « norme ». Il le définit dans un premier temps comme : « [Un] Type concret ou formule abstraite de ce qui doit être – canon, idéal, loi, modèle, principe, règle. *Norme juridique, sociale* »⁴. En ce sens, la norme se réfère à un jugement de valeurs (moral, sociétal, éthique, culturel..)

Mais une autre acceptation du terme « norme » peut être à l'origine de certaines confusions sémantiques que nous explorerons dans cette partie. En effet, la « norme » peut également renvoyer à « [l']état habituel, conforme à la majorité des cas (cf : la moyenne, la normale). *Être, rester dans la norme. S'écarter de la norme* – anormal, déviant. *Un destin hors norme(s)* – exceptionnel, extraordinaire »⁵

Un troisième sens, sur lequel nous nous arrêterons peu mais qu'il semble important de mentionner ici, est également accordé à ce terme. « Ensemble des règles d'usage, de prescriptions techniques relatives aux caractéristiques d'un produit ou d'une méthode, édictées dans le but de standardiser et de garantir les modes de fonctionnement, la sécurité et les nuisances »⁶ L'idée de standardisation se rapproche ici de la première définition de la norme en tant que « type de ce qui doit être ».

La notion de norme serait donc polysémique, renvoyant à la fois à un idéal (un projet à accomplir) et à une moyenne (ce qui est commun).

1. L'illusion d'une norme quantifiable et objective

En tant que moyenne, la norme serait donc un fait, objectif, observable et quantifiable. En ce sens, nous pourrions considérer qu'une personne « hors normes » ou « anormale » est une personne dont une ou plusieurs caractéristiques en font un être rare, qu'il est peu fréquent statistiquement de rencontrer dans un milieu donné (milieu professionnel, géographique, biologique..). Définir comme étant normal ce qui correspond à la moyenne est fréquent dans le langage courant mais relève

4 COLLECTIF, « Norme », *Le Petit Robert – édition millésime*, Paris : Le Robert, 2014

5 *Ibidem*

6 *Ibid.*

pourtant d'une confusion étymologique issue notamment de l'utilisation inadéquate d'une notion statistique.

Comme l'expose Antonio Guerci, dans le vocabulaire statistique, les « distributions normales » sont une famille de distributions représentées par une courbe en forme de cloche dont le plus haut point croise l'axe de la valeur moyenne.⁷ Le nivellement de la courbe se mesure par l'écart type et indique les variations autour de la moyenne des valeurs. De ce fait, dans une distribution normale, la plus grande majorité des valeurs se différencient de la moyenne (si on considère un seul caractère, 99,7% de la population présentent des valeurs s'éloignant de la moyenne jusqu'à trois écart-type). Antonio Guerci précise :

La normalité statistique concerne uniquement la fréquence : les valeurs qui se différencient de la moyenne de deux (ou de trois) écarts types sont dites normales parce qu'elles sont ainsi dénommées en statistique et certainement pas parce que les autres valeurs (celles qui se trouvent au-delà du premier, deuxième ou troisième écart type) sont anormales. Mais à force d'utiliser un mot technique dans des contextes ambigus, la normalité tend à devenir norme, c'est-à-dire à assumer la valeur normative : les valeurs éloignées de la moyenne de plus de deux écarts types deviennent anomalies.⁸

En d'autres termes, la moyenne n'est ici qu'un référent, un indicateur, et non la réalité du plus grand nombre. Ne pas correspondre parfaitement à la moyenne est commun et ne fait pas de nous quelqu'un d' « anormal ». A titre d'exemple, selon une étude de l'INSEE, la taille moyenne des femmes en France est de 1m63.⁹ Je mesure moi même 1m52. Ma morphologie ne correspond donc pas à la moyenne nationale. Mais suis-je pour autant « anormale » ? Ai-je pour autant un profil « hors normes » ? Il s'agit peut-être plutôt d'une question du degré d'écart à la norme (ici en tant que moyenne), de l'éloignement intense d'une valeur à la moyenne d'une population.

Outre le fait que la notion « d'intensité d'écart » n'est pas une notion quantitative mais qualitative, pouvons-nous définir la limite entre le normal et l'anormal objectivement ? Où commence l' « anormalité » ? Pouvons-nous la définir seulement

7 GUERCI Antonio, « Normalité, norme, normativité. Anthropologie physique des corps autres », in BOËTSCH (dir.), *Corps normalisé, corps stigmatisé, corps racialisé*, Paris : De Boeck Supérieur «Hors collection», 2007, p. 57- 75

8 *Ibidem*, p. 58

9 DE SAINT-POL Thibaut, « L'obésité en France : les écarts entre catégories sociales s'accroissent », *INSEE Première*, n°1123, [en ligne] février 2007, URL : <https://www.insee.fr/fr/statistiques/1280848> [consulté le 25/02/2017]

comme une variation quantitative ?

Dans *Le normal et le pathologique* Georges Canguilhem propose un regard critique sur la théorie du XIXe siècle selon laquelle un phénomène pathologique n'est qu'une variation quantitative (« plus » ou « moins ») du phénomène physiologique correspondant.¹⁰ On définit ainsi le pathologique par le trop ou le trop peu, en le qualifiant par le préfixe *hyper* ou *hypo* (et non pas alors par *a-* ou *dys-*). L'« anormal » se pense ici par rapport à un référent : le normal, comme le souligne Canguilhem, acquiert alors un caractère normatif : « Définir l'anormal par le trop ou le trop peu, c'est reconnaître le caractère normatif de l'état dit normal ».¹¹

Une telle conception de l'« anormalité » mène inévitablement à considérer la personne « anormale » comme un être diminué ou augmenté, ce qui peut être relativement rassurant pour l'Homme car cela implique que « ce qu'il a perdu peut lui être restitué, ce qui est entré en lui peut en sortir »¹². Mais s'il est vrai que certaines pathologies entraînant un état anormal d'une fonction ou d'un organe peuvent être engendrées par une variation quantitative, s'arrêter à cette théorie ne permet pas de saisir le remaniement de la totalité organique, ni la qualité de celui-ci, ni même le ressenti de l'individu de ce remaniement.

En fin de compte, ne conviendrait-il pas de dire que le fait pathologique n'est saisissable comme tel, c'est-à-dire comme altération de l'état normal, qu'au niveau de la totalité organique et s'agissant de l'homme, au niveau de la totalité individuelle consciente, où la maladie devient une espèce de mal ? Être malade c'est vraiment pour l'homme vivre une autre vie, même au sens biologique du mot.¹³

Si cette prise en considération de l'altération globale de l'état « normal » et du ressenti de l'individu semblent en effet nécessaire à saisir « l'anormalité » dont il est question, elle annihile tout projet de définition objective et quantifiable de la « normalité » comme de « l'anormalité ». La conception de la norme en tant que fait observable et mesurable semble donc difficile à admettre. Comment définir l'Homme « normal » ? Tout au long de son ouvrage, Georges Canguilhem illustre à travers plusieurs exemples, la difficulté de la médecine à le définir objectivement. Ainsi, l'idée d'harmonie, fréquemment utilisée dans l'histoire de la médecine pour définir l'état

10 CANGUILHEM Georges, *Le normal et le pathologique*, Paris : PUF, 2013 [1966]

11 *Ibidem*, p. 32-33

12 *Ibid*, p. 13

13 *Ibid*. p. 64

« normal » des organes et des fonctions, est subjective, emprunte de valeurs, c'est un concept qualitatif, esthétique et moral plus que scientifique¹⁴. Nous retrouvons dans l'histoire de l'art bien des tentatives d'objectiver « l'harmonie » d'un point de vue esthétique, notamment en considérant le nombre d'Or comme formule mathématique du beau, en référence à la Nature. Or, ici, nous voyons bien que la « norme du beau » que définirait le nombre d'or permet de penser des canons esthétiques et présente donc davantage un caractère normatif que descriptif, ce qui nous renvoie ici à la seconde acceptation de la norme en tant qu'idéal à atteindre.

2. *Le normal comme projet*

La définition du normal par la seule fréquence statistique semble donc problématique et illusoire. Si elle s'arrête à cette seule définition, la médecine doit alors admettre le pathologique comme « normal » puisque qu'une santé parfaite et continue est « anormale » (d'un point de vue statistique). Nous voyons donc bien ici que l'état de santé, qui serait donc l'état normal des fonctions et phénomènes physiologiques, est un objectif à atteindre, un idéal, et présente alors un caractère normatif, comme le souligne Canguilhem :

Le problème de l'existence effective d'une santé parfaite est analogue. Comme si la santé parfaite n'était pas un concept normatif, un type idéal ? En toute rigueur, une norme n'existe pas, elle joue son rôle qui est de dévaloriser l'existence pour en permettre la correction. Dire que la santé parfaite n'existe pas c'est seulement dire que le concept de santé n'est pas celui d'une existence, mais d'une norme dont la fonction et la valeur est d'être mise en rapport avec l'existence pour en susciter la modification. Cela ne signifie pas que santé soit un concept vide¹⁵

Le normal serait donc un jugement de valeurs de ce qui nous semble être le meilleur pour l'Homme, le maximum de ses capacités physiques comme psychiques et la thérapeutique a donc cette « limite » comme objectif. La conception du « normal » en tant qu'état permettant à la vie de se déployer au mieux, sans entraves,

14 Canguilhem cite par exemple Auguste Comte qui définit l'état normal comme une « harmonie d'influences distinctes, tant extérieures qu'intérieures » (*Ibid.* p.29) ou encore Claude Bernard qui soutient que « l'exagération, la disproportion, la désharmonie des phénomènes normaux constituent l'état maladif » (*ibid.* p. 47. cite BERNARD Claude, *Leçon sur la chaleur animale*, Paris : J-B Baillière, 1876, p. 391). Nous voyons ici que l'idée d'exagération comme de désharmonie relève du qualitatif et non du quantitatif.

15 *Ibidem.* p. 53

physiques, sociales ou psychologiques, s'inscrit donc dans un réseau de représentations médicales, culturelles et sociales. Ainsi, la « normalité » est ce qui semble répondre le mieux aux codes, aux attentes et aux idéaux d'une société. L'introduction de l'article d'Antonio Guerci consacré à « l'anthropologie des corps autres » est à ce sujet éclairante : « Une seule des acceptions de normalité est couramment perçue : la normalité comme *aurea mediocritas* ou comme appartenance au groupe de ceux que ne sont ni stigmatisés ni stigmatisables. »¹⁶

Cette définition du sens courant accordé à la notion de « normalité » met en exergue notre représentation du « normal » comme étant « ce qui ne fait pas entrave à la vie » (ici, à la vie sociale). Ne pas correspondre à cette norme occasionne des représentations fantasmées chez l'Autre faisant de notre « anormalité » un stigmate qu'on peut définir comme un motif d'évaluation *a priori* négative de la personne.¹⁷ Bien que cette affirmation puisse être nuancée, il n'en reste pas moins que cette stigmatisation est aujourd'hui encore indéniable et surtout, qu'elle est révélatrice d'une conception de la « normalité » comme étant socialement construite et inscrite dans un réseau de valeurs. Si la démarche thérapeutique a pour objectif d'annihiler tout ce qui peut faire entrave à la vie, c'est bien que l'« anormalité » est jugée *a priori* comme négative, comme une gêne dont il faudrait défaire la personne « anormale », sans qu'il soit question ici du ressenti de son « anormalité ».

Nous sommes donc soumis à un ensemble de normes, d'idéaux, propres au contexte social et culturel au sein duquel nous évoluons. Ainsi, les mass médias (entre autres) ont promu comme norme – en tant qu'idéal à atteindre – le corps mince et performant, à l'heure de la société du rendement et de l'efficacité. Un corps en bonne santé, mince et fort paraît donc souhaitable, désirable et un écart trop important à cette norme peut faire de nous un être stigmatisé par notre société. Nous pouvons

16 GUERCI Antonio, *op. cit.* p. 57

17 Les travaux de Norbert Elias au sujet de la différence entre *established* et *outsiders*, démontrent par ailleurs que la stigmatisation peut avoir lieu sans marque distinctive et visible, engendrée par le seul fruit de notre imagination puisque la seule évocation d'une différence peut engendrer un jugement négatif *a priori*. Dans la préface à l'essai de Norbert Elias, Michel Winerloka écrit ainsi que Norbert Elias « met à nu le racisme sans race, et l'exclusion sans fracture économique [car] le racisme n'a nul besoin d'une différence physique objective, préalable, pour se déployer, tout simplement parce qu'il a la possibilité de la créer, de la construire ». Bien que cette étude mette en lumière les logiques du racisme et de l'exclusion identitaire, ces travaux sont des plus éclairants sur l'impact de nos fantasmes dans nos représentations et jugement de la différence. WIEVIORKA Michel, « Préface », in ELIAS Norbert et SCOTSON John, *Logiques de l'exclusion*, Paris : Fayard, 1997, p.13

toutefois remarquer ces dernières années une prolifération de programmes télévisuels mettant en scène des « gens ordinaires » ainsi qu'une starification de personnalités « normales », ici au sens de communes... Des gens « comme nous » qui auraient donc autant leur place dans les mass médias que les super héros et autres winners. Nous pourrions avancer que, parfois, les mass médias promeuvent une « normalité du commun » plutôt que de l'idéal. Les stars ayant par exemple un poids proche d'une majorité des français trouvent leur place sur l'écran et en une des tabloïds, à côté des mannequins à l'extrême minceur, permettant peut-être ainsi une plus facile identification du public à ces stars « normales »¹⁸. Pour autant, d'après une étude réalisée sur les jugements en matière de poids en Europe, 45% des individus se déclarent insatisfaits de leur poids et 46% des femmes trouvent leur poids trop élevé.¹⁹ Les hommes sont beaucoup plus nombreux à trouver leur poids trop faible, « une corpulence importante étant valorisée chez eux en tant que signe de force. »²⁰ Il apparaît donc que les normes sont profondément inscrites dans une société et qu'elles ne mutent pas facilement. Le culte de la minceur (principalement chez les femmes) et de la performance physique (principalement chez les hommes) semble donc, à ce titre, toujours être l'un des canons esthétiques de notre société.

Cette norme de la minceur et de la performance est également au cœur du projet disciplinaire du ballet classique. Nous parlons ici de « projet disciplinaire » car, à bien des égards, la danse classique peut être considérée comme l'incarnation parfaite de ce que Michel Foucault nomme « discipline » et qu'il définit comme « ces méthodes qui permettent le contrôle minutieux des opérations du corps, qui assurent l'assujettissement constant de ses forces et leur imposent un rapport de docilité-utilité [...] »²¹. Il ne s'agit pas de normes imposées par une instance suprême de pouvoir (comme l'Etat) par la répression mais un mode d'exercice du pouvoir, relevant d'une

18 Lennard Davis analyse dans ses travaux le processus de normalisation (idéalisation) de la norme (moyenne) qui s'est opéré avec l'évolution des sciences statistiques, le renforcement de l'eugénisme ainsi que le développement du concept « d'homme moyen » d'Adolphe Quetelet. Le « moyen » devient alors souhaitable et désirable.

Voir DAVIS Lennard, « Biocultural bodies: A View from the Plateau of Diversity », [en ligne], Colloque IntegrART – La Danse et la « Normalité », Mardi 2 juin 2015, MEG Genève, URL : http://2015.integrart.ch/media/files/IA15_3_LennardDavis_E.pdf [consulté le 10/12/2015]

19 DE SAINT POL Thibaut, « Surpoids, normes et jugements en matière de poids : comparaisons européennes », *Populations et société*, n°455 [en ligne], Paris : INED éditions, Avril 2009, URL : http://www.ined.fr/fichier/s_rubrique/19123/pes455.fr.pdf [consulté le 20/01/17]

20 *Ibidem*

21 FOUCAULT Michel, *Surveiller et Punir – Naissance de la prison*, Paris : Gallimard, 2014 (1975), p. 161

« forme d'organisation diffuse qui impose sa marque sans être nécessairement élaborée et objet de discours »²². A travers un contrôle du détail, porté sur l'efficacité des mouvements et sur l'activité davantage que sur les résultats, la discipline fait du corps une capacité qu'elle cherche à augmenter tout en inversant la puissance qu'elle engendre. « La discipline fabrique ainsi des corps soumis et exercés, des corps "dociles". »²³ A ce titre, le Ballet classique peut bien être considéré comme une sorte de modèle canonique de société disciplinaire, et cela passe essentiellement par son école. A travers un système d'évaluation et de hiérarchie, un recrutement dès le plus jeune âge, un quadrillage de l'espace et du temps, le recours aux sanctions ... le pouvoir s'exerce par une « anatomie politique du détail »²⁴ ²⁵. Elle mène à une intériorisation par les élèves d'une *hexis* corporelle. Le corps est considéré comme une machine, un instrument, un objet anatomo-physiologique à améliorer. On cherche à gommer toute particularité, toute « anomalie » des danseurs au cours de leur formation. Les pesées, les mensurations et les examens réguliers « objectivent » le corps des élèves et leur font mesurer le chemin à parcourir entre « le corps pratiquement éprouvé et le corps légitime »²⁶. Pierre-Emmanuel Sorignet souligne par ailleurs que « la sélection s'appuie sur la discipline médicale qui légitime le formatage mis en œuvre par l'institution et participe ainsi au processus de naturalisation de dispositions physiques construites comme normes idéales, renvoyant à "l'anormalité" ceux qui en sont dépourvus. »²⁷

D'autre part, la représentation de la danseuse classique romantique au corps léger, aux membres déliés, à la silhouette svelte et élancée est ici la norme en tant qu'idéal à atteindre et la discipline a bien ici un objectif de rendement : la minceur, par exemple, doit servir le projet de légèreté qu'incarne la ballerine. Le Ballet classique façonne donc les corps selon un idéal normatif, et crée également, par ce processus, ses propres normes au sens de « ce qui est fréquent ». Il en est de même pour toute discipline (le terme n'est pas anodin) artistique ou même sportive. Enfant, je me souviens avoir débattu longuement avec ma sœur autour de ce qui représentait

22 LE BRETON David, *La sociologie du corps*, Paris : PUF, 2010 (1992), p.101

23 FOUCAULT Michel, *op. cit.* p. 162

24 *Ibid.* p. 162

25 Pour Louis XIV déjà la danse est un moyen d'assise politique usant de la discipline de l'entraînement et du contrôle.

26 BOURDIEU Pierre, *La domination masculine*, Paris : Le Seuil, 1998

27 SORIGNET Pierre-Emmanuel, « Être danseuse contemporaine : une carrière "corps et âme" », *Travail, genre et sociétés*, 2004/2 N° 12, p. 35

pour nous une énigme insolvable: la taille des basketteurs. Ayant moi-même eu une expérience catastrophique du basket, je soutenais corps et âme que les basketteurs professionnels étaient bons car ils étaient grands, immenses (comparés à moi) et qu'ils avaient commencé ce sport du fait de leur grande taille. Ma sœur était quant à elle persuadée que les basketteurs étaient grands *du fait* de leur pratique du basket, que ce sport les avait rendus immenses. Cette anecdote m'est revenue en tête lors de ma première expérience de spectatrice de ballet classique. L'uniformité du corps de ballet me semblait vertigineuse et je me demandais naïvement si ces danseuses avaient intégrées le corps de ballet précisément pour leurs caractéristiques physiques (notamment leur silhouette mince, élancée et leurs jambes sans fin) ou si la pratique de la danse les avait façonnées ainsi. En entraînant les corps dans le but de les polir à l'image d'un type idéal, la discipline tend à produire des corps standardisés, faisant de la norme (idéale) une réalité statistique et d'une réalité statistique un idéal.

Le normal est donc une notion ambivalente, pouvant être un concept normatif définissant un type idéal tout comme un concept descriptif définissant ce qui est fréquent d'observer chez une population. Si ce premier travail de définition permet de penser l'articulation entre normal, normé et normatif, il révèle également la difficulté à définir ce que serait l'« anormal », ou du moins, l'« anormalité » dont nous souhaitons traiter. Nous avons plus tôt suggéré que l'« anormalité » pourrait être une question d'intensité d'écart par rapport à une moyenne mais il paraît alors bien difficile de mesurer quelle serait la limite entre le « normal » et l'« anormal », de placer en totale objectivité un point sur une courbe à partir duquel les données relèveraient de l'« anormal ». De la même manière, si nous pensons le « normal » en tant qu'idéal à atteindre, il semble bien évident que la plus grande majorité de la population pourrait être considérée comme « anormale ».

B. « Anormalité » : le regard comme limite ?

Choisir de parler « d'anormalité », de « hors norme » ou « d'anomalie » n'est pas anodin. Chacune de ces expressions renvoie à un positionnement particulier vis-à-vis de la norme et à une conception spécifique du rapport d'exclusion qu'elle entretient avec elle. Ainsi, l'expression « hors norme » porte en elle l'idée d'une limite, claire (mais franchissable), entre ce qui correspond à la norme et ce qui en est exclu tandis que « anormal » véhicule l'idée d'une inhérente et constitutive opposition au normal. « L'anomalie » renvoie quant à elle, dans le langage courant, à l'idée de malformation physique, relevant d'un caractère pathologique, souvent liée à la notion de handicap.

Par ailleurs, l'ambivalence de la notion de norme, entre tendance statistique et type idéal, se répercute sur les différentes acceptations du terme « d'anormalité ». Mais surtout, « l'anormal » comme le « hors norme » posent la question d'une limite, d'une « frontière » entre deux catégories qui semble difficilement traçable ou identifiable.

1. Une pensée de l'entrave .. enjeux sémantiques

Au cours de ma recherche, j'ai été saisie par la diversité des termes employés pour désigner « l'anormalité », que ce soit dans les discours produits autour de pratiques artistiques mettant en jeu des interprètes « hors norme » ou dans les travaux de chercheurs en sciences humaines interrogeant les représentations socio-culturelles liées à « l'anormalité ». Une étude de ces termes permet de saisir la pluralité des entrées et approches possibles dans l'analyse des regards portés sur « l'anormalité ».

David Le Breton, sous l'angle de la sociologie du corps, analyse par exemple les conséquences sociales du handicap, et plus particulièrement dans l'interaction entre « l'homme souffrant d'un "handicap" » et celui « disposant de son intégrité physique »²⁸. Le travail de Jean-Jacques Courtine retrace l'histoire des regards portés sur les « corps monstrueux ».²⁹ Henri-Jacques Stiker, dans une approche anthropologique et sociologique, analyse l'histoire du handicap et plus

28 LE BRETON David, « Le corps « handicapé » », in *La sociologie du corps*, op. cit., p. 94

29 COURTINE Jean-Jacques, « Le corps anormal. Histoire et anthropologie culturelles de la difformité », in COURTINE Jean-Jacques (dir.), *Histoire du corps, tome 3 : les mutations du regard. Le XXe siècle*, Paris : Le Seuil, 2006

spécifiquement des représentations des corps « infirmes »³⁰ et « déficients »³¹ dans l'art pictural. Selen Ansen-Lallemand, s'inspirant des travaux de Rosalind Krauss, s'intéresse quant à elle à la portée critique des corps « informes » au cinéma.³² Dans son étude des « figures du handicap »³³, Simone Korff-Sausse propose une approche psychanalytique des « corps extrêmes »³⁴ dans l'art contemporain. On lira également les termes de « corps déviant » dans les travaux de Cécile Rambourg et de « corps abîmés »³⁵ dans certains écrits de Henri-Jacques Stiker..

Chacune de ces approches de « l'anormalité » spécifie l'articulation entre le degré de déficience et le degré d'incapacité de la personne « anormale ». Anne Marcellini souligne que « cette spécification permet [...] d'ouvrir la réflexion concernant les systèmes de significations qui seront attachés à ces corps différents, pour saisir en quoi ils relèvent, ou non, des incapacités et du handicap, définis comme limitation et désavantage social. »³⁶ Parler de corps « handicapés » plutôt que de corps « infirmes » renvoie par exemple à une conception historiquement datée, reflet d'évolutions linguistiques intrinsèquement liées aux mutations des regards. La notion de handicap permet de penser l'« anormalité » dans une articulation entre « entrave » et « égalisation ». En reprenant les travaux de Henri-Jacques Stiker, Olivier-Rachid Grim nous rappelle ainsi que la notion de handicap est une figure historique de l'infirmité, importée du monde du turf à celui du sanitaire au début du XXe siècle³⁷. En effet, dans l'épreuve concurrentielle, certains chevaux subissent des handicaps afin de les égaliser aux autres, de les « normaliser » donc par rapport à l'ensemble des concurrents. Des poids sont ajoutés sous la selle du cheval trop rapide, ou monté par un jockey plus expérimenté que ses adversaires. Ces handicaps, en étant un obstacle, une gêne pour certains concurrents permettent donc d'égaliser les participants. Toute compétition sportive repose ainsi sur cette égalisation des chances des concurrents

30 STIKER Henri-Jacques, *Corps infirmes et société*, Paris : Aubier-Montaigne, 1982

31 *Ibidem*

32 ANSEN-LALLEMAND Selen, « Esthétique de l'informe dans le septième art : émergence et invention d'un corps critique », *Marges* [en ligne], avril 2005, URL: <http://marges.revues.org/732>, [consulté le 21 février 2015]

33 KORFF-SAUSSE Simone, « Le corps extrême dans l'art contemporain », *Champs psy*, n°42, 2006/2, p. 85-97

34 STIKER Henri-Jacques, *Corps infirmes et société*, op. cit.

35 STIKER Henri-Jacques, *Les fables peintes du corps abîmé. Les images de l'infirmité du XVIe au XXe siècle*, Paris : Cerf, collection « Histoire », 2006

36 MARCELLINI Anne, « A propos de quelques mises en scène du corps « handicapé » dans des images de propagandes et des images artistiques », in KORFF-SAUSSE Simone, *Art et handicap*, Toulouse : ERES, « Connaissance de la diversité », 2012, p.95

37 GRIM Olivier-Rachid, « La figure du monstre comme analyseur de la situation de handicap : un nécessaire travail de déconstruction », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, n°73, 2008/3, p 41-48

« sur la ligne de départ » pour une inégalité de résultat sur « la ligne d'arrivée ». ³⁸ Pour Henri-Jacques Stiker, le transfert de sens provoqué par la métaphore « transforme celle-ci en un modèle de traitement : on repère une population, on la classe, on l'entraîne et la réadapte par des procédés de plus en plus spécifiques eu égard à la classification, enfin on la réinsère, on la fait participer à la course » ³⁹. La notion de handicap succède au XXe siècle à celle d' inadaptation et permet de ce fait de penser la rééducation, la réadaptation de l'individu *en dépit* de son « anormalité » qui serait donc ici une gêne, une difficulté. L'objectif est alors de permettre *l'égalisation* de l'individu.

En somme, les approches de l' « anormalité » sont plurielles et permettent de penser la limitation ou le désavantage qui y sont socialement rattachés.

2. *Sentiment d'anormalité – le poids des regards*

Le concept de corps en tant que réalité stable, homogène et objective est l'objet de la science, de l'anatomie et de la médecine. C'est un concept opérant pour ces disciplines mais qui ne permet pas une compréhension du corps dans ce qu'il a de changeant, pris dans un réseau de forces, d'intensités... Inscrite dans le sillage de la phénoménologie de Merleau-Ponty, la notion de corporéité permet d'appréhender le corps non pas uniquement comme une entité fixe, organique et mécanique mais comme une entité mouvante, affective et symbolique, étroitement liée à la notion de sujet : je *n'ai* pas un corps, je *suis* mon corps, c'est une réalité vécue, sensible, prise dans des tensions et des forces, une réalité mouvante, jamais établie fixement. De plus, le concept de corporéité permet de penser le corps comme entité prise dans un système de représentations socialement marquées. Le texte écrit collectivement en 2009 à l'occasion des journées d'étude « Intermittence du corps » rappelle ainsi :

Michel Bernard propose la notion de corporéité pour compléter la vision d'un corps anatomique envisagé comme une entité stable et homogène, un contenant dont le cadre est fixe. [...] Si le corps peut nous servir à qualifier

38 Nous pourrions alors distinguer la pratique artistique de la pratique sportive par ce traitement de l'égalisation : des chances inégales au départ pour une égalité de résultat en art, et une égalité des chances pour une inégalité de résultat dans le sport.

39 STIKER Henri-Jacques, « Handicap, handicapé », *Handicap et inadaptation, Fragments pour une histoire : notions et acteurs*, Paris : Alter, 1996, p.32. Cité par GRIM Olivier-Rachid, *op.cit.*, p. 43

ce qui est de l'ordre de la construction physique, biologique, la corporéité prend quant à elle en charge le système de représentation attenant à cette structuration culturelle et symbolique du matériau. Intimement liée à la notion de sujet, la corporéité prend en compte l'instable et l'hétérogène du corps, dont la charge est multiple. La matérialité du sujet croise, ainsi, son aptitude à mettre son corps en représentation dans un système.⁴⁰

Alors que Michel Bernard souligne que la notion de corps est spécifique au point de vue de chaque discipline – l'art, la science, la psychanalyse, le sport... – le concept de corporéité permet de penser ses symboliques et ses imaginaires, ses forces et ses mouvances. Ainsi, parce que le corps n'est pas qu'une entité organique objective, nous l'éprouvons et nous l'approchons comme une réalité subjective, liée à la personnalité et à l'individualité, la nôtre et celle des autres. Le corps de l'Autre m'apparaît de ce fait comme inaliénable à sa subjectivité... il *est* son corps. Les résultats des travaux de Marilou Bruchon-Schweitzer démontrant l'influence de l'apparence dans le jugement que nous portons sur un individu (ou sur nous-même) ne sont à ce titre que peu surprenants. De nombreuses études établissent en effet que nous portons un jugement plus positif sur une personne dont le physique nous paraît séduisant que sur une personne dont le physique nous déplaît. « Ce qui est beau est bon »⁴¹... Au cours des études dont fait état Marilou Bruchon-Schweitzer, il apparaît que les sujets jugés les plus beaux cumulent plusieurs caractéristiques : jeunesse, minceur, tonicité, sourire, dents blanches ... Ce sont des caractéristiques véhiculées en grande partie par les médias majeurs mais également déjà par « les mythes et les légendes d'hier : les héros sont toujours beaux et bons, et souvent de type "européen", les méchants sont laids et souvent "noirauds". »⁴² Ces caractéristiques apparaissent donc comme celles d'une norme de la beauté, en tant qu'idéal, dont le trop important éloignement engendrerait un *a priori* négatif sur la personne, en dépit du discours social affirmant que « l'aspect physique [n'est qu'une] qualité superficielle, de l'ordre de l'apparence, qui ne saurait en rien biaiser notre appréciation d'autrui, que nous croyons liée à des qualités plus essentielles »⁴³ ou, en ce qui concerne la

40 COUSIN Marion, DUMONT Agathe, FERNANDEZ Laure, KAPELUS Anyssa et NATIVEL Valérie, « Décliner le corps : états de corporéité sur la scène contemporaine » in *Scène contemporaine et migrations artistiques* [en ligne], janvier 2010, URL: <http://scenecontemporaine.blogspot.com/2010/01/decliner-le-corps-etats-de-corporeite.html> , [consulté le 26/10/14]

41 BRUCHON-SCHWEITZER Marilou, « " Ce qui est beau est bon " - L'efficacité d'un stéréotype social », *Ethnologie française, nouvelle série*, N°2 « l'Apparence », 3/1989, p- 111 - 117

42 *Ibid.* p.112

43 BRUCHON-SCHWEITZER Marilou, « Aspects esthétiques du corps », in FRANCES Robert

personne atteinte de handicap, qu'il est « membre normal de la communauté »⁴⁴.

Ervin Goffman parle à ce sujet « d'acceptation fantôme », d'un contrat tacite établi entre la personne stigmatisée et la personne stigmatisante reposant sur le déni du poids de la gêne, de l'obstacle engendré par l'altération organique et sensorielle :

On demande à l'individu stigmatisé de nier le poids de son fardeau et de ne jamais laisser croire qu'à le porter, il ait pu devenir différent de nous ; en même temps, on exige qu'il se tienne à une distance telle que nous puissions entretenir sans peine l'image que nous nous faisons de lui. En d'autres termes, on lui conseille de s'accepter et de nous accepter, en remerciements naturels d'une tolérance première que nous ne lui avons jamais tout à fait accordée. Ainsi, une acceptation fantôme est à la base d'une normalité fantôme.⁴⁵

Cette « normalité fantôme » dont les discours et codes sociaux tenteraient de revêtir la personne « anormale » tend donc à nier son « anormalité », comme si cet individu ne pouvait être considéré comme individu « normal » de la communauté qu'au prix de l'effacement de son « anormalité », dans un déni de ses particularités et de ce qu'elles engendrent comme réception. Henri-Jacques Stiker développe à ce titre le concept de liminalité : la personne en situation de handicap (quelque soit sa nature) se trouve dans un entre-deux, un lieu indéfini, n'appartenant pas complètement à l'espace social de la normalité mais n'en étant pas pour autant exclu.⁴⁶

David Le Breton rappelle ainsi que la personne en situation de handicap – mais nous pourrions le dire de toute personne ayant une « anormalité » visible – déroge à « l'étiquette corporelle » dans une situation d'interaction. En effet, toute confrontation entre deux acteurs implique des codes, des attentes et nous adoptons de ce fait spontanément « l'étiquette corporelle » adéquate selon le contexte d'échange, le statut de l'interlocuteur, les codes culturels... L'étiquette corporelle constitue un chemin jalonné et rassurant permettant l'identification somatique : l'autre adopte la même étiquette que moi, je peux donc me reconnaître en lui. Dans notre société, l'étiquette de la discrétion est par exemple de mise et on assiste à un certain effacement du corps : on ne doit pas bâiller, trébucher, baver, laisser échapper le moindre son produit par notre corps... tout ce qui rappelle que nous avons un

(dir.), *Psychologie de l'art et de l'esthétique*, Paris : PUF – psychologie d'aujourd'hui, 1979, p.238

44 LE BRETON David, *Sociologie du corps*, op. cit

45 GOFFMAN Ervin, *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps*, Paris, Minuit, 1975, p.145

46 STIKER Henri-Jacques, *Corps infirmes et société*, op. cit.

corps, qui a une odeur, une saveur, qui est également un appareil digestif, qui produit des fluides ... est à bannir. La rupture de ces conventions - lorsque le corps prend trop de place - entraîne le malaise, dérange, et l'acteur apparaît à son interlocuteur comme « anormal ». Or, les personnes ayant un handicap ou une « anormalité » visible ne peuvent répondre à cette étiquette de l'effacement.

Un malaise naît à chaque rupture des conventions de l'effacement. On peut à ce propos rappeler les difficultés qui touchent les personnes ayant un handicap physique ou sensoriel, ou cataloguées comme trisomiques, "débiles", ou malades mentales. Chez ces acteurs le corps ne passe pas inaperçu comme le voudrait l'étiquette de discrétion. Et lorsque les repères d'identification somatiques avec l'autre s'estompent, le malaise s'installe. Le corps étrange se mue en corps étranger, et le stigmate social fonctionne alors avec plus ou moins d'évidence selon le degré de visibilité du handicap. Le corps doit être gommé, dilué dans la familiarité des signes. Mais cette régulation fluide de la communication, le handicapé physique ou le "fou" la perturbent par leur seule présence. À leur corps défendant, ils suscitent une mise à l'écart très révélatrice de l'attitude de nos sociétés envers la corporéité⁴⁷

Le malaise évoqué ici par David Le Breton nous renvoie à la deuxième acceptation du terme « anormal » donné par un dictionnaire de français :

2. Qui, étant imprévu et inexplicable, provoque la surprise ou l'inquiétude

Des bruits anormaux. Il se passe quelque chose d'anormal.

- bizarre, inhabituel, insolite.

Une réaction anormale

Exceptionnel par son intensité – phénoménal

Une force anormale.

n. m. : ce qui est anormal.

L'horreur « du morbide, de l'anormal » Gide⁴⁸

Ainsi, dans la définition même de « l'anormal » la notion de « surprise » ou « d'inquiétude » qu'il peut engendrer est présente.

Par ailleurs, comme nous l'avons évoqué, le terme « anormal » porte *en lui*, l'idée de l'opposition au normal. Le préfixe *a-* (ou *an-*) exprime la négation par la privation : « sans »⁴⁹. Une personne « anormale » serait donc littéralement « privée » de normalité, de ses caractéristiques mais surtout de son sentiment. L'anormal n'est-il

47 LE BRETON David, *op cit*, p. 60-61

48 COLLECTIF, « Anormal », *Le petit Robert*, op. cit

49 COLLECTIF, « Petite fabrique de vocabulaire », *Le Robert illustré* [en ligne], 2017, URL <http://www.lerobert.com/le-robot-illustre/pdf/dictionnaire-des-elements-de-formation.pdf> [consulté le 28/02/17]

donc pas celui qui est « privé » du sentiment de normalité, sous le regard des autres et dans sa propre conscience ? Nous soulignons l'idée d'incapacité ou d'entrave liée à celle de « l'anormalité », mais dans quelle mesure la personne « anormale » se sent-elle en situation d'empêchement ? Quel rôle joue alors le regard des autres dans le déploiement de ce sentiment d'incapacité ?

« L'anormalité » ne peut-elle par ailleurs être appréhendée uniquement comme une négation, au caractère dépréciatif ? L'expression « hors norme » est à ce sujet intéressante. Elle désigne « l'anormalité » par ce qui ne lui est pas conforme (et non pas par son opposition, comme le sous-entend le préfixe *a-* de « anormal »), et peut ainsi désigner des capacités hors du commun, non « normales » en termes statistiques. On peut alors parler d'un athlète « hors norme » pour souligner ses compétences (rapidité, force, agilité...) qui en font un sportif *extra-ordinaire* par la rareté de la qualité de ses performances. Qualifier un individu d' « être hors normes » peut donc en ce sens être positif, et la personne ainsi désignée pourrait même être enviable du fait de son « anormalité », qui peut par ailleurs faire de cet individu un modèle-type. Le danseur à l'extrême virtuosité, à la technique *extra-ordinaire*, devient ainsi par exemple une figure idéale à égaler. Si ici sa différence n'apparaît pas comme un stigmate (et donc un motif de jugement *a priori* négatif de l'individu) c'est bien qu'elle n'est pas considérée comme une « entrave » mais comme une augmentation des capacités et des forces. Georges Canguilhem émet par ailleurs l'hypothèse que dans nos représentations sociales, nous jugeons « l'anormalité » selon son caractère congénital. Ainsi, selon cette théorie, si un danseur considéré « hors norme » du fait de son exceptionnelle technique est jugé de façon positive et un danseur considéré « hors norme » du fait de son handicap est jugé avec compassion ou négativement, c'est que l'un a façonné son corps en vue de son perfectionnement jusqu'à développer un corps ultra-performant tandis que l'autre, dans nos représentations, subit un corps inné dont il ne peut se défaire. Il y aurait donc une distinction entre une « corporéité travaillée » et « corporéité reçue » ou « innée ».

Quand l'anomalie est interprétée quant à ses effets, relativement à l'activité de l'individu, et donc à la représentation qu'il se fait de sa valeur et de sa destinée, l'anomalie est infirmité. [...] Au fond, il peut y avoir pour un infirme une activité possible et un rôle social honorable. Mais la limitation forcée d'un être humain à une condition unique et invariable est jugée péjorativement, par référence à l'idéal normal humain qui est l'adaptation possible et voulue à toutes les conditions imaginables. [...] L'homme normal c'est l'homme normatif, l'être capable d'instituer de

nouvelles normes, même organiques. Une norme unique de vie est ressentie privativement et non positivement. Celui qui ne peut courir se sent lésé, c'est-à-dire qu'il convertit sa lésion en frustration, et bien que son entourage évite de lui renvoyer l'image de son incapacité, comme lorsque des enfants affectueux se gardent de courir en compagnie d'un petit boiteux, l'infirme sent bien par quelle retenue et quelles abstentions de la part de ses semblables toute différence est apparemment annulée entre eux et lui.⁵⁰

Nous reviendrons plus tard sur les limites de cette théorie mais également sur ses relatifs retentissements dans la façon dont certains chorégraphes ou metteurs en scène approchent le travail avec des interprètes « anormaux ». Je crois en effet que la réalité est plus complexe et la distinction entre « corporéité travaillée » (qui serait donc une « corporéité augmentée ») et « corporéité reçue » ou « innée » (qui ne serait qu'une « corporéité empêchée ») me semble quelque peu simplifiante et risque de produire, de fait, des normes (en tant que lois ou règles générales) que nous souhaitons justement éviter.

Nous retiendrons cependant combien les représentations sociales sur « l'anormalité » définissent sa valeur selon un ensemble complexe de caractéristiques et de pré-supposés. Nous retiendrons, de même, qu'une porosité peut exister entre le regard (d'autrui principalement) porté sur « l'anormalité » d'un individu et le vécu de cette « anormalité » par la personne concernée : gêne, empêchement, valeur ajoutée, indifférence...

3. Tous « anormaux » ?

L'expression « hors norme » suggère qu'il y aurait une frontière entre le « normal » et le « hors norme » qu'il suffirait de franchir pour passer de l'un à l'autre. Henri-Jacques Stiker soutient ainsi que nous « entrons et sortons » de la norme continuellement, dès que nous nous comportons ou agissons en dehors de ce qui est considéré comme « normal » dans une société :

Je propose d'examiner l'hypothèse que de l'anormalité à la normalité (ce qui nous apparaît tel), ou de la normalité à l'anormalité il n'y a que de légers glissements, que l'on passe de l'un à l'autre de façon continue, et que, finalement il suffit d'une petite différence pour que la bascule se fasse dans notre représentation.⁵¹

50 CANGUILHEM Georges, *Le normal et le pathologique*, op. cit., p.115 - 116

51 STIKER Henri-Jacques, « Glissement progressif de la normalité ou il suffit d'une petite

Si nous reprenons le concept d'étiquette corporelle par exemple, il suffirait de trébucher, de commettre un lapsus, de bredouiller, de fondre en larmes, etc. pour ne plus correspondre aux codes attendus dans un contexte d'interaction et pour passer ainsi de la « normalité » à « l'anormalité »⁵². Christine Roquet affirme par ailleurs qu'« 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 »⁵³. Nous pourrions donc avancer que « nous sommes tous anormaux » mais ce serait alors, il me semble, nier une réalité, mettre sur un plan d'égalité un sentiment de « trouble » ou « d'étrangeté » passager et une réalité globalisante, organique. Il existe par exemple une différence entre le trouble engendré par une rupture des conventions sociales de l'interaction (bégaiement par exemple) et celui que peut occasionner une « anormalité » physique visible. De la même manière, il me paraît difficile de défendre qu'une personne en fauteuil roulant vit le même quotidien que moi : les problématiques d'accessibilité (physique et sociale) à certains lieux ou espaces publics, le poids et le temps des soins médicaux parfois nécessaires, le regard des passants dans la rue... inscrivent nos quotidiens dans des réalités, des espaces et des temporalités souvent différents. Je ne peux affirmer que nous vivons une même réalité sans soutenir ce que Simone Korff-Sausse estime être un « slogan politiquement correct du "nous sommes tous des handicapés" qui se situe à un niveau d'identification superficielle et constitue un leurre au service d'une idéologie égalitaire hypocrite »⁵⁴.

En somme, le caractère social, culturel et subjectif de « l'anormalité » semble manifeste et tout projet de définition objective et quantifiable semble dès lors bien difficile à défendre. Il s'agirait plutôt d'envisager « l'anormalité » dans un rapport de relativité. Elle n'existe pas *en elle-même* : un phénomène est « anormal » à partir du moment où je le juge (ou l'éprouve, s'il me concerne) comme tel. Le poids des regards joue lourdement sur le sentiment d'« anormalité » : c'est parce que l'Autre

différence », in KORFF-SAUSSE Simone (dir.), *Art et Handicap*, Toulouse : ERES « Connaissance de la diversité », 2012, p. 83

52 LE BRETON David, « L'étiquette corporelle », *La sociologie du corps*, op. cit., p.58-61

53 ROQUET Christine, « Diffractionner le sensible. Handicap, vieillesse et danses traditionnelles », in *Recherches en danse*, n°4, [en ligne], 15/10/2015, URL : <http://danse.revues.org/1126>, [consulté le 08/02/2016]

54 KORFF-Sausse Simone, « Le corps extrême dans l'art contemporain », *op. cit.*, p.95

juge une particularité physique ou l'ensemble de mon corps comme étant « anormal » qu'il l'est. Selon son contexte culturel, son expérience personnelle, les représentations sociales.... cet Autre pourrait ne pas considérer certaines particularités physiques comme « anormales »... et peut-être alors que le sentiment de ma « normalité » ne vacillerait pas.

Toutefois, il n'en reste pas moins que certaines corporéités ont des caractéristiques particulières, peu fréquentes (du fait de leur rareté physiologique ou de l'absence de leur visibilité dans un espace donné), et nous n'entendons pas défendre un discours égalitaire tendant à nier ces singularités.

Il s'agit ici de reconnaître les spécificités de certaines corporéités, d'affirmer l'existence de plastiques, et de physicalités particulières et plurielles. La question n'est donc pas tant de savoir si les particularités de certaines corporéités sont « anormales » ou non mais seulement d'admettre qu'elles existent, et présentent des caractéristiques pouvant être appréhender, comme toutes autres, dans une démarche d'analyse esthétique, et non pas uniquement dans une approche sociologique.

C. L'anomalie comme champ de nouveaux possibles ?

A l'occasion du colloque « IntegrART 2015 », Isabelle Ginot propose une réflexion autour du « handi danseur » qu'elle situe ainsi :

Je proposerai donc de situer le danseur handi dans un paysage plus divers de catégories, où handi et valide sont des figures parmi d'autres : danseur virtuose, sensible, naïf, amateur, assidu, mais aussi sénior, enfant, issu de minorités, avec une attention particulière pour une « figure » de danseur parmi toutes celles-ci, celle du « danseur piéton », ou *pedestrian dancer*, terme apparu dans les années 60-70 américaines. Il s'agira, surtout, de penser sa place esthétique dans la danse contemporaine, depuis une perspective esthétique et politique, plutôt que sociologique ou anthropologique.⁵⁵

Il s'agit donc de penser la « handi danse » comme une des figures de la danse, selon une approche esthétique et non sociologique. Cette perspective me semble alors permettre d'aller vers une dynamique d'inclusion plutôt que d'intégration, en proposant une étude des caractéristiques esthétiques du « danseur anormal »- comme nous pourrions faire celle du « danseur ultra performant », ou du « danseur étoile ». De plus, je crois qu'une analyse de « l'anormalité » en tant que figure *possible* du vivant, et non pas en tant que stigmaté, la dégage, de fait, de tout questionnement sur la légitimité de sa présence dans un milieu donné (ici, sur la scène contemporaine).

Le concept de monstruosité permet d'aller plus loin encore dans cette démarche car il pense « l'anormalité » comme une forme nouvelle, inédite, du vivant, qui est alors unique et incomparable à toute autre réalité qu'elle même. De plus, bien que l'analogie entre des pratiques artistiques mettant en jeu des interprètes « anormaux » et les spectacles de monstres soit limitée et nécessite une contextualisation historique importante, l'hypothèse provocante de la survivance des pratiques du Freak Show d'hier chez le spectateur d'aujourd'hui permet d'interroger notre rapport à « l'anormalité » et à son traitement dans les pratiques artistiques contemporaines dont il est question dans ce mémoire.

55 GINOT Isabelle, « Danse normale et danseurs anormaux », [en ligne], Colloque IntegrART – La Danse et la « Normalité », Mardi 2 juin 2015, MEG Genève, URL : http://2015.integrart.ch/media/files/IA15_4_IsabelleGinot_F.pdf [consulté le 10/12/2015]

1. *La figure du monstre - un concept opérant*

Olivier-Rachid Grim fait état du glissement du concept de monstruosité, allant du superstitieux, au sanitaire, jusqu'à l'éthique aujourd'hui où le monstre est celui qui agit sans état d'âmes, dépourvu de sens moral et d'humanité⁵⁶. Olivier-Rachid Grim nous rappelle ainsi que le monstre fascine bien avant l'essor du Freak Show. Longtemps considérée comme l'expression de la colère divine, du diabolique ou comme le fruit d'une union contre-nature, la monstruosité se dégage de la frayeur superstitieuse et des croyances religieuses au début du XIXe siècle – d'abord sans grand retentissement – avec l'apparition de la tératologie, marquée notamment par les travaux de Ernest Geoffroy Saint-Hilaire qui font passer le monstre dans le domaine des sciences et de la médecine. Ce glissement s'inscrit selon Jean-Jacques Courtine dans un « processus plus vaste, qui l'englobe, de *désenchantement de l'étrange* ». ⁵⁷ Alors que les premiers traités de Ernest Geoffroy Saint-Hilaire paraissent, le spectacle de monstre se popularise et se développe dans les foires au XIXe siècle. L'exhibition des phénomènes vivants dans des baraques de foire est un divertissement populaire au cours duquel le public peut satisfaire sa curiosité et se réjouir du spectacle de « l'inquiétante étrangeté » du monstre. Jean-Jacques Courtine écrit ainsi :

Dans ces fêtes du regard qu'étaient les rassemblements populaires de la fin du XIXe siècle, la curiosité des badauds avait libre cours, et l'œil inventoriait sans retenue le grand déballage des bizarreries du corps humain. [...] Aux confins d'une anthropologie naïve, d'une foire aux organes et d'un musée des horreurs, le spectacle des monstres fait recette.⁵⁸

Les « phénomènes vivants » attirent donc les foules. Sur les scènes des entre-sorts, femmes araignées, créatures bicéphales, hommes troncs, sœurs siamoises, femmes à barbe, bêtes fantastiques et autres monstres offrent de véritables « fêtes du regard ».

Le regard est en effet au cœur du spectacle de monstre. On l'attire. On l'oriente. On l'attise, à travers des dispositifs spectaculaires. On l'autorise et l'encourage, dans un déploiement d'un voyeurisme de masse. Et si le monstre fascine les spectateurs,

56 GRIM Olivier-Rachid, « La figure du monstre comme analyseur de la situation de handicap : un nécessaire travail de déconstruction », *op. cit*

57 COURTINE Jean-Jacques, « Le désenchantement des monstres », in MARTIN Ernest, *L'histoire des monstres*, Grenoble : Jérôme Millon, 2002 (1880), p.9

58 COURTINE Jean-Jacques, « Le corps anormal. Histoire et anthropologie culturelles de la difformité », *op cit*, p.211

c'est qu'il incarne une figure de transgression, selon Michel Foucault : « Le monstre, c'est le mixte [...]. Transgression, par conséquent, des limites naturelles, transgression des classifications, transgression du tableau, transgression de la loi comme tableau : c'est bien de cela, en effet, qu'il est question dans la monstruosité. »⁵⁹

Georges Canguilhem n'envisage pas seulement le monstre comme le « mixte » mais comme l'opposition même au vivant : « Le monstre, c'est le vivant de valeur négative. [...] C'est la monstruosité, et non pas la mort, qui est la contre-valeur vitale. »⁶⁰ Si le monstre est le modèle inversé de la vie, il apparaît comme un moyen d'enseigner les normes afin de prévenir de ce qui lui porterait atteinte. « Au XIX^e, le fou est à l'asile où il sert à enseigner la raison et le monstre est dans le bocal de l'embryologiste [ou sur la scène des entre-sort] où il sert à enseigner la norme. »⁶¹

Ainsi, l'exposition de corps malades ou de chaires dévastées dans les musées de cire anatomique enseigne le danger d'une mauvaise hygiène ou de la sexualité, tout comme la morgue enseignerait la peur du crime aux badauds. Cette forme du pouvoir de normalisation par la mise en scène de son image inversée ne nécessite aucune coercition. Elle s'exerce à travers le divertissement populaire de la foire, au cours duquel le public serait confronté à tout ce qu'il peut craindre d'être.⁶²

Le monstre, par effet de « miroir inversé », reflète donc notre propre regard, nos craintes, créant un « vertige » que le spectateur cherche à ressentir en parcourant les baraques de foire :

On aperçoit alors plus distinctement les ressorts psychologiques de la curiosité fascinée pour la monstruosité humaines : si le corps du monstre vivant provoque ce battement du regard, s'il occasionne un tel choc perceptif, c'est par la violence qu'il fait au corps propre de celui qui porte les yeux sur lui. L'incorporation fantasmée de la difformité trouble l'image de l'intégrité corporelle du spectateur, elle en menace l'unité vitale. Celui qui assiste à l'exhibition de « l'artiste-tronc » du boulevard Saint-Martin est

59 FOUCAULT Michel, « Cours du 22 janvier 1975 », *Les Anormaux - Cours au Collège de France (1974 – 1975)*, Paris Gallimard / Seuil, 1999, p.58-59

60 CANGUILHEM Georges, « La monstruosité et le monstrueux » in *La connaissance de la vie*, [1952], Paris, Vrin, 1965 – p. 171- 172

61 *Ibidem*. p. 228

62 Jean-Jacques Courtine écrit à ce sujet : « Nul besoin de moyens coercitifs, cependant, pour cette pédagogie de masse, tout le contraire d'un espace panoptique et d'une surveillance d'Etat : un réseau lâche et disséminé d'établissements de spectacle, privés ou publics, permanents ou éphémères, sédentaires ou nomades, les prémices puis la formation d'une industrie du divertissement de masse qui distrait et fascine. Elle invente des dispositifs qui agissent sur le regard, fabrique une incitation à voir dont les espèces anormales du corps humain – ou des fictions, des substituts réalistes de ce dernier – vont constituer la matière première. » COURTINE Jean-Jacques, « Le corps anormal. Histoire et anthropologie culturelles de la difformité », *op. cit.*, p. 215

ainsi amené, face au corps sans jambes ni bras de Kobelkoff, à faire, dans l'intimité de sa chair, quelque chose comme l'expérience d'un *membre fantôme inversé* : ressentir au sein de l'image du corps propre non pas la présence d'un membre absent, mais l'absence d'un membre présent.⁶³

Du fait de sa capacité à révéler, par cet effet de « miroir inversé », les craintes et les angoisses d'une société, la monstruosité peut être considérée comme une véritable grille de lecture des représentations sociales liées à l'« anormalité ». C'est ce que soutient Olivier-Rachid Grim⁶⁴. Il n'établit pas un lien direct, une équivalence logique entre monstruosité et handicap mais « [considère plutôt] la figure du monstre comme un point d'entrée anthropologique »⁶⁵ permettant d'analyser les regards portés sur l'infirmité. Bien que l'aspect anthropologique et sociologique de cette démarche nous intéresse peu ici, le travail de déconstruction qu'elle exige me semble être – paradoxalement – un outil précieux pour sortir de toute approche sociologique de « l'anormalité ». En effet, la démarche de Olivier-Rachid Grim permet de se défaire « des ornières de la compassion, de la surprotection, de l'empathie non réfléchie, figures masquées du rejet »⁶⁶ qui peuvent naître lors de l'interaction avec une personne « anormale ». Or, il me semble essentiel pour prétendre à une analyse esthétique de pratiques mettant en jeu des interprètes « anormaux » de se défaire de toute compassion, afin que l'objet de notre travail ne soit pas la situation (sociale) des interprètes mais bien leurs propositions scéniques, leur danse et leurs qualités de danseurs.

Olivier-Rachid Grim fait état des apports du concept de monstruosité dans sa pratique auprès d'enfants en situation de handicap : en cessant de renier l'image du monstre qu'il avait en tête (mais n'osait exprimer) face à certains enfants atteints de maladies congénitales rares qu'il recevait dans son cabinet, Olivier-Rachid Grim affirme être parvenu à appréhender différemment la rencontre (sensible, kinesthésique, humaine..) avec ces patients⁶⁷. Penser la figure du monstre lui aurait permis d'accepter, pour mieux l'analyser, le mouvement de répulsion qu'il éprouvait

63 *Ibidem*, p. 227

64 GRIM Olivier-Rachid, « La figure du monstre comme analyseur de la situation de handicap : un nécessaire travail de déconstruction », *op. cit*

65 *Ibidem*, p. 42

66 *Ibid.*, p. 47

67 Dans son article « La figure du monstre comme analyseur de la situation de handicap » (*op cit.*), Olivier-Rachid Grim relate sa rencontre avec Barnabé, un « bébé [de 6 mois] à la laideur repoussante » et fait le récit de la mutation de son regard engendré par le recours au concept de monstruosité.

dans la rencontre de corporéités « monstrueuses » et ainsi, ce travail introspectif de prise de recul et de prise de conscience de ses propres représentations de la difformité, lui aurait rendu possible d'appréhender « l'anormalité » pour *ce qu'elle est*. En d'autres termes, un travail de déconstruction des représentations liées à l'infirmité révélées par la figure du monstre, permet de sortir d'un processus de compassion ou de rejet et ainsi d'appréhender « l'anormalité » dans ses caractéristiques plastiques, morphologiques, dynamiques, anatomiques ... Alors seulement peut commencer une approche esthétique de « l'anormalité ».

2. *L'anomalie comme concept descriptif*

Aux prémisses de la tératologie, Etienne et Isidore Geoffroy de Saint-Hilaire définissent la monstruosité comme une espèce du genre « anomalie ». La monstruosité se caractérise alors par sa gravité, elle-même évaluée selon trois critères : l'étendue (et donc l'influence dans l'organisme), le caractère congénital et la visibilité de l'anomalie.⁶⁸

Isidore Geoffroy Saint-Hilaire soutient de ce fait : « Ainsi, parce que les monstruosité sont des anomalies très graves, elles exercent une influence très générale sur l'organisation; parce qu'elles exercent une influence très générale, elles sont à la fois intérieures et extérieures, et par conséquent apparentes au dehors. »⁶⁹ Le recours au terme « d'anomalie » plutôt que « d'anormalité » ici n'est pas hasardeux. Un détour étymologique permet d'appréhender les enjeux de ce choix.

Georges Canguilhem met en lumière la confusion sémantique engendrée par le rapprochement des termes « anomalie » et « anormalité ». Il rappelle que *omalos* en grec signifie « ce qui est uni », égal, lisse. *An-omalos*, c'est donc ce qui est rugueux, inégal et *Anomalia* désigne de fait une irrégularité, une aspérité. Or, Georges Canguilhem souligne qu'« on s'est souvent mépris sur l'étymologie du terme

68 NOUAILLES Bertrand, *Le monstre, ou le sens de l'écart. Essai sur une philosophie de la vie à partir des leçons de la tératologie d'Etienne et d'Isidore Geoffroy Saint-Hilaire* », Thèse de philosophie, [en ligne] Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, 2012, URL : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00846655v2/document> , [consulté le 10/04/15]

69 SAINT HILAIRE I. Geoffroy, *Histoire générale et particulière des anomalies de l'organisation chez l'homme et les animaux*, Baillière, 1832-1836, p. 51 (cité par ANCET Pierre, « le statut du monstre dans la tératologie d'Etienne et Isidore Geoffroy Saint-Hilaire » in CAIOZZO Anna, DEMARTINI Anne-Emmanuelle (dir.), *Monstres et imaginaire social: approches historiques*, Grane : Creaphis, 2008, p.222)

anomalie en le dérivant non pas de *omalos* mais de *nomos* qui signifie loi, selon la composition *a-nomos*.⁷⁰ Le *nomos* grec et le *norma* latin ont des sens proches, le premier renvoyant à donc à la loi, le second à la règle - *norma* signifiant « équerre » - et cette proximité porte à confusion. Ainsi, « anormalité » (*a-nomos*) renvoie sémantiquement à ce qui est contre ou en dehors de la loi (en lien avec des valeurs donc) et « anomalie » (*an-omalos*) désigne ce qui est irrégulier, rugueux, porteur d'aspérités (de façon descriptive). « Anomalie » ne possédant pas d'adjectif dans l'usage courant du langage (« anomal » est tombé en désuétude) et « anormal » n'ayant pas de substantif correspondant, les deux termes ont été couplés et anormal est devenu l'adjectif d'anomalie. Nous remarquons toutefois ces dernières années, l'apparition du terme d'anormalité, qui relèverait donc davantage du caractère social et culturel de la norme et de ce qui en est exclu.⁷¹

Canguilhem expose alors les conséquences sémantiques de ce rapprochement :

Ainsi, en toute rigueur sémantique anomalie désigne un fait, c'est un terme descriptif, alors que anormal implique référence à une valeur, c'est un terme appréciatif, normatif ; mais l'échange de bons procédés grammaticaux a entraîné une collusion des sens respectifs d'anomalie et d'anormal. Anormal est devenu un concept descriptif et anomalie est devenu un concept normatif.⁷²

I. Geoffroy Saint-Hilaire commet cette erreur étymologique mais tente de préserver le caractère descriptif de l'anomalie en défendant qu'elle est un fait biologique que la science doit expliquer, en tant que tel, et non apprécier.

Le mot *anomalie*, peu différent du mot *irrégularité*, ne doit jamais être pris dans le sens qui se déduirait littéralement de sa composition étymologique. Il n'existe pas de formations organiques qui ne soient soumises à des lois ; et le mot *désordre*, pris dans son sens véritable, ne saurait être appliqué à aucune des productions de la nature. Anomalie est une expression récemment introduite dans la langue anatomique et dont l'emploi y est même peu fréquent.⁷³

70 CANGUILHEM Georges, *Le normal et le pathologique*, op. cit., p.107

71 Le dictionnaire du CNRS *Trésor de la langue française* précise ainsi à propos de l'anormalité qu'il est un « dérivé de *anormal*, suff. *-ité*, synonyme. Peu usité de *anomalie*, enregistré par BESCH. 1845 (1er attest.), *Lar. 19e*, GUERIN 1892. » IMBS Paul (dir.), « Anormalité », *Trésor de la langue française – dictionnaire du XIXe et du XXe siècle*, Tome 3, Paris : CNRS, 1974

72 *Ibidem*, p. 108

73 SAINT-HILAIRE Isidore Geoffroy, *Histoire générale et particulière des anomalies de l'organisation chez l'homme et les animaux*, op. cit, p. 37 (cité par CANGUILHEM Georges, *Le Normal et le pathologique*, op. cit, p. 108)

L'anomalie en ce sens n'est pas « contre-nature », et c'est bien cette idée qui a permis la naissance de la tératologie : la monstruosité répond aux lois de la nature, elle n'est pas un phénomène *sur-naturel* et prémonitoire mais un phénomène explicable, qui peut donc devenir objet de la science. Toutefois, les lois de la nature s'incarnent différemment, de façon inédite, dans la figure du monstre, et dans une certaine mesure, dans toute anomalie. Se distinguant de la maladie par son caractère congénital et constitutionnelle, l'anomalie empêche de ce fait toute comparaison à un *avant*, ou à une autre réalité qu'elle même.

Se pose alors la question du pathologique dans l'anomalie, et plus encore dans la monstruosité. Georges Canguilhem s'interroge ainsi : « Dans la mesure où des êtres vivants s'écartent du type spécifique, sont-ils des anormaux mettant la forme spécifique en péril ou bien des inventeurs sur la voie des formes nouvelles ? »⁷⁴. Il s'appuie sur l'exemple d'un drosophile sans ailes, né de drosophiles ailés. Cette particularité est-elle pathologique ? Elle peut être désavantageuse pour l'insecte en question, dans un milieu qui ne serait pas adapté à sa spécificité mais cette forme nouvelle, inédite pour son espèce, n'empêche pas le déploiement de son existence.

A ce titre, cette approche de l'anomalie entre en résonance avec la notion d'"informe" développée par Selen Ansen-Lallemand qui se définit par la matérialisation d'une forme nouvelle, ne se référant qu'à elle-même, créant sa propre esthétique, dépassant le principe de dissemblance et échappant ainsi à toute catégorisation.⁷⁵ Par son indiscernabilité, l'"informe" « [annihile] la forme, il brouille les repères initiaux sans pour autant favoriser la reconnaissance de la forme nouvelle qu'il constitue »⁷⁶. L'"informe", comme l'anomal, ne peuvent entrer ou sortir de la norme, « passer de l'un à l'autre » par de « légers glissements »⁷⁷ mais ils supposent, en plus de la désarticulation de la forme normative, un mouvement vers une forme autre⁷⁸.

Choisir de parler d'interprètes anomaux plutôt que d'interprètes anormaux,

74 CANGUILHEM Georges, *Le normal et le pathologique*, op. cit., p.117

75 ANSEN-LALLEMAND Selen, « Esthétique de l'"informe" dans le septième art : émergence et invention d'un corps critique », *op. cit.*

76 *Ibidem*, §6

77 STIKER Henri-Jacques, « Glissement progressif de la normalité ou il suffit d'une petite différence », *op. cit.*

78 ANSEN-LALLEMAND Selen, « Esthétique de l'"informe" dans le septième art : émergence et invention d'un corps critique », *op. cit.*

atypiques, ou porteurs de handicap pourrait peut-être permettre d'appréhender les particularités de leur corporéités par une approche esthétique plutôt que sociologique ou anthropologique. De part son caractère descriptif, la notion d'anomalie me semble présenter l'avantage d'être détachée d'un système de valeurs et des représentations sociales et culturelles liées à cette anomalie. La notion d'anormalité, que j'ai d'abord longuement utilisée, me renvoyait constamment à des questionnements sociologiques qui eux-mêmes me conduisaient inévitablement à des tentatives de compréhension et de définition de la notion de normal et de norme ; terme qu'on entend par ailleurs dans le mot même « Anormalité », ce qui n'est pas le cas avec Anomalie. Il ne s'agit pas de nier l'inscription sociale et culturelle de l'anomalie, ni de remettre en question les représentations stigmatisantes qu'elles engendrent, mais plutôt de s'en éloigner à travers cette démarche esthétique. Et ainsi, peut-être, proposer une approche au positif de l'anomalie plutôt que de la décrire par la négation.

3. Danseurs anormaux – enjeux de paysage

Si nous considérons que l'anomalie offre des formes nouvelles et inédites, elle peut donc offrir à la danse d'autres possibles, comme l'évoquait l'intervention d'Isabelle Ginot⁷⁹. La recherche d'une diversité, de l'expression d'une pluralité peut par ailleurs se lire entre les lignes de l'histoire de la danse. Nous avons évoqué la standardisation des corps produite (et recherchée) par le ballet classique. Du fait de son caractère normatif, il exclue toute anomalie et même toute particularité physique ne correspondant pas aux caractéristiques promues par le modèle de la danse classique. De la même manière, la danse moderne, bien que composée de normes plus lâches, attache ses danseurs à une forme, définie par l'esthétique du chorégraphe. Celle-ci façonne le danseur moderne et ce processus d'incorporation d'un « style » conduit à une uniformisation des corporéités présentes sur scène. Isabelle Ginot écrit à ce sujet que, « dès lors, être danseur, quelque soit le style, c'est être capable de reproduire un vocabulaire gestuel précis, propre à la répétition et aux unissons, et souvent marqué par l'exploit. »⁸⁰

On sélectionne donc des corps « aptes », entraînés, qui incorporent un style comme son mode « normal » de mouvement, inscrit dans sa motricité. Des critiques

79 GINOT Isabelle, *Danses normales et danseurs anormaux*, op. cit

80 *Ibidem*

récurrentes à l'égard de l'uniformisation des corps et le désir d'une autre danse mènent dans les années 1960 – 1970, aux Etats-Unis, à penser ce qu'Isabelle Ginot nomme des techniques informelles, répondant au projet de se défaire de la hiérarchie de la danse classique et moderne et d'inventer de nouveaux rapports d'égalité entre le geste ordinaire (quotidien) et le geste dansé, entre le danseur et le non-danseur.⁸¹ Axées sur la sensation et la perception comme terrain de jeu ainsi que sur des consignes et partitions invitant à la créativité, ces techniques informelles s'opposent aux normes dominantes et rendent la danse accessible à d'autres corps. Valorisant l'exploration, l'improvisation, le contact, la diversité, elles s'opposent à l'uniformité.

Ces techniques informelles nourrissent plus tard la danse contemporaine qui, pour une partie, entre en « résistance » avec la standardisation des corps opérée par les discours normatifs, et ici plus particulièrement, par ceux de la danse classique et moderne. Sophie Wallon estime ainsi que les chorégraphes français contemporains « pratiquent une *philosophie appliquée*, expérimentale et engagée, qui les consacre comme des philosophes en acte – en mouvement – de la société française contemporaine »⁸². Ces pratiques déplacent nos représentations et nos attentes de la danse en créant de nouveaux référents poétiques « transgress[ant] nos habitus chorégraphiques »⁸³. La volonté de « transgression » est en effet très présente dans le travail des artistes dès la deuxième partie du XXe siècle, étroitement liée aux mouvements contestant l'ordre corporel établi et défendant la libre disposition de son corps. L'art corporel propose alors de « nouvelles imageries du corps »⁸⁴ et laisse place à des corps étant en dehors et/ou allant contre les discours normatifs plus tôt évoqués.

Nous pourrions donc lire l'histoire de la danse, mais plus généralement de l'art corporel, comme allant vers une ouverture à d'autres morphologies. En introduisant le geste quotidien dans une « esthétique de l'ordinaire »⁸⁵ - à travers notamment la figure du « danseur piéton » - la danse contemporaine s'ouvre à des corps plus

81 *Ibidem*.

82 WALLON Sophie, « Les corporalités de la danse contemporaine française expérimentale : une pratique philosophique et politique de " résistance" », *Agôn*, [en ligne], 2011, URL : <http://w7.ens-lsh.fr/agon/index.php?id=1927>, [consulté le 18/11/14]

83 MERCIER-LEFEVRE Betty, « La danse contemporaine et ses rituels », *Corps et culture*, [en ligne], n°4, 1999, URL : <http://corpsetculture.revues.org/607>, [consulté le 10/12/14]

84 LE BRETON David, *La sociologie du corps*, op. cit, p. 6

85 PERRIN Julie, « Du quotidien. Une impasse critique. », in FORMIS Barbara (dir.), *Gestes à l'oeuvre*, Grenoble : de l'Incidence, 2008, p.86-97

Nous reviendrons plus tard sur les limites et impasses de cette pensée d'un corps quotidien, soulevées par Julie Perrin dans cet article.

proches de celui du public, des corps « quotidiens »⁸⁶. Le déplacement de la virtuosité du domaine de la technicité à celui de la sensibilité et de la perception a peu à peu mené à une valorisation de l'individualité, de la singularité et la personnalité du danseur. Le danseur idéal (pour un pan important de la danse contemporaine), c'est celui qui se distingue des autres, qui a « quelque chose en plus », qui est créatif, sensible, qui se différencie de la masse des jeunes danseurs sortant d'écoles dont la formation s'est difficilement adaptée à ce nouveau paradigme⁸⁷. La danse contemporaine recherche donc une certaine singularité.

Nous pourrions dès lors considérer l'émergence de pratiques mettant en jeu des interprètes à la corporéité anormale comme un autre mouvement dans l'ouverture de la danse contemporaine à la pluralité, dépassant l'esthétique du « normé », puis celle du « normal » pour aller vers celle de « l'anomal ». Toutefois, cette proposition simplifiante est à nuancer. Tout d'abord, car l'ouverture de la danse contemporaine à des corps *autres* n'a peut-être pas, par effet systématique, rendu la danse plus accessible. Isabelle Ginot s'interroge ainsi : « Pourquoi les plateaux de la danse sont-ils encore si faiblement investis par les danseurs handis, et presque toujours sur le mode de l'exception ? »⁸⁸. Elle poursuit ensuite :

On attend donc des héritiers des révolutions post-modernes qu'ils inventent un quotidien qui ne soit pas à l'image du petit monde branché de la danse contemporaine, fait d'une diversité choisie. Qu'ils inventent un quotidien où un danseur en fauteuil, un danseur non verbal, un danseur aux gestes involontaires, un danseur en grand surpoids, puissent réellement devenir ordinaires ; et qu'alors qu'il mettent à distance certaines normes de la danse « normale », ils pensent aussi à prendre leurs distances avec les normes sociales du corps valide qui continuent à dominer leurs scènes avant-gardistes. Bref, que leurs utopies soient un peu moins dépendantes des normes néolibérales qui hiérarchisent les corps et les performances dans notre quotidien.⁸⁹

Ainsi, la danse contemporaine, à quelques exceptions près, se serait ouverte à une « pluralité choisie » de corporéités. Cette idée entre en résonance avec les travaux de Lennard Davis défendant que pour la société occidentale d'aujourd'hui, « diverse is the new normal ».⁹⁰ Ses travaux démontrent que le droit à la diversité, au

86 GINOT Isabelle, *op. cit.*

87 GINOT Isabelle et LAUNAY Isabelle, « L'école, une fabrique d'anticorps ? », in *art Press*, « *Médium danse* », numéro spécial, n°23, 2002, p. 106 – 111

88 GINOT Isabelle, *Danses normales et danseurs anormaux*, *op. cit.*

89 *Ibidem*

90 DAVIS Lennard, « Biocultural bodies: A View from the Plateau of Diversity », *op. cit.*

multiculturalisme et à la différence est devenu, à l'heure de la globalisation et du néo-libéralisme, une idéologie. Il cite comme exemple une publicité pour des savons Dove montrant des femmes aux physiques très variés. Le site internet de la marque annonce « At Dove, we want to help free ourselves and the next generation from beauty stereotypes. »⁹¹ Pour autant, cette promotion de la diversité, fort louable, semble choisie puisque, si elle accorde une place à l'expression de la différence, elle n'en fait aucune pour l'anomalie. Lennard Davis ajoute ainsi : « But while celebrating diverse bodies, the ads nowhere show us women with disabilities or clinically obese women, and conditions associated with women like depression or anorexia seem blissfully absent from this heaven of diversity. »⁹² Cette promotion d'une « diversité choisie » semble donc étendue.. de la danse contemporaine aux marques de savon.

L'ouverture de la danse contemporaine à une (relative) pluralité nous rend aujourd'hui bien difficile de définir ce que serait un « danseur normal ». Un danseur à la technique impeccable ? Un danseur à la sensibilité exacerbée ? Un danseur à l'endurance et à la condition sportive remarquable ? Un danseur maîtrisant plusieurs disciplines artistiques ? Un danseur ayant une forte acuité de présente ? Il me semble, à l'aune de cette recherche, que nous pourrions définir le danseur normal de la danse contemporaine comme un interprète « un peu différent... mais pas trop ». Il peut s'écarter un peu des moyennes de poids, être très mince ou un peu rond.. mais pas trop (ni obèse, ni anorexique). Il peut ne pas avoir une maîtrise technique impeccable.. mais quand même un peu. Il peut avoir des marques physiques spécifiques (un tatouage, une couleur de cheveux un peu vive, un piercing) ... mais pas trop.⁹³ Il s'agirait donc de normes plus lâches, mais pas distendues non plus. Évidemment, on trouvera sans trop de difficultés des contre-exemples, pertinents, à cette idée, mais il me semble que le rapport entretenu par la danse contemporaine à la normalité se situe, principalement, à cet endroit aujourd'hui. Derrière cette tendance, je crois que c'est l'idéal d'adaptabilité qui est en jeu (et qui est lui même soumis aux contraintes du marché de l'emploi pour les danseurs) : il faut pouvoir travailler avec des chorégraphes différents, sur des projets divers, et ainsi, s'il doit se démarquer et répondre aux exigences d'originalité à l'œuvre aujourd'hui, le danseur contemporain

91 *Ibidem.*

92 *Ibid.*

93 Nous retrouvons ici encore l'idée de degré d'écart à une norme, dont on peut, un peu s'éloigner, mais qui fait de nous quelqu'un d'anormal dès lors qu'on s'en éloigne trop.

doit pouvoir se « fondre » dans tout style. De façon plus générale, au sein d'une société néo-libérale promouvant le « choix » et « l'adaptabilité » comme valeurs suprêmes, l'anomalie – perçue comme une limitation forcée – peine à s'inclure... Ce qui nous renvoie à nouveau aux notions de corps « inné » et de corps « travaillé » déjà évoquées.

Un interprète à la corporéité anormale trouve donc difficilement sa place dans le champ de la création contemporaine et lorsqu'il l'acquiert, on commente bien plus fréquemment l'événement que représente cette mise en visibilité que le fruit de son travail. Ce phénomène que nous proposons de mettre en tension dans cette recherche révèle combien le danseur anormal ne subit pas le même traitement que tout autre danseur.

Nous reviendrons plus tard sur cet enjeu, mais il me semble important de souligner ici que les corporéités anormales, en offrant de nouveaux possibles plastiques et esthétiques, acquiert une certaine « valeur ajoutée » à ces interprètes. Cette valorisation n'est pas nouvelle, elle était déjà à l'œuvre dans le spectacle de monstres, et existe également, comme nous l'avons déjà évoqué, chez l'interprète « hors-norme » (au sens d'hyper performant). Cette intérêt d'un pan de la création contemporaine pour des corporéités hors du commun peut s'expliquer par le déplacement de l'objet-spectacle : « On est passé d'un corps qui s'efforce mais s'efface au profit du spectacle, au corps qui devient lui-même le " spectacle", ce qu'il y a à voir (esthétiquement) et à comprendre (philosophiquement) »⁹⁴

Ce déplacement s'inscrit par ailleurs dans la mouvance du théâtre postdramatique qui fait du corps non plus un signifiant mais un matériau à explorer/exploiter. Hans-Thies Lehmann écrit ainsi : « Le corps, pour ne pas se contenter de son rôle de signifiant, peut-être agent provocateur d'une expérience libérée de tout sens, qui ne tend pas vers l'actualisation d'un réel et d'une signification, mais est bien expérience du potentiel. »⁹⁵

Georges Canguilhem nous rappelait que la notion d'anomalie renvoie

94 WALLON Sophie, « Les corporéités de la danse contemporaine française expérimentale : une pratique philosophique et politique de "résistance" », *op. cit.*

95 LEHMANN Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, Paris : l'Arche, 2002, p. 267

étymologiquement à ce qui est inégal, rugueux et irrégulier « au sens qu'on donne à ces mots en parlant d'un terrain »⁹⁶. Cette référence au « terrain » me semble particulièrement pertinente pour définir une démarche esthétique. Il s'agirait alors d'approcher, d'analyser et de décrire le corps comme un terrain, dans ses creux, ses reliefs, ses volumes .. et ses irrégularités. La conception du corps comme « terrain », géologique, à explorer, mais aussi comme « terrain de jeu » entre en résonance avec les mots de Raimund Hodge :

On ne peut pas dire que la mer est belle et que les montagnes sont hideuses. Il y a la montagne et il y a la mer. Nous ne voulons pas que les montagnes disparaissent, nous ne voulons non plus que la terre soit plate. On peut comparer les corps humains à des paysages. Il faut faire attention et aux corps et aux paysages.⁹⁷

Katia Lévesque, interprète en situation d'obésité, parle quant à elle de son corps comme structure « J'ai le désir d'explorer mon corps comme structure. Là où d'autres voient de la chair inerte, je vois une architecture à gravir, une superficie, une forme à escalader. »⁹⁸

L'idée est séduisante.. aborder les corps anomaux comme des paysages, à explorer, aux reliefs et aux aspérités entre lesquelles s'aventurer... Envisager la rencontre esthétique avec ces corps comme un voyage... Au XIXe siècle, les cartes postales représentant les « phénomènes vivants » locaux étaient très répandues. On les acquérait comme souvenir d'une escapade, comme on achetait une carte d'un joli paysage rencontré, et on l'intégrait à notre album de souvenirs d'excursion⁹⁹. Cette approche du corps comme paysage n'est pas seulement opérante dans le cadre d'une analyse esthétique des corps anomaux en scène. Elle l'est, il me semble, dans toute démarche esthétique de l'art corporelle. Mais peut-être est-elle moins naturelle face à l'anomalie.¹⁰⁰ Il est alors nécessaire de ne pas détourner le regard, pudiquement, ni de

96 CANGUILHEM Georges, *Le Normal et le pathologique*, op. cit, p. 108

97 HODGE Raimund, « Jeter son corps dans la bataille – les handicaps physiques choquent plus que la violence sur scène : un plaidoyer pour l'imperfection », in *raimundhodge.fr*, [en ligne], URL: http://www.raimundhoghe.com/fr/fr_handicaps.html [consulté le 15/12/15]

98 Propos recueillis par SAINT-PIERRE Christian, « Danser gros » in CYR Catherine (dir.), Dossier « Corps atypiques », *Jeu – Revue de Théâtre*, op.cit, p. 40

99 COURTINE Jean-Jacques, « Le corps anormale. », *op. cit.*

Jean-Jacques Courtine rappelle par ailleurs la caractère pittoresque de ces cartes et l'aspect « sensationnel » de ce commerce.

100 Georges Saulus théorise la notion de « diffraction éthique », définie comme un déplacement du mouvement éthique à autrui vers une voie extrême. Dans le cas de ce qu'il nomme « handicaps extrêmes », le corps de l'acteur constitue « l'obstacle diffractant » déviant le mouvement éthique habituel : détourner le regard ou voir en l'autre un commandement à le servir. Ce phénomène révèle la nature du mouvement de diffraction mais également l'éthique habituel. Georges Saulus rajoute alors qu'un travail de résistance permet d'éviter cette diffraction et ainsi, « de ne pas

se contenter d'un discours humaniste et bien-pensant ayant pour seule ambition de légitimer la présence de ces corporéités sur scène. Il s'agit de les observer, pour ce qu'elles sont, de « scruter leurs reliefs », leur dynamiques, leur expressivité, leur présence ... et leur place dans le « paysage » chorégraphique.

tourner le regard ».

SAULUS Georges, « Situations de handicaps extrêmes et phénomène de diffraction éthique », in *Handicap : l'éthique dans les pratiques cliniques*, Toulouse : Erès, 2008, p. 87 -97

II. Analyser des discours

Nous utiliserons par confort de lecture l'expression « pratiques de l'anormal » afin de désigner des pratiques artistiques mettant en jeu des corporéités anormales.

De la même manière, dans cette partie, l'utilisation du conditionnel renvoie aux hypothèses et idées formulées dans les discours analysés. Il signifie que nous reformulons les idées avancées par leurs auteurs, telles quelles, ni en les discutant, ni en les approuvant.

Articuler deux corpus

J'ai débuté cette recherche avec la certitude que les discours produits au sujet de pratiques de l'anormal étaient presque inexistantes ou du moins, d'une extrême rareté, relevant eux aussi du « hors norme ». Le dossier de la revue *Jeu* consacré aux corps atypiques me semblait en tout premier lieu constituer une des seules sources que je pourrais exploiter. Or, un travail de recherche bibliographique et de référencement m'a révélé que, bien qu'ils restent encore peu nombreux, les discours produits au sujet de ces pratiques ont acquis ces dernières années une place non négligeable dans l'ensemble de la littérature relative à la danse. J'ai consacré un temps important de mon travail à récolter ces discours, à les lire, les recenser. Ces textes étaient de nature très diverse, entre récits d'expériences vécues, analyses de spectacles, retours de spectateurs... Afin de m'orienter dans cet amoncellement de discours récoltés, j'ai dans un premier temps cherché à en proposer une typologie selon leur nature. Quatre grandes catégories se sont alors dessinées :

- Les discours d'artistes à propos de leur propre pratique
- Les discours de critiques produits par des journalistes (presse, radio...) ou des spectateurs (blogs en ligne).
- Les discours de chercheurs ou d'experts du handicap consacrant une part de leur travail à la question de la danse et du handicap.
- Quelques rares discours de chercheurs en danse ou en théâtre

A partir de cette sommaire typologie, j'ai constitué un corpus de 29 documents hétéroclites, relevant de ces quatre natures de discours. L'objectif est à présent de déceler les postulats et hypothèses défendus, les récurrences, les lieux communs et les poncifs que nous retrouvons dans l'ensemble de ce corpus et qui ne sont pas propres à un positionnement - lié au statut de l'auteur - mais qui engloberaient l'ensemble des discours produits. Ce corpus est ainsi composé de notes d'intention, d'entretiens, d'articles de presses, d'articles universitaires, d'actes de colloque ... traitant de la mise en scène d'interprètes à la corporéité anormale – de façon générale – ou de pièces composant le corpus d'œuvres analysées. En effet, cette recherche souhaitant mettre en tension des discours produits autour de pratiques de l'anormal et une analyse esthétique de ces pratiques, elle articule deux corpus: l'un composé de 3 spectacles, l'autre composé de 29 discours produits à propos d'eux, de façon directe ou plus éloignée.

Le constitution du corpus d'œuvres s'est faite de façon relativement instinctive. J'ai en effet choisi de travailler sur des pièces qui – en tant que spectatrice – m'avaient spontanément semblé incarner des démarches et des approches de l'anomalie différentes. Ainsi, *Disabled Theater* de Jérôme Bel résulte d'une collaboration avec le Théâtre Hora, compagnie suisse composée de comédiens en situation de handicap mental. *Your Girl* de Alessandro Sciarroni est une performance inspirée de la trame de *Madame Bovary* de Flaubert et de la poésie de *La Bovary c'est moi*, de Giovanni Giudici, interprétée par la comédienne Chiara Bersani, atteinte d'une ostéogénèse imparfaite (ou « maladie des os de verres »). Enfin, pour leur réadaptation d'*Orphée*, Dominique Hervieu et José Montalvo ont attribué le rôle éponyme à deux interprètes, dont Brahem Aïache, danseur unijambiste.

Instinctivement, je m'étais donc dirigée vers des pièces qui me semblaient entretenir des rapports divers à l'anomalie et incarner des positionnements – esthétiques et politiques - variés qu'il s'agira d'analyser. Toutes trois sont cependant l'œuvre de ce que Christine Pépin et Philippe Beaudouin nomment « des chorégraphes ordinaires »¹ - expression que les auteurs ne définissent pas précisément mais que nous entendrons ici comme désignant des chorégraphes ne présentant eux-même pas d'anomalie spécifique et ne travaillant pas exclusivement avec des interprètes anormaux (qui ne sont pas « catégorisés » comme des

1 BEAUDOUIN Philippe et PEPIN Christine, « La danse intégrée : une coordination motrice intersubjective », *Movement & Sport Sciences*, 2013/3 (n°81), p 30

chorégraphes de danse intégrée par exemple). Je n'avais pourtant pas « prémédité » ce choix, je n'en avais pas fait un critère, mais il s'est imposé dans la constitution de ce corpus. Je crois aujourd'hui que ce choix s'inscrivait, au début de cette recherche, dans une volonté de compréhension du désir des « chorégraphes ordinaires » (habitués à collaborer avec des interprètes « normaux » de la danse) de travailler avec des danseurs à la corporéité anormale. Ce désir d'identifier et de questionner les « motivations profondes » des chorégraphes a rapidement été remplacé par celui d'analyser leurs pratiques et d'en proposer une approche esthétique, pour les raisons plus tôt exposées. Le « comment » a donc pris le pas sur le « pourquoi ».

Mon corpus d'œuvres était donc constitué. Un peu par hasard, un peu naturellement, de façon sensible et instinctive, me fiant à une perception d'un *quelque chose* à explorer dans ces pièces, un *quelque chose* qui me questionnait, m'attirait, me dérangeait ... En parallèle, mon corpus de discours suscitait tout autant de réactions de ma part, entre agacement de certains lieux communs, incompréhensions ou sentiment de satisfaction, de gratitude presque, face à des auteurs proposant un point de vue neuf, inédit par rapport à l'ensemble du corpus. Le choix des textes le composant est par ailleurs loin d'être exhaustif. Il ne peut donner à voir l'ensemble des positionnements et des discours produits au sujet de mises en jeu de corporéités anormales. J'ai souhaité choisir des prises de position variées, de natures différentes mais nous trouverons toujours un texte proposant un regard nouveau, spécifique, dont il n'aura pas été fait état ici. Il s'agit plutôt de donner à voir un panel des approches et des regards portés sur des pratiques d'interprètes anormaux, d'identifier les récurrences et lieux communs sans prétention d'exhaustivité ni de généralisation absolue.

De façon plus concrète, l'analyse de ces discours s'est réalisée en plusieurs temps. Tout d'abord, je me suis efforcée pour chacun d'entre eux de relever les idées principales et les mots clés utilisés pour désigner l'anomalie. J'ai ensuite recoupé les expressions, les postulats, les conceptions et les notions utilisés afin de déceler les récurrences et les contradictions animant ce corpus. De ce travail de confrontation des discours, une sorte de « cartographie » des positionnements de ces discours est apparue.

Premier constat général

Une des premières conclusions de cette analyse de discours concerne leur fonction ou leur projet. Il m'est apparu que la plupart de ces discours étaient régis de façon implicite ou explicite par un besoin de justification, de légitimation ou de réaffirmation d'une nécessité d'ouvrir les scènes contemporaines à ceux qui en seraient exclus... ce qui légitime, de fait, la démarche de chorégraphes travaillant avec des interprètes anomaux. Les discours analysés consacrent ainsi une part importante à la démonstration de la richesse humaine, esthétique, ou politique de ces pratiques. Le détour, presque inévitable, par cet exercice de justification est présent quelque soit la nature du discours (critiques de spectateurs, propos d'artistes, interventions de chercheurs...). Si l'accent est autant mis sur la légitimité de ces pratiques – et donc, en sous-texte, sur la légitimité de la présence d'interprètes anomaux sur scène – cette justification ne se fait que très rarement à travers une analyse esthétique des pratiques en question. Les discours analysés insistent plutôt sur le caractère exceptionnel et politiquement important de ces pièces. La présence sur scène de danseurs à la corporéité anormale semblent donc constituer *en elle-même* un événement.

Par ailleurs, nous observons une absence de spécification des notions employées afin de désigner les interprètes dont il est question. On observe ainsi une pluralité des expressions, toutes renvoyant à des concepts assez spécifiques, mais qui ne sont jamais vraiment définis, entretenant un flou des notions qui me semble assez révélateur d'une tendance à considérer les pratiques de l'anormal comme s'inscrivant dans un seul courant esthétique, faisant partie d'un même paysage. Le dossier « Corps atypiques » de la revue *Jeu* s'ouvre ainsi sur cette introduction : « Corps brisés, stigmatisés, scarifiés, corps malades, handicapés, transformés, quasi annulés, corps porteurs d'une inquiétante étrangeté, composent une partie du vaste paysage exploré ici. »²

Toute anomalie semble ainsi dans les discours analysés être égale à une autre, les spectacles mettant en jeu des danseurs anomaux semblent donc relever de la même démarche, d'une esthétique commune, qui se caractériseraient par deux principales caractéristiques : une capacité de transgression et une charge émotionnelle forte. Ces deux particularités attribuées à ces pratiques leur accorderaient alors une valeur

2 CYR Catherine, «Corps atypiques - présentation» in Dossier « Corps atypiques », *Jeu – Revue de Théâtre*, op. cit., p. 13

ajoutée spécifique. Ce sont ces différentes caractéristiques que nous développeront ici, afin de cerner comment les discours élaborés au sujet de pratiques de l'anomalie les définissent, les déploient et les exploitent. Il s'agit alors de s'arrêter sur les récurrences et lieux communs, au risque peut-être de faire l'impasse sur les nuances et spécificités apportées par certains discours. Sur une ligne fine, en funambule, nous tenterons donc de ne pas basculer dans l'énoncé de généralités et de raccourcis appauvrissant les discours analysés tout en tachant de prendre de la hauteur avec leurs singularités.

A. Reconnaissance d'une charge transgressive

Les discours traitant de pratiques de l'anomal utilisent régulièrement des expressions et des termes relatifs aux notions de transgression ou de contestation, présentant alors les pièces dont il est question comme « non politiquement correctes »³. Il me semble toutefois important de revenir sur le fait que la portée critique accordée aux pratiques de l'anomal n'est pas nouvelle et n'est pas seulement présente dans les discours formulés à leur sujet. Ainsi, dans la deuxième partie du XXe siècle, à l'heure de la révolution sexuelle et de la libération des mœurs, le corps est un enjeu socio-politique majeur, au centre des préoccupations. Il s'agit, comme l'écrivent Jean-Marc Lachaud et Claire Lahurta⁴, de lutter pour la libre disposition de son corps et contre l'ordre corporel établi. Dans les années 1960 et 1970, on assiste à des mouvements de « [...] remise en cause [de] la domination exercée sur l'individu et sur son corps par l'Etat, par les Partis, par la Famille, par les Maîtres. »⁵ L'art corporel, qui émerge dès les années 1950 avec les happenings mais se développe considérablement au cours des vingt années suivantes, est étroitement lié à ces mouvements contestataires. Corps en actes, corps en résistance ... les artistes remettent en question et dénoncent les discours normatifs en mettant en jeu des corps indisciplinés.

Récalcitrants et insoumis, irrévérencieux et irrespectueux, assumant pleinement leurs *différences*, ces corps *désentravés* et *bors limites* possèdent une force de frappe critique et proclament leur authenticité (re)trouvée. Le *corps en actes* est donc mobilisé, au regard de sa potentielle puissance transgressive et subversive pour conquérir ce « pouvoir d'être » qu'évoque Lea Vergine.⁶

Aujourd'hui, le rôle contestataire de l'artiste apparaît comme un critère préalable

3 « *Your girl* non è una coreografia politically correct », VALENTE Laure, « Your Girl », *Repubblica*, [en ligne], 08/03/2012, URL : <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2012/03/08/your-girl.html> [consulté le 10/03/2017]

4 LACHAUD Jean-marc et LAHURTA Claire, « De la dimension critique du corps en actes dans l'art contemporain », *Actuel Marx*, [en ligne] 2007/1, n°41, URL: <http://www.cairn.info/revue-actuel-marx-2007-1-page-84.htm> ,[consulté le 11/01/15]

5 *Ibidem*

6 *Ibid.*

à sa reconnaissance, plébiscité par l'Etat.

Plus encore est vantée, vendue, encouragée, la « subversion ». En 2011, une campagne de publicité à Paris pour le Centre Georges Pompidou, à l'occasion du centenaire de la naissance du président Pompidou, accompagne le portrait du célèbre d'une de ses citations : « l'art doit discuter, doit contester, doit protester. » Cette citation fièrement arborée indique la *doxa* désormais en place. L'art est puissance de résistance, parfois même malgré lui, comme ontologiquement, et il faut alors une grande force de caractère pour refuser d'endosser le costume saillant et valorisant de l'insoumission, a *fortiori* lorsqu'elle est de peu de risque, encouragée et plébiscitée par l'Etat.⁷

De ce fait, Nathalie Heinich soutient que « rien n'est plus normé, plus contraint que le travail de l'artiste qui cherche à franchir les limites sans être pour autant exclu, à modifier les règles du jeu sans être déclaré hors jeu »⁸. Pouvons-nous dès lors parler de pratiques de l'anomal comme de pratiques « hors normes » - au sens de « en dehors des normes de l'art contemporain - comme le font les discours analysés ici? Les chorégraphes et metteurs en scènes « ordinaires » travaillant avec des interprètes à la corporéité anormale sont-ils des révolutionnaires hors cadres ou suivent-ils l'évolution finalement attendue de la danse contemporaine vers des corps divers et pluriels, l'expression d'une singularité et la recherche d'une nouvelle virtuosité ?

Les discours analysés ne semblent donc pas, à ce sujet, beaucoup se différencier de ceux produits de manière générale sur l'art contemporain, lui prêtant largement une charge politique et contestataire. Pourtant, il m'a semblé que les textes de mon corpus considéraient la transgression qu'opéreraient les pratiques de l'anomal comme spécifique, portant sur un objet *autre* et se réalisant à travers des procédés différents. Qu'est ce qui serait *transgressé* exactement ? Comment ces discours présentent-ils et analysent-ils cette subversion ?

7 NEVEUX Olivier, *Politique(s) du spectateur*, Paris : la Découverte, 2013, p.8

8 HEINICH Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris : Les Editions de Minuit, 2002, p.56

1. Transgresser les représentations sociales liées à l'anomalie

Le premier objet de transgression des pratiques de l'anomalie serait les représentations sociales liées à l'anomalie. On prête ainsi à ces pratiques une capacité de subversion des *à priori* et des regards portés sur l'anomalie qui se déploierait à travers différentes démarches et « tactiques »⁹ qu'il s'agit ici d'identifier.

Des expressions telles que « changer les regards »¹⁰, offrir un « autre regard »¹¹, « déplac[er] le regard »¹² ponctuent avec une certaine régularité les discours analysés. La place prépondérante accordée à la question du « regard » est intrinsèquement liée à celle de l'espace de visibilité occupé. L'hypothèse, formulée de façon implicite ou explicite, est alors que les pratiques de l'anomalie, en accordant à leurs interprètes une visibilité dont ils seraient dépourvus dans le spectacle vivant, dans notre société et dans les mass-médias, confrontent le spectateur à ce qu'il ne voit habituellement pas, l'autorisant (ou le contraignant) à ne pas détourner le regard. Jérôme Bel présente ainsi sa démarche :

Les personnes avec un handicap mental n'ont pas de représentation et très peu de discours sont produits sur eux. Aussi ils n'existent pas dans la sphère publique, ils sont exclus de la société. L'écart entre le majoritaire et cette minorité est abyssal. Il y a là une partition qui est insupportable. Un des enjeux pour moi est de rendre de la visibilité à la communauté que ces acteurs représentent, de montrer que ces acteurs là, dévalorisés, peuvent enrichir le théâtre expérimental, que leur singularité est pleine de promesses pour le théâtre et la danse, comme devrait l'être leur humanité pour la société en général.¹³

Cette présentation soulève plusieurs interrogations – à commencer par l'idée de

9 Tactique définie par Michel Certeau comme « un calcul qui ne peut pas compter sur un propre, ni donc sur une frontière qui distingue l'autre comme une totalité visible. La tactique n'a pour lieu que celui de l'autre. Elle s'y insinue, fragmentairement, sans le saisir en son entier, sans pouvoir le tenir à distance. (...) La tactique dépend du temps, vigilante à y saisir au vol des possibilités de profit. »

CERTEAU Michel, *L'invention du quotidien*, Paris : Gallimard, 1990, p46

10 BEAUDOUIN Philippe et PEPIN Christine, « La danse intégrée : une coordination motrice intersubjective », *op. cit.*, p. 31

11 « Sciarroni ha sempre lavorato per l' altro sguardo » VALENTE Laura, *op. cit.*

12 GUIGOU Muriel, « Danser avec un handicap. L'émergence de valeurs altruistes dans la création chorégraphique », in GOUDARD Alain, *Comment se transforme la danse ?*, Actes de journée d'étude « Culture et Handicap », 15 octobre 2004, Centre culturel Aragon d'Oyonnax, [en ligne], Bourg-en-Bresse : Résonance Contemporaine, 2005, URL :

<http://www.resonancecontemporaine.org/IMG/pdf/actes151004.pdf>, [consulté le 10/09/2016]

13 BEL Jérôme, « Présentation de *Disabled Theater* », site internet de la compagnie RB Jérôme Bel, [en ligne], 2012, URL : <http://www.jeromebel.fr/spectacles/presentation?spectacle=Disabled%20theater> [consulté le 27/01/2016]

« communauté » évoquée – et il me semble qu'elle exprime de façon limpide une position qui sous-tend de nombreux autres discours. Par une mise en visibilité d'interprètes peu visibles habituellement dans la sphère publique, les pratiques de l'anomal créeraient un espace de rencontre, de confrontation, et de communication qui permettrait au public d'appréhender différemment l'anomalie. Cette hypothèse semble agir comme un moteur, une ambition, politique, motivant la démarche artistique des « chorégraphes ordinaires » à travailler avec des interprètes à la corporéité anormale. C'est par exemple cette ambition qui aurait motivé – entre autres – la pratique de Jérôme Bel pour *Disabled Theater*, comme en atteste les quelques lignes que nous venons de citer.

Par ailleurs, la charge transgressive accordée aux pratiques de l'anomal ne reposerait pas sur leur seule ouverture d'un espace de mise en visibilité de l'anomalie, mais également sur leur capacité à en proposer des représentations inédites, neuves, qui permettraient cette mutation des regards. Elles adopteraient donc un nouvel angle de vue et une nouvelle approche de l'anomalie, allant à l'encontre des représentations issues de notre imaginaire collectif. Ainsi, à propos de *Your Girl* d'Alessandro Sciarroni, plusieurs journalistes ou bloggeurs disent avoir été touchés ou désarmés par l'expression d'un désir, d'un amour et d'une attirance dans l'interprétation de Chiara Bersani. Ce qu'il y aurait alors de nouveau, et de transgressif, dans la démarche d'Alessandro Sciarroni résiderait dans ce dépassement de tabous liés à l'intimité et à la vie affective et/ou amoureuse des personnes anormales par la mise en scène une jeune femme atteinte d'une ostéogénèse imparfaite rêvant d'amour et exprimant une certaine attirance physique... comme toute jeune femme. A ce titre, on lit par exemple que *Your Girl* éloigne le stéréotype du corps parfait de la sphère sentimentale.¹⁴ Bien que ce soit rarement formulé de façon aussi implicite, nous pouvons retrouver dans de nombreux discours de ce corpus l'idée que les pratiques de l'anomal transgresseraient les représentations communes liés à l'anomalie en nous présentant ces interprètes anormaux comme des personnes « comme tout le monde ». Le personnage incarné par Chiara Bersani éprouve un désir amoureux par lequel nous avons tous déjà été traversé. La création de Mathilde

14 « Mettere in scena la disabilità per allontanare lo stereotipo del corpo perfetto dalla sfera del sentimento » ANONYME, « Your Girl. Alessandro Sciarroni tra fisicità e sentimento », *Graziano Graziani*, [en ligne], 20/09/2012, URL <https://grazianograziani.wordpress.com/2012/09/20/your-girl-alessandro-sciarroni-tra-fisicita-e-sentimento/>, [consulté le 09/01/2017]

Monnier avec Marie-France Casanier (dont le documentaire *Bruit Blanc* fait état) « montre la possibilité de créer une relation intime et durable avec une personne qui ne parle pas et qui est renfermée sur elle-même »¹⁵. Et *Orphée* de Montalvo - Hervieu donne à voir un interprète unijambiste... qui peut danser.

En effet, il semblerait que le premier degré des « tactiques » que déploieraient les pratiques de l'anomal serait de considérer l'interprète anomal comme un interprète « normal », ayant la possibilité (et la légitimité) de danser, comme tout le monde. Plusieurs des discours analysés insistent sur ce point. Ainsi, lors de son intervention à propos de l'émergence d'une « Disability Aesthetics », Carrie Sandhal affirme de façon à la fois ironique et catégorique : « Let's settle these questions once and for all. Are they people ? Yes ! Are they actors ? Yes ! »¹⁶

Nous reviendrons plus tard sur ce discours « de l'identique », mais il semble ici important de souligner que cette réaffirmation du statut de danseur ou d'acteur des interprètes anomaux est présente dans plusieurs discours et passe bien souvent par une référence au « travail » réalisé. Il semble alors important pour les auteurs de rappeler le caractère laborieux des pratiques de l'anomal. Philippe Beaudouin et Christine Pépin soulignent par exemple à propos de la danse intégrée que si ses « chorégraphes adaptent leur travail en fonction du(des) handicap(s) rencontré(s), cette adaptation n'est pas plus importante que pour les autres publics »¹⁷. L'idée défendue ici est celle d'une égalité de traitement entre danseurs anomaux et danseurs « normaux ». De la même manière, on souligne dans d'autres discours l'égalité de charge de travail mais aussi de formation des interprètes.¹⁸ Un grand nombre d'auteurs jugent par là même nécessaire de préciser leur statut professionnel. On lit par exemple régulièrement que le Theater HORA est composée de « handicapés

15 GUIGOU Muriel, « Danser avec un handicap. L'émergence de valeurs altruistes dans la création chorégraphique », *op. cit.*, p.9

16 SANDAHL Carrie, « Generative Embodiment : Emerging Disability Aesthetics », [en ligne], Colloque IntegrART – La Danse et la « Normalité », *op. cit.*, URL : http://2015.integrart.ch/media/files/IA15_7_CarrieSandahl_E.pdf [consulté le 10/12/2015]

17 BEAUDOUIN Philippe et PEPIN Christine, « La danse intégrée : une coordination motrice intersubjective », *op. cit.*, p. 32

18 Le long article des *Inrockuptibles* au sujet du Theater HORA consacre plusieurs lignes à la description de leur travail : formation, répétitions.. (LE TANNEUR Hugues, « les Bel personnes », *Les Inrockuptibles*, 10/10/2012). Nous retrouvons ce type de descriptions dans de nombreux articles consacrés à la compagnie de l'oiseau-mouche (Compagnie de l'OISEAU-MOUCHE, *Dossier de présentation*, [en ligne], 2014, URL : <http://oiseau-mouche.org/loiseau-mouche/aller-plus-loin/>, [consulté le 10/09/2015])

mentaux et acteurs professionnels »¹⁹ ²⁰.

Par ailleurs, les auteurs insistent parfois sur la nécessité d'appréhender avec une grande exigence les pratiques de l'anormal, que l'ancrage de la reconnaissance artistique de ces pratiques nécessite d'adopter à leur égard un positionnement critique intransigeant en dehors de toute compassion. Sophie Lesort illustre cette nécessité en faisant le récit d'une scène à laquelle elle a assisté :

Il n'y a rien de pire que d'entendre une mère dire à sa fille de 13 ans, à l'issue d'une représentation : « Il faut applaudir parce que ce sont des handicapés ». Cette phrase, je l'ai entendue en 2005 après *Body in question* de l'australien James Cunningham. Ce danseur et chorégraphe a perdu l'usage de son bras lors d'un accident de moto et sa pièce n'est qu'une longue jérémiade mélodramatique sur son état. Sans aucune dignité, égocentrique et dépourvue de sens artistique, cette œuvre ne mérite aucune indulgence.²¹

Elle conclut son article en ajoutant : « Alors, n'applaudissons pas parce qu'un invalide est sur scène, mais uniquement parce que le spectacle est bon. C'est l'honneur des artistes et des handicapés qui est en jeu. »²² ²³ Cette exigence de

19 BOUCHEZ Emmanuelle, « Disabled Theater », *Télérama*, juillet 2012/3

Cette précision du statut professionnel des acteurs du Theater HORA est également présente dans d'autres articles : LE TANNEUR Hugues, « L'altérité en jeu », *Les Inrockuptibles*, « Supplément festival d'Avignon », juillet 2012 ; DEMIDOFF Alexandre, *op cit*.

20 A l'inverse, certains auteurs ne reconnaissent pas le statut professionnel du Theater HORA : « Depuis 2012, Jérôme Bel a également fait le pas vers des acteurs/performers « amateurs », depuis sa pièce *Disabled Theater* (2012) créée avec une troupe zurichoise d'acteurs handicapés mentaux. Tout en restant fidèle à des questions liées aux arts de la scène, il ouvre sa pratique du théâtre documentaire à une démarche qui se rapproche de celle de Rimini Protokoll ou de Michel Schweizer, soit le fait de mettre sur scène des personnes non-professionnelles et l'utilisation de leur histoire ou de leur rapport à des contextes précis comme matériaux de base à l'écriture de la pièce. » SCHLITTLER Barbara, *Se Faufler*, mémoire de « Master of Arts in Theater », [en ligne], HETSRL La Manufacture, juin 2015, URL: <http://www.manufacture.ch/downloadas/docs/4od5xewl.pdf/MAT15%20-%20SCHLITTLER%20Barbara%20-%20Se%20faufiler.pdf> [consulté le 08/05/2017]

21 LESORT Sophie, « Danse et handicap : comment transcender le mouvement », *Toutelaculture.com*, [en ligne], avril 2013, URL: <http://www.toutelaculture.com/spectacles/danse/danse-et-handicap-comment-transcender-le-mouvement/> [consulté le 12/12/14]

22 *Ibidem*.

23 Ces propos ne sont pas sans rappeler ceux de Pascal Parsat, lors d'une leçon à l'université d'Avignon : « Je connais des personnes qui se présentent comme comédien handicapé. Mais quel talent cela donne-t-il en plus ? On ne parle pas de comédien mal formé, stupide ou misogyne. Pourquoi parlerait-on de comédien handicapé ? Qu'est ce que cela apporte en fait ? A propos de l'exposition que nous avons mise en place à la MDPH, nous présentons douze artistes de Homère à Glenn Gould, dont tout le monde salue le talent. Il s'agit d'artistes connus de tous, qui sont ou ont été en situation de handicap. (...) Et si certains avaient su, ils auraient peut-être même encore plus apprécié en se disant : " les pauvres, c'est formidable ce qu'ils arrivent à faire. Pour moi il s'agit de la réaction la plus irrespectueuse." » Cité par 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, 2014, p. 33

spectateur face à des pratiques de l'anomal semble donc être pour Sophie Lesort, un moyen d' « intégrer au sein de notre société culturelle »²⁴ ses interprètes.

Nous retrouvons la notion d'intégration dans plusieurs discours analysés. Étymologiquement, l'adjectif latin *integer* signifie entier, non touché, dont rien n'a été ôté²⁵ ²⁶. Une danse intégrée – ou intégrative – n'ôterait donc rien à la totalité des pluralités existantes, ne tiendrait à l'écart aucun corps. La « danse intégrée » se définit ainsi comme « une danse qui intègre la totalité des individus [...] qui vise à ouvrir à tous la pratique de la danse »²⁷. Cette référence à l'intégration n'est par ailleurs pas spécifique aux discours produits au sujet de pratiques définies comme relevant de la « danse intégrée » spécifiée et définie par Alito Alessi et la Joint Forces Dance Company aux Etats-Unis au milieu des années 1980.²⁸ Nous la retrouvons également dans ceux produits au sujet de pratiques de l'anomal ne revendiquant pas cette dénomination. On avance alors que, en incluant sur scène des interprètes qui en sont habituellement exclus, les pratiques de l'anomal favoriseraient leur intégration dans la société, à travers un investissement d'un espace de visibilité et une considération de l'interprète anomal comme un danseur « normal ». L'analyse esthétique à laquelle nous aurons recourt dans un troisième temps aura alors pour enjeu d'analyser comment ce discours intégrateur s'incarne dans la pratique. Toutefois, l'idée « d'efficacité » qui traverse les discours peut difficilement faire l'objet d'une analyse sérieuse dans le cadre de cette recherche. Il semble ainsi que certains discours sont mus par l'hypothèse selon laquelle, par effet de capillarité, transgresser les habituels codes de représentation des individus anomaux en les mettant en scène et en (ré)affirmant leur statut de personne (et de danseur) « comme une autre » mènerait à une mutation des regards du public sur l'anomalie. Sorti de la salle de spectacle, la remise en question de ses représentations que le spectateur aurait traversé au cours de la pièce continuerait à agir, faisant de lui un citoyen nouveau, qui ne porterait plus (ou moins) de regard stigmatisant sur l'anomalie. Lorsque Philippe Chéhère écrit à propos de son expérience auprès de personnes atteintes de la maladie de Huntington que « "le danseur malgré lui" »²⁹ transgresse les normes imposées par la société et par

24 LESORT Sophie, « Danse et handicap : comment transcender le mouvement », *op. cit.*, p.5

25 *Ibidem*, p. 29

26 La racine latine *Integro*, renvoie également aux verbes Renouveler, Recommencer, Recréer ...

27 BEAUDOUIN Philippe et PEPIN Christine, « La danse intégrée : une coordination motrice intersubjective », *op. cit.*, p. 29

28 *Ibidem*

29 Nous reviendrons plus tard sur cette expression.

là même impose un autre regard à porter sur les personnes malades »³⁰, comment évaluer si cette mutation s'est « imposée » au spectateur ? A quel titre pouvons-nous affirmer qu'une expérience esthétique aie un impact – de façon systématique – sur la vie quotidienne des spectateurs, sur leurs représentations, sur leurs façons d'agir et de penser au quotidien ? Si les pratiques de l'anomal proposent une critique de l'absence de visibilité des personnes anormales dans la sphère publique, dépassent-elle la seule démarche dénonciatrice ? Offrent-elles des outils, des clés, des alternatives ? Alain Badiou écrit au sujet du théâtre politique :

[...] la difficulté aujourd'hui ne réside pas dans les formes de la critique, mais dans son dépassement affirmatif. C'est de l'Idée créatrice que nous avons besoin, non du spectacle désolant de l'oppression, lequel communique avec une pénible idéologie victimaire. Je suis [...] un « affirmationniste ». L'art contemporain doit faire voir affirmativement la possibilité de l'émancipation, laquelle ne réside jamais dans le simple constat de l'oppression, même fait du point de vue des opprimés. [...] La critique occupe tout l'espace. Nous avons besoin d'une critique de la critique³¹

Dans le cadre de cette recherche, nous pouvons analyser les représentations de l'anomalie mises en jeu et essayer d'y identifier des alternatives et des « dépassements affirmatifs ». Cependant, nous ne prendrons pas en charge la question de la portée des pratiques de l'anomal sur les représentations des spectateurs. Ceci exigerait une enquête qualitative et quantitative conséquente auprès d'un échantillon important de spectateur. Je serai aujourd'hui bien incapable de proposer des critères d'évaluation qui devraient régir cette enquête. Par rapport à « quoi » analyser une « transformation des regards » dans le quotidien ? Selon quels critères ?

Considérer que les pratiques de l'anomal ont la capacité de transformer les regards des spectateurs attribue ainsi à l'art une fonction sociale et politique particulière et confère un certain rôle à l'artiste. En effet, lorsque on lit dans la présentation de *Disabled Theater* que « l'enjeu de Bel dans son travail avec des acteurs du Théâtre HORA réside dans l'ouverture d'un espace où le handicap n'est pas exclu des pratiques visuelles et discursives, ni dissimulées derrière l'écran du politiquement

30 CHEHERE Philippe, « "Mon handicap ? C'est cette danse qui ne me lâche plus". La danse à l'hôpital ou l'ouverture de nouveaux possibles. », in KORFF-SAUSSE, *Art et handicap*, Toulouse : ERES, « Connaissance de la diversité », 2012, p. 143

31 BADIOU Alain, cité par NEVEUX Olivier, *Politiques du spectateur*, op. cit., p.129

correct, mais intégrées à un discours portant à la fois sur la dimension esthétique et politique. »³², nous pouvons nous interroger sur la conception de son rôle de vis-à-vis des interprètes du Theater HORA. En tant que chorégraphe, il aurait donc la capacité de leur donner accès à un espace de visibilité, d'expression et d'intégration. Nous pourrions alors nous questionner sur la relation de dépendance que cette conception pourrait engendrer. Ce rôle de bienfaiteur pourrait empêcher le déploiement d'un processus d'empowerment qu'entend appliquer par exemple Françoise Davazoglou dans sa pratique et dans la gestion d'une association de danse.

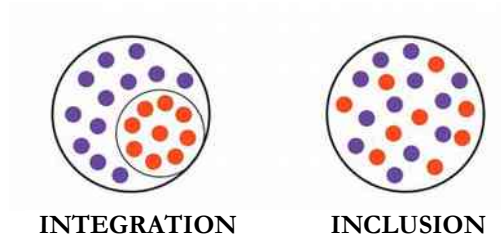
L'empowerment définit à la fois l'accession à un pouvoir et le processus d'apprentissage pour y accéder. Il est difficilement traduisible en français et renvoie à des termes comme « capacitation », pouvoir d'agir, autonomisation qui ne rendent jamais complètement compte des deux mouvements qui le compose. Mobilisée dans des champs très divers, cette notion répond à différents objectifs. [...] Le modèle radical dont l'enjeu central est la reconnaissance des groupes pour mettre fin à leur stigmatisation, appelle aussi à l'autodétermination, la redistribution des ressources et les droits politiques. C'est ce dernier modèle qui, à la mesure de nos actions, donne un éclairage et une précision à ce que nous cherchons : la mise en question des a priori, la possibilité de prendre des décisions et le droit d'accès aux ressources artistiques et culturelles.³³

Ces questionnements soulèvent ceux de la nature de la tactique intégrative mise en place : s'agit-il d'une tactique d'intégration ou d'inclusion ? Les discours de notre corpus préfèrent le terme d'« intégration » à celui d'« inclusion » (présent dans seulement deux articles). Or, il me semble que si l'intégration permet de faire reconnaître comme faisant partie d'une communauté des personnes qui en étaient exclus, elle n'empêche pas un certain cloisonnement et une mise à l'écart. Lorsque Jérôme Bel parle des personnes en situation de handicap comme constituant une « communauté » - à qui il reconnaît une légitimité à être présente sur scène - il me semble qu'on est alors dans un discours d'intégration et dans une certaine conception d'une « place accordée » aux personnes anormales sur la scène contemporaine. Le discours inclusif pense plutôt une « place de plein droit » de ces interprètes dans le champ de la création et tend à un certain décloisonnement. De plus, alors que l'inclusion implique une adaptation de l'environnement aux

32 VECCHIARELLI Chiara, « Présentation de *Disabled Theater* », site internet de la compagnie RB Jérôme Bel, *op. cit.*

33 DAVAZOGLU Françoise, *Geste artistique, geste politique. La danse peut-elle être porteuse de trisomie 21 ?*, *op. cit.*, p. 77-78

particularités d'un individu, l'intégration exige l'adaptation de la personne intégrée à un milieu, dans une certaine démarche « à sens unique ».



Nous verrons dans notre troisième partie quelle posture - d'intégration ou d'inclusion - s'incarne (ou non) dans les pratiques de l'anomal analysées mais il me semblait ici important de souligner les enjeux de l'hypothèse de transgression des représentations de l'anomalie par ces pratiques. Considérer que le chorégraphe (plus précisément dans notre cas, « chorégraphe ordinaire ») « offre » ou « accorde » un espace de visibilité sur scène aux interprètes qui en seraient exclus peut faire apparaître sa démarche comme une offrande ou un acte humaniste. Ce rôle de l'artiste et de sa pratique attribue également une place particulière au spectateur : il participerait de fait à une action fort louable, valorisant son humanité. Le désir de voir et la curiosité que peut susciter l'anomalie se renversent et le regard du spectateur devient alors un « don », permettant la reconnaissance et la valorisation d'individus qui en seraient dépourvus dans l'espace public.

2. Miroir inversé ... penser « l'inquiétante étrangeté »

En mettant en tension nos représentations et nos rapports à l'anomalie, les pratiques de l'anomal n'élaboreraient pas seulement un discours à propos de la différence, du handicap ou de la marginalisation des personnes anomales mais « matérialisent un discours sur l'être et sur le monde »³⁴, sans – une fois encore – que l'objet de ce « discours sur le monde » soit explicité et analysé. On lit dans certains articles que les pratiques de l'anomal auraient une capacité réflexive, plaçant le spectateur face à *quelque chose* de profond, et ancré, que nous allons donc tenter d'identifier.

34 CYR Catherine, « Dossier corps atypiques », *op. cit.*, p. 13

En premier lieu, la référence au « reflet » et/ou au miroir est présente dans plusieurs discours formulés à propos de pratiques de l'anomal mais également au sujet de la danse contemporaine de façon plus générale. Betty Mercier-Lefèvre propose ainsi de lire les spectacles de danse contemporaine comme de nouveaux rites profanes³⁵, des rituels de « passage » au sens proposé par Arnold Van Gennep, entre réalité et imaginaire, entre Soi et l'Autre, « c'est-à-dire des séquences symboliques qui, lorsque le spectacle est réussi, vous transforment et vous transportent, vous mettant en mouvement, ce qui correspond au sens initial du mot "émotion" »³⁶. Le « vertige du miroir d'Alice » serait alors un des éléments participant de cette ritualisation.

Ce qui provoque cette tension émotionnelle, c'est à la fois ce qui me sépare des corps exposés et ce qui me relie organiquement à eux. La métaphore « du pont et de la porte » employée par Georges Simmel est, à cet égard, très explicite. Ma position de spectateur et la bienséance sociale, exigent que je reste à bonne distance de la scène, que j'instaure une porte symbolique entre la danse et le public. Mais le spectacle proposé m'invite à la détente, à franchir cet espace, à mettre un pont ou mieux, à sauter de l'autre côté du miroir. C'est le sens que je propose de donner au mot vertige, c'est l'éprouvé du saut, de la giration, de la chute, de la quête de soi: autant d'éléments fondamentaux de la motricité en danse contemporaine.³⁷

La danse contemporaine agirait donc comme un « miroir révélateur et déformant de nos existences triviales, un espace pour se voir et se revoir »³⁸. De « l'autre côté », ce serait donc à moi et à mon double je serais confrontée, et ce passage de l'Autre à Moi-même provoquerait ce sentiment de « vertige ». Celui-ci serait renforcé par « des espace de liberté un instant entrevu »³⁹, la mise en scène de l'hétérogénéité et de la pluralité. De ce fait, pour Betty Mercier-Lefèvre, le travail d'Alain Platel présentant des corps « souvent distordus, abîmés, mortifères, indistincts », accentue ce vertige : en passant « de l'autre côté » - celui de la diversité et de l'hétérogénéité – nous

35 Betty Mercier-Lefèvre utilise ici la définition du mythe proposé par Claude Rivière : « il s'agit d'un ensemble de conduites individuelles ou collectives, relativement codifiées, ayant un support corporel (verbal, gestuel, postural) à caractère plus ou moins répétitif, à forte charge symbolique pour leurs acteurs et habituellement pour leurs témoins, fondées sur une adhésion mentale, éventuellement non conscientisée, à des valeurs relatives à des choix sociaux jugés importants et dont l'efficacité attendue ne relève pas d'une logique purement empirique qui s'épuiserait dans l'instrumentalité technique du lien cause-effet. »

cité par MERCIER-LEFEVRE Betty, « La danse contemporaine et ses rituels », *Corps et culture* [en ligne], numéro 4, 1999, mis en ligne le 25/01/14, URL : <http://corpsetculture.revues.org/607> [consulté le 20/12/14]

36 *Ibidem*

37 *Ibid.*

38 *Ibid.*

39 *Ibid.*

franchirions la distance qui nous séparerait de cette diversité. Se confronter à l'anomalie – pensée ici comme une figure d'altérité absolue – ce serait donc se confronter à soi-même, par un effet de miroir « révélateur ». Cette idée est d'ailleurs également à l'oeuvre dans les discours produits au sujet du spectacle de monstres : « Penser le monstre, c'est alors d'une certaine façon se penser soi-même, dans un processus spéculaire et réflexif de pensée en miroir. Chaque sujet est ainsi renvoyé à son propre regard, si ce n'est à une part obscure non interrogée. »⁴⁰ Il y aurait donc une certaine similitude entre la mise en scène de l'anomalie et celle de la monstruosité, de part leur capacité à agir comme un miroir révélateur et à provoquer un vertige. Les discours – formulés aussi bien au sujet de la figure du monstre que de celle de l'interprète anomal – font alors largement état de la « peur » que peut engendrer ce vertige.

En effet, en incarnant, comme nous l'évoquions plus tôt, « l'image inversée » de ce qu'il convient d'être, « le vivant de valeur négative »⁴¹, le monstre cristallise nos angoisses et nos peurs. Jean-Jacques Courtine évoque ainsi « l'inquiétante étrangeté »⁴² du monstre... expression que nous retrouvons également dans plusieurs discours produits à propos de pratiques de l'anomal, notamment dans l'introduction de la revue *Jeu* « Corps atypiques » évoquant des « corps porteurs d'une inquiétante étrangeté »⁴³. Freud, réutilisant les travaux de Schelling, considère comme relevant de « l'inquiétante étrangeté » - *unheimlich* - toute apparition de ce qui aurait du rester caché. Ainsi, ce n'est pas la nouveauté qui est source d'angoisse mais ce « qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier »⁴⁴... Le jaillissement du refoulé engendrerait donc cette « inquiétante étrangeté » et serait l'objet de survivances.

Ce qui survit dans une culture est *le plus refoulé* le plus obscur, le plus lointain et le plus tenace, de cette culture. *Le plus mort* en un sens, parce que le plus enterré et le plus fantomal ; *le plus vivant* tout aussi bien, parce

40 CEIMA - Université de Brest, « Appel à contribution Colloque « Signatures du monstre : penser le monstre, pensées du monstre . Sémiotiques du monstre », [en ligne], 2015, URL : <http://www.univ-brest.fr/FScema/menu/ACTIVITES/Colloques/Signatures-du-monstre--12-13-novembre-2015-> [consulté le 21/01/15]

41 CANGUILHEM Georges, « La monstruosité et le monstrueux » *op. cit.*, p. 171

42 COURTINE Jean-Jacques, « Le corps anormal. Histoire et anthropologie culturelles de la difformité », *op. cit.*, p. 227

43 CYR Catherine, « Corps atypiques - présentation », *op. cit.*, p. 13

44 FREUD Lucian, « L'inquiétante étrangeté », in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Gallimard, « Folio Essais », 1985, p.213

que le plus mouvant, le plus proche, le plus pulsionnel.⁴⁵

De ce fait, Pascale Caemerbeke émet l'hypothèse de liens de survivance entre le spectateur du Freak show d'hier et celui des pratiques de l'anomal d'aujourd'hui.⁴⁶ Elle établit ainsi un parallèle entre ces pratiques, en questionnant tout d'abord les critères de distribution à l'œuvre. « [...] le fait que des acteurs (désignés par rapport à un handicap ou remarqués pour leur corps atypique) se retrouvent sur scène après en avoir été évincés prouve aussi que des restes du spectateur d'hier survivent dans celui d'aujourd'hui. »⁴⁷

Jean-Jacques Courtine nous rappelle que « à peine plus d'un siècle nous sépare de ces événements. Ils semblent pourtant nous parvenir d'un passé bien plus lointain, d'un âge révolu du divertissement populaire, d'un exercice archaïque et cruel du regard curieux. »⁴⁸ Les sensibilités auraient donc changées. Le vocabulaire également : on ne parle plus de « monstres » mais d'interprètes « hors normes », « atypiques » etc. Pourtant, selon Pascale Caemerbeke, dans cette évolution linguistique perdue un partage entre ce qui serait enviable ou non, et est révélé un « aveu d'impuissance, une impossibilité à considérer œuvres ou personnes à l'aune des critères d'appréciation, et désignerait en réalité l'indésirable. »⁴⁹ De la même manière, accorder aux interprètes anomaux la capacité de provoquer une « inquiétante étrangeté » (qui renvoie donc à l'apparition de ce qui aurait dû rester caché), c'est faire l'aveu du caractère non désirable qu'on leur attribue. Pascale Caemerbeke remet donc en cause l'hypothèse d'une mutation des sensibilités qui ferait des spectateurs d'aujourd'hui un public foncièrement différent de celui d'hier, ne pouvant – éthiquement – plus jouir du spectacle de la difformité et de l'anomalie. Elle avance donc que le désir de voir n'aurait pas disparu au fil des années, il ne pourrait simplement plus s'exprimer de la même manière. Teintée de culpabilité, cette curiosité pourrait donc agir comme un moteur pour le spectateur. Mais pour qu'il soit moralement acceptable, on observe un renversement de ce désir de voir en « offrande » – comme nous l'avons plus tôt évoqué – en donnant au public la sensation de prendre part à une œuvre humaniste louable de mise en visibilité et d'intégration d'individus stigmatisés. Ici encore, la

45 DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les éditions de Minuit, 2002, p. 154

46 CAEMERBEKE Pascale, « Le handicap, nouveau territoire d'étrangeté spectaculaire », *op. cit.*

47 *Ibidem*, p. 14

48 COURTINE Jean-Jacques, « Le corps anormal. Histoire et anthropologie culturelles de la difformité », *op. cit.*, p. 210

49 CAEMERBEKE Pascale, « Le handicap, nouveau territoire d'étrangeté spectaculaire », *op. cit.*

question des motivations profondes des spectateurs semble bien difficile à analyser et nous ne la traiterons pas dans cette recherche. Toutefois, si les propos de Pascale Caemerbeke me semblent ici éclairants, c'est tout d'abord parce qu'ils se différencient grandement de l'ensemble des autres discours analysés mais c'est surtout parce que se sont les seuls de ce corpus qui proposent une analyse « du discours sur l'être et sur le monde »⁵⁰ qui s'incarnerait dans les pratiques de l'anomal. Dans une société de la performativité, du jeunisme, de la minceur, elle lit ainsi ces pratiques comme le symptôme d'une « difficulté à exprimer ces normes pour en jouer véritablement »⁵¹.

Nous nous trouvons ici à l'articulation des contradictions et de la complexité des discours traitant des pratiques de l'anomal. Nous avons en effet déjà souligné que la plus grande majorité d'entre eux défendent voir dans ces pratiques l'expression d'une démarche égalitaire (et/ou intégrante) : elles présenteraient les interprètes anomaux comme des personnes (et des danseurs) « comme les autres »... et donc proches du spectateur. Or, ces mêmes discours maintiennent une opposition entre « danseurs et [...] comédiens reconnus [et] des artistes au casting atypique »⁵² mais aussi entre le public et ces interprètes. Nous pouvons ainsi lire à propos de *Disabled Theater* : « ces acteurs [sont] si différents les uns des autres mais surtout de ceux qui les voient évoluer sur scène [...]. Plus on les voit plus on est sensible à ce qu'ils sont, tout en sachant combien leur handicap les sépare de nous ».⁵³ L'idée d'une distance qui séparerait les interprètes et le public n'est pas souvent formulée de façon aussi limpide mais il me semble qu'elle sous-tend une grande partie des discours analysés, et également des pratiques de l'anomal, telles que *Disabled Theater*, pièce pour laquelle nous retrouvons ces lignes dans les feuilles de salle :

Pour une société qui se définit comme essentiellement normale, l'infirmité est une source de détresse : elle constitue la limite à laquelle se heurte sa normalité. Sa déclinaison intellectuelle – le handicap mental, par exemple – est en général considérée comme l'altérité absolue de la condition du public intellectuel et cultivé du théâtre expérimental.⁵⁴

Les corporéités anormales en scène seraient, *par le fait*, à distance, différentes de

50 CYR Catherine, « Dossier corps atypiques », *op. cit.*, p. 13

51 CAEMERBEKE Pascale, « Le handicap, nouveau territoire d'étrangeté spectaculaire », *op. cit.*, p.18

52 BRASSARD Christina, « De ces corps qui comptent », in CYR Catherine, Dossier « corps atypiques », *op. cit.*, p.41

53 LE TANNEUR Hugues, « L'altérité en jeu », *op. cit.*

54 VECCHIARELLI Chiara, « Présentation de *Disabled Theater* », site internet de la compagnie RB Jérôme Bel, *op. cit.*

celles présentes dans la salle. Outre le fait que cela revient à prendre pour postulat qu'aucune personne anormale se trouverait dans le public, l'affirmation de cette distance me semble symptomatique de la considération par ces discours (et peut-être aussi par les pratiques) des interprètes anormaux comme des figures d'« altérité absolue ». Parler de « corps porteurs d'une inquiétante étrangeté », de pratiques qui donneraient chair à la peur de l'Autre, de la différence, de la diversité ... s'inscrit selon moi dans un même processus de construction de l'Altérité. Ainsi, pour Pascale Caemerbeke « les discours bien-pensants sur la "différence" et l'acceptation de "l'autre" ne seraient qu'une forme déguisée afin d'affirmer un Autre, de le construire afin qu'il cristallise nos angoisses »⁵⁵. Ces « discours bien-pensants » tracerait entre le public et la scène une frontière rassurante. Or, Jacques Ponnier nous rappelle que « l'idée d'altérité absolue fait en tout cas problème sur le plan théorique. Elle a aussi des conséquences éthiques inacceptables. Apparemment gage de respect de la différence, elle en est l'exact contraire. »^{56 57}

Ainsi, tout en affirmant que, du fait de l'ouverture de la danse contemporaine à une relative pluralité, les pratiques de l'anormal donneraient finalement à voir des corps plus proches de ceux du public (c'est-à-dire à dire ne correspondant pas à ceux, performants et virtuoses, qui occuperaient habituellement la scène), les discours appréhendent les corporités anormales comme des figures d'altérité, dissemblables et à distance de celles des spectateurs. En somme, les pratiques de l'anormal auraient la capacité d'agir en miroir révélateur, nous invitant au vertige de l'Altérité, dans un jeu d'aller retour entre proximité et distance qui nous renvoie au concept de liminalité d'Henri-Jacques Stiker déjà évoqué. L'enjeu de l'analyse esthétique sera alors d'observer quelle posture est adoptée et quelle « figure » (d'altérité ou de proximité) est incarnée par les interprètes des pratiques de ce corpus.

55 CAEMERBEKE Pascale, « Le handicap, nouveau territoire d'étrangeté spectaculaire », *op. cit.*, p.18

56 PONNIER Jacques, *L'Autre en question. Approche philosophique et psychanalytique de la Différence*, Paris : Anthropos Economica, 2010, p.26

57 Les quelques lignes de Seyla Banhabib cités par Pascale Caemerbeke sont à ce sujet lumineuses : « L'incapacité d'un individu à reconnaître psychiquement l'autre en soi-même se manifeste le plus souvent par le désir ardent de se détacher de cet "autre" pour le projeter dans une figure extérieure ; en le posant hors de soi, il éprouve la sécurité liée au maintien de sa propre identité sans être menacé de dissolution dans l'altérité. L'autre est l'inconnu, l'étranger, celui qui est différent, autre que nous. [...] Plus l'environnement devient fluide, imprédictible et irrationnel, et plus nous nous retirons derrière les murs de nos certitudes et voulons retrouver les marques de ce qui nous est familier »

BANHABIB Seyla, « Renverser la dialectique de la raison : le réenchantement du monde », in RENAULT Emmanuel & SINTOMER Yves, *Où en est la théorie critique ?*, Paris : La Découverte, 2013, p.89

Ainsi, lorsque Jérôme Bel déclare « Je ne veux pas que les corps sur scène soient meilleurs que les corps dans la salle. Je ne veux pas que mes acteurs dominent le public. Je veux créer une égalité entre les deux »⁵⁸, il affirme expressément une volonté de proximité entre la salle et la scène. Or, il me semble que dans l'ensemble des discours formulés – y compris par le chorégraphe lui-même - au sujet de ce spectacle, celui-ci n'est pas appréhendé dans une relation de proximité mais de grande altérité. Jérôme Bel considère ainsi que les comédiens du Theater HORA, (faisant partie d'une « communauté »⁵⁹ appréhendée comme « autre ») ont *par le fait* une « incapacité à produire le travail habituel qu'on peut attendre d'un acteur qui [l']intéresse le plus chez eux »⁶⁰. On retrouve ici l'idée selon laquelle les interprètes anomaux incarneraient une figure d'altérité du fait de ce qu'ils « transforment » dans le paysage chorégraphique, de leur capacité à transgresser les normes de la danse (ou du théâtre) contemporain(e).

3. Transgresser les normes chorégraphiques

Les discours produits au sujet de pratiques de l'anomal considèrent donc qu'elles mettent en scène des corporéités foncièrement différentes de celles habituellement présentes dans « la » danse. Nous avons déjà souligné combien il était complexe de définir ce que serait le danseur « normal » de la danse contemporaine puisque celle-ci entretient un rapport plus lâche à la norme. Cette difficulté de définition est particulièrement lisible à travers les discours analysés et me semble incarner la contradiction entre « figure d'altérité / figure de proximité » que représenterait le danseur anomal, comme nous venons de le développer. Plusieurs discours qualifient ainsi les pratiques de l'anomal comme étant « hors normes » en référence aux normes promues par le ballet classique, beaucoup ne définissent pas de quelles normes il s'agit, d'autres encore appréhendent de la même manière des pratiques mettant en jeu des interprètes « ordinaires » - dont le corps serait proche de celui du public, ni élancé, ni particulièrement mince et/ou jeune par exemple – et celles mettant en jeu

58 Cité par ROUSSET Marion, « Danse contemporaine. Eloge du corps ordinaire », in *regards.fr*, [en ligne], 01/04/06, URL : <http://www.regards.fr/culture/danse-contemporaine-elogue-du-corps.2358> [consulté le 11/05/15]

59 BEL Jérôme, « Présentation de *Disabled Theater* », *op. cit.*

60 Propos recueillis par BUGIEL Marcel, *Entretien sur Disabled Theater*, [en ligne], 2012, URL : <http://www.jeromebel.fr/textesEtEntretiens/detail/?textInter=disabled%20theater%20-%20marcel%20bugiel%20et%20jerome%20bel> [consulté le 10/03/2017]

des corporéités anormales (ce qui revient dans une certaine mesure à définir le « hors normes » en opposition aux carcans du ballet classique et/ou des mass medias). Ainsi, si la danse contemporaine s'est ouverte à des corporéités diverses, si elle a remis en question la hiérarchisation et la standardisation des corps, les notions de performance et de virtuosité, si elle a déjà entrepris de se défaire de l'héritage du ballet classique ... qu'est ce que les pratiques de l'anormal transgressent de nouveau dans le paysage chorégraphique ?

L'ensemble des discours analysés ont comme préalable – énoncé ou non - une certaine conception du mouvement et du geste chorégraphique, « considér[ant] qu'est danseur quiconque participe à un spectacle ou à un cours de danse, qu'importe ses capacités physiques »⁶¹. Cette idée nous renvoie aux fondements de toute relation esthétique à un objet : c'est de la danse parce que je vois ce mouvement comme tel, c'est un danseur parce que je décide de le considérer ainsi... « Ce n'est pas l'objet qui rend la relation esthétique mais la relation à ce objet qui rend celui-ci esthétique »⁶². De ce fait, un mouvement quotidien par exemple (comme une marche) peut devenir un geste artistique. Diana Tidswell déclare ainsi : « Pour moi, le geste chorégraphique peut venir de n'importe quel mouvement. Il me semble que c'est un geste qui est porté par une intention avec une qualité de concentration et d'écoute, la présence dans l'instant. »⁶³

La question de l'engagement prend alors le pas sur celle de la virtuosité et de la prouesse physique. Laurence Louppe écrit ainsi à propos de Irmgard Bartenieff :

Pour elle, en effet, le plus petit déplacement de poids opéré par un handicapé, nécessitant la mobilisation de tout l'être, est aussi intense, riche et bouleversant qu'une danse. Une façon de rappeler que la charge d'un mouvement ne dépend ni de son ampleur, ni même de sa nature, mais de ce qu'il engage. Là est la profondeur de la poétique.^{64 65}

61 GENTHALION Anne-Claire, « Danse Machine », *Libération*, [en ligne], 15 novembre 2011, URL : http://www.liberation.fr/societe/2011/11/15/danse-machine_774678, [consulté le 01/02/17]

62 GUISGAND Philippe, « Réception du spectacle chorégraphique : d'une description fonctionnelle à l'analyse esthétique », *Staps*, 2006/2 (n°74), p.117

63 TIDSWELL Diana, « Table ronde n°1 – Comment naît le geste chorégraphique ? » in GOUDARD Alain, *Comment se transforme la danse ?*, Actes de journée d'étude « Culture et Handicap », *op. cit.* p. 33

64 LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse*, Bruxelles : Contredanse, 1997, p. 105

65 Nous noterons ici l'utilisation de l'expression « aussi intense, riche et bouleversant qu'une danse » qui renvoie à une démarche de comparaison, par rapport à un référent. Laurence Louppe n'écrit pas que « le plus petit déplacement de poids opéré par un handicapé » C'EST de la danse, mais qu'il peut être AUSSI riche que de la danse. « La » danse reste alors un référent comparatif.

Cette conception de la danse se définissant comme tout mouvement engageant énergie, présence, intention, intensité, etc, est présente en sous-texte de l'ensemble des discours analysés. Ces quelques lignes de Laurence Louppe sont d'ailleurs citées lors du colloque « Culture et handicap »⁶⁶, avant que Carole Roussot ne fasse le récit de son expérience auprès de A., danseur de la compagnie Passaros ne pouvant bouger que ses yeux et son visage et dont « pourtant [l']immobilité danse, [la] présence danse et [le] visage danse »⁶⁷. Cette conception du geste chorégraphique entraînerait une ouverture de la danse à tout individu, contrairement aux « représentations communément acquises de la danse qui fabriquent beaucoup de non-danseurs en situant la danse dans des espaces inaccessibles. »⁶⁸ La récurrence des références à cette définition du geste chorégraphique dans les discours me semble être révélatrice d'une conception de l'anomalie comme obstacle, entrave, gênant le mouvement. L'idée semble acquise dans les discours : le danseur anomal, par le fait, serait un individu empêché, dont le corps est entravé, et il devient dès lors essentiel de considérer que la danse peut se trouver dans le moindre déplacement de poids, le moindre engagement d'un battement de cil pour justifier de la légitimité de ces pratiques. De ce fait, cette définition de la danse semble donc être un préalable à toute pratique de l'anomal mais également à leur reconnaissance en tant qu'œuvres artistiques. Ainsi, dans le corpus choisi, aucun des discours analysés ne remet en cause le caractère artistique de ces pratiques. En revanche, ils tentent de souligner en quoi les œuvres dont ils traitent donnent corps à une conception de la danse comme étant « autant une question d'énergie, de présence et d'engagement que de mouvement »⁶⁹. Les pratiques de l'anomal incarneraient donc cette définition de la danse et questionneraient ainsi les critères de jugement et les attentes des spectateurs.

Le photographe Max Barboni explique à ce propos que, la première fois qu'il a assisté à une répétition de la compagnie Art Works, il s'est demandé « où est la danse là dedans ? »⁷⁰, troublé par l'absence de gestes chorégraphiques qu'il aurait pu identifier comme tels, selon sa représentation de ce que serait « la » danse. Nous

66 Intervention de Diana Tidswell, « Table ronde n°1 – Comment naît le geste chorégraphique ? », *op. cit.* p. 33

67 « Table ronde n°2 : La danse peut-elle naître autrement ? Par le mouvement du non-danseur ? », in GOUDARD Alain, *Comment se transforme la danse ?*, *op. cit.*, p.38

68 *Ibidem*, p. 38

69 *Ibid.*, p. 38

70 Intervention de Max Barboni, « Table ronde n°1 – Comment naît le geste chorégraphique ? », *op. cit.* p. 35

noterons que ces résistances accompagnent régulièrement toute mutation artistique. « Ce n'est pas de la danse » semble ainsi être une remarque qui ponctue, avec une certaine régularité, l'histoire de la danse⁷¹: on retrouve ces critiques au moment de l'émergence de la non-danse par exemple. Nous pouvons dès lors nous demander de quelle manière, *spécifique*, les pratiques de l'anomal provoquent une perte de repères et de référents.

Les discours analysés semblent considérer que les pratiques de l'anomal ont la capacité de transgresser les représentations communes de ce que serait « la » danse à travers l'expression d'un mouvement *autre*, qui ne correspondrait notamment pas aux attentes de virtuosité et de performance physique. Nous noterons toutefois que la totalité des discours de ce corpus traitant de *Orphée* de Montalvo-Hervieu font au contraire état de la virtuosité technique de Brahem Aïache. L'attente de performance physique du danseur ne semble alors pas être remise en question de la même manière ici, elle est perçue comme étant altérée, inédite, mais non inexistante. Différents positionnements sont donc adoptés dans les discours analysés, selon le degré de performance physique reconnus aux interprètes. Il me semble ainsi que les discours considèrent que Brahem Aïache (comme David Toole) transgresse les attentes des spectateurs à travers un dépassement de ce qu'on pense être une entrave au déploiement de la virtuosité : c'est parce qu'il est virtuose *malgré* son anomalie qu'il nous « épate »⁷². A l'inverse, *Your Girl* (comme *Disabled Theater*) transgresserait nos attentes en donnant à voir une performance reposant sur d'autres ressorts, ne faisant pas appel à la virtuosité technique (aussi innovante soit-elle) mais plutôt à une virtuosité de la présence et de l'intention.

Nous reviendrons sur ces questions dans un troisième temps mais nous retiendrons ici que, quelque soit la position adoptée par les discours vis-à-vis de la performance physique, la plus grande majorité d'entre eux situe l'objet de transgression au niveau du statut de l'interprète. Des questionnements relatifs au statut du performeur, du comédien ou du danseur traversent la création contemporaine de manière générale mais les discours analysés semblent voir dans les

71 A ce sujet, l'ouvrage dirigée par Paule Gioffredi est édifiant : GIOFFREDI Paule (dir.), *La r'ENCONTRE DE LA DANSE CONTEMPORAINE, porosités et résistances*, Paris: l'Harmattan, collection « Le corps en question », 2009

72 CHAUDON Valentine, « Montalvo et Hervieu se quittent sur un *Orphée* festif », *La Croix*, [en ligne], le 26/05/2010, URL : http://www.la-croix.com/Culture/Actualite/Montalvo-et-Hervieu-se-quittent-sur-un-Orphee-festif-NG_-2010-05-26-552048 [consulté le 10/04/17]

pratiques de l'anomalie une incarnation sensible de ces interrogations, provoquée par la présence même de ces interprètes sur scène. Jérôme Bel déclare ainsi au sujet du Theater HORA:

La question c'est qu'est-ce que c'est que d'être acteur ? Ils en portent le nom, ils ont la fonction. Ils en ont la reconnaissance sociale grâce à un gouvernement suisse assez généreux, grâce à des mécènes qui donnent de l'argent pour que ces gens là soient acteurs. Cependant, il y en a qui ne peuvent pas se rappeler de 2 lignes de texte. Donc est ce que c'est un acteur ou pas ? »^{73 74}

Ainsi, le trouble que semble jeter les acteurs du Theater HORA agirait comme un révélateur de nos attentes : un comédien devrait mémoriser et « bien jouer » son texte. Un danseur devrait apprendre une chorégraphie et la restituer correctement ... Et un metteur en scène ou un chorégraphe devrait transmettre *quelque chose* à ses interprètes, ou par exemple *fixer* une forme⁷⁵. Leur rôle serait également mis en tension par les pratiques de l'anomalie. C'est du moins ce qui semble transparaître des reproches d'exhibitionnisme formulés à propos de *Disabled Theater*. Nous pouvons en effet nous interroger sur le statut de metteur en scène de Jérôme Bel lorsqu'il déclare : « Au départ, je me suis présenté devant ces acteurs avec mes références, Gustav Mahler, Pina Bausch Mais j'ai réalisé que ça ne passait pas. Je n'avais qu'une solution, les laisser vivre sur scène en leur imposant un protocole strict en cinq parties et autant de questions. »⁷⁶ Quel est le statut de metteur en scène ou de chorégraphe de Jérôme Bel s'il s'agit juste de « laisser vivre » les interprètes sur scène ? De quelle démarche artistique est-il garant ?

Entre les lignes de ces discours et de ces interrogations sur le statut de l'interprète (et/ou du chorégraphe) se lit un questionnement général relatif à la notion de « qualité ». Si la mise en scène de corporéités anormales déroge à nos attentes vis-à-vis d'un interprète et même vis-à-vis de « la » danse, elle mène donc à

73 BEL Jérôme, Conférence de presse du Festival d'Avignon, [en ligne], Cloître Saint-Louis – Avignon, le 09/07/2012, URL : <http://www.theatre-video.net/video/Jerome-Bel-pour-Disabled-Theater-66e-Festival-d-Avignon> , [consulté le 10/03/2017]

74 Ces propos nous renvoient aux interrogations de ce journaliste, face à la compagnie Back to Back Theater : « The audience is constantly confronted with its own expectations. Are these memorized lines or improvisations? Is this a character or the way the actor normally speaks? . . . Is this acting good? » JONES Chris, *Chicago Tribune*, 2013, cité par SANDAHL Carrie, « Generative Embodiment : Emergent Disability Aesthetics », *op cit.*

75 Étymologiquement, le chorégraphe est en effet bien celui qui « écrit la danse ».

76 Cité par DEMIDOFF Alexandre, « Des danseurs hors normes bousculent La Bâtie » , *Le temps*, [en ligne], 06/09/2012, URL: <https://www.letemps.ch/culture/2012/09/06/danseurs-normes-bousculent-batie> [consulté le 10/12/2016]

une mise en crise de nos systèmes de valeurs, de nos critères de jugement et d'évaluation. Par rapport à quoi, à quels référents, juger de la qualité de la prestations de ces interprètes ? « Quelles sont les qualités qui justifient la présence des comédiens sur scène ? Sont-ils vraiment acteurs, danseurs ou ce statut leur est-il accordé par bienveillance ou au regard seul de leur situation de handicap ? Comment regarder, penser et donner valeur aux performances de ces acteurs ? »⁷⁷ Ces questionnements semblent par ailleurs être renforcés face à la mise en scène d'interprètes porteurs de pathologies entraînant des mouvements ou des actions involontaires (tics, stéréotypie, etc.) qui troublent les représentations communément acquises du danseur comme étant en complète situation de contrôle et de maîtrise du moindre de ses gestes et/ou expressions. Nous faisons plus tôt le constat d'un besoin, dans les discours analysés, de réaffirmation, de revendication et même – parfois – de démonstration de la qualité des pratiques de l'anomal... Ces démarches de légitimation du caractère professionnel et artistique de ces pratiques me semblent alors être un symptôme de la mise en tension des notions de qualité et de performance qu'elles provoquent.

Cette capacité de transgression des attentes et des systèmes de valeurs qu'auraient les corporalités anormales en scène semble par ailleurs être un des éléments moteurs du désir de Jérôme Bel de travailler avec les acteurs du Theater HORA. Marcel Bugiel (qui a invité le chorégraphe a collaboré avec eux), considère ainsi que « leur travail d'acteur touch[e] aux grandes questions du théâtre expérimental contemporain ». ⁷⁸ Jérôme Bel déclare de la même manière voir en eux des interprètes pouvant mettre en tension et questionner les « normes » du théâtre :

Ils produisent en quelque sorte une faillite du théâtre, quelque chose qui repousse les limites de ce que je pensais avoir circonscrit dans mon propre travail. J'ai beaucoup réfléchi aux codes du théâtre, je les ai questionnés, déconstruits, subvertis, mais ces acteurs vont plus loin que moi ! C'est cette incapacité à produire le travail habituel qu'on peut attendre d'un acteur qui m'intéresse le plus chez eux.⁷⁹

A ce titre, Jérôme Bel considère qu'ils donnent corps au projet qui habiterait sa démarche artistique : « essayer de comprendre [la] structure [du théâtre], son

77 DAVAZOGLU Françoise, *Geste artistique, geste politique. La danse peut-elle être porteuse de trisomie 21 ?*, *op. cit.*, p. 27

78 BUGIEL Marcel in BEL Jérôme, « Présentation de *Disabled Theater* », site internet de la compagnie RB Jérôme Bel, *op cit*

79 BEL Jérôme, « Présentation de *Disabled theater* », *op. cit*

fonctionnement, son pouvoir »⁸⁰. De la même manière Philippe Chéhère reconnaît aux danseurs atteints de la maladie de Huntington avec lesquels il travaille une capacité à produire une danse ne se soumettant pas aux « canons prédéfinis d'une esthétique du beau, du lyrisme et de la virtuosité d'un corps sain ». ^{81 82}

Nous l'avons vu, le fait qu'on accorde un caractère transgressif aux pratiques de l'anomal n'a en soi rien d'exceptionnel dans le champ de la création contemporaine : l'artiste se doit de l'être. Or, comme l'expose de façon édifiante Nathalie Heinich, toute démarche qui serait hors normes crée ses propres codes.. et établit ainsi de nouvelles normes. Ce processus est particulièrement sensible lorsque la démarche « hors norme » est intégrée dans le paysage artistique, « car la rançon de l'intégration, c'est qu'elle annule l'effet transgressif de l'avant-garde, assurant son assimilation dans la culture visuelle et rendant nécessaires de nouvelles transgressions, plus radicales. ». ⁸³ Ainsi, les pratiques anormales, en s'intégrant dans le paysage chorégraphique, s'inscrivent dans ce processus. Nous n'avançons pas qu'elles constituent une « nouvelle norme » (qui deviendrait immédiatement, dans cette « partie de main chaude », un modèle à transgresser). Les corporités anormales sont encore bien rares sur la scène contemporaine, l'intérêt qu'elles suscitent ne me semblent pas particulièrement important... mais nous pouvons formuler l'hypothèse qu'en s'érigant « contre », en se revêtant d'une volonté de transgression, elles créent leurs propres normes- en commençant justement par celle de leur charge contestataire. La définition donnée par Carrie Sandahl d'une « Disability Aesthetic » semble ainsi instaurer des « codes » et des caractéristiques d'identification de certaines pratiques de l'anomal. Elle définit ainsi une « disability aesthetic » selon plusieurs critères :

- Assumes its own existence
- Centers the disabled body, mind, senses
- Reflects a disability experience, either in content or form
- Created by us for us, not merely about us, is accessible
- Explores intersectionality (race, gender, sexuality, class)
- Includes the work by nondisabled allies whose work centers the

80 Propos recueillis par BUGIEL Marcel, *Entretien sur Disabled Theater*, *op. cit*

81 CHEHERE Philippe, « "Mon handicap ? C'est cette danse qui ne me lâche plus". La danse à l'hôpital ou l'ouverture de nouveaux possibles. », *op. cit.* p. 143

82 La « valeur ajoutée » accordée aux pratiques de l'anomal et sur laquelle nous reviendrons se dessine déjà ici ... liée aux capacités de transgression qu'on leur prête.

83 HEINICH Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain*, *op. cit.* p. 51

- disability experience
- Contributes to the self-conscious building of disability culture
- Beauty as a public force, activist agenda, artistic practice⁸⁴

Bien que cette démarche de définition d'une nouvelle esthétique qu'incarneraient les pratiques de l'anomal soit singulière dans l'ensemble des discours analysés, il me semble tout de même que, de façon sous-jacente, se dessine une telle tentative de caractérisation à travers ce corpus. Elle est souvent impensée, fait l'objet de représentations plus que de véritables conceptualisations mais il me semble tout de même qu'elle est présente et tangible. Le caractère transgressif accordé aux pratiques de l'anomal serait peut-être un des premiers éléments de cette définition d'une esthétique de l'anomal, en sous-texte. Ces pratiques auraient donc, *par le fait*, la capacité de provoquer une « faillite » du théâtre et de la danse. Il s'agit alors d'identifier son incarnation, en chair et en corps. Quelle serait cette « danse en faillite » ? Que serait un théâtre « disabling the theater »⁸⁵ ?

En somme, nous lisons dans les discours produits au sujet de pratiques de l'anomal qu'elles auraient une capacité de transgression : transgression des représentations de l'anomalie, transgression de nos rapports à l'Autre et aux normes de notre société, transgression des codes de la danse et du théâtre. Et si cette triple transgression peut s'opérer, il semblerait qu'elle soit intrinsèquement liée à une charge émotive spécifique. Nous lisons en effet dans beaucoup de discours que les pratiques de l'anomal donneraient corps à une « esthétique de la faille », quelque chose de la « fragilité », de « l'humanité », de « l'authenticité ». Ces termes sont récurrents. L'hypothèse serait alors que le caractère transgressif de ces pratiques tiendraient à leur mise en scène de la fragilité, porteuse d'une charge émotive forte et spécifique. La « faille » comme moyen de mise en « faillite ».

84 SANDAHL Carrie, « Generative Embodiment : Emerging Disability Aesthetics », *op. cit*

85 « Our intention, in other words, is *disabling the theater*—calling theater's conventions and norms into question, preventing theater from *working*, or, to quote our interview with Jérôme Bel, taking “power away from theater until the point where it resists.” This perspective implies that no theatrical rule or logic is taken for granted, or, rather, that these very rules, norms, and conventions are being deconstructed and hence, made visible. In this regard, *Disabled Theater*, in fact, disable the theater. » UMATHUM Sandra & WIHSTUTZ Benjamin , « Disabling the Theater », in UMATHUM Sandra & WIHSTUTZ Benjamin (dir.), *Disabled Theater*, Zurich : Diaphanes, 2015, p.8

B. Penser une esthétique de la faille

Le champ lexical de l'émotion traverse l'ensemble des discours analysés. On parle de pièces qui « touchent », « bouleversent », « émeuvent » ... La charge émotionnelle accordée aux pratiques de l'anomal est parfois exprimée de façon très forte, comme dans ces propos de Laura Valente au sujet de *Your Girl* : « *Your Girl* te frappe comme un coup de fouet en plein visage, avec sa désarmante "diversité" [...]. Dans un premier temps, partout la même réaction. Des gens qui se lèvent et s'en vont, ne supportant pas l'impact, des visages détournés qui ne parviennent pas à contenir leurs larmes » [notre traduction]⁸⁶

Cette charge émotionnelle forte relèverait, selon de nombreux discours, d'une mise en scène de la « faille ». Katya Moutaignac écrit ainsi : « [...] les corps atypiques dégagent une modalité de présence particulière qui passe à travers d'autres voies que celle de la perfection des formes, notamment la figure de la faille, vecteur d'émotions et de poésie ».⁸⁷ La lecture de ces propos m'a permis de prendre conscience de la récurrence de cette référence à *quelque chose* qui aurait à voir avec la « faille » et un travail d'analyse m'a menée à une identification de différentes caractéristiques de ce que serait une « esthétique de la faille ». Les notions de fragilité, d'authenticité et d'humanité semblent alors être considérées comme constitutives de cette esthétique. On les retrouve dans de nombreux discours et elles me semblent être révélatrices d'une certaine conception de l'anomalie.

1. Fragilité de « tricheurs impossibles »

Le terme « fragilité » est présent dans environ 50% des discours analysés. Bien souvent, il est associé de façon directe à l'anomalie. Muriel Guigou, à propos du travail de Bruce Curtis, déclare ainsi : « Cette danse en utilisant toutes les possibilités qu'offre le contact physique pour créer une relation avec l'autre, passe par l'endroit même où se trouve la fragilité : la différence du corps handicapé. »⁸⁸ La fragilité serait

86 « Perché « *Your Girl* » ti colpisce come una frusta in pieno viso, con la sua disarmante "diversità" [...] Alle prime la stessa reazione ovunque. Gente che si alza e se ne va, non reggendo l'impatto, e visi commossi che non riescono a contenere le lacrime »

VALENTE Laure, « *Your Girl* », *op. cit.*

87 MONTAIGNAC Katya, « Des corps dansants plus humains ? », in CYR Catherine (dir.), Dossier « Corps atypiques », *op. cit.* p. 22

88 GUIGOU Muriel, « Danser avec un handicap. L'émergence de valeurs altruistes dans la création chorégraphique », *op. cit.*, p.11

donc, *par le fait*, liée à l'anomalie et serait engendré par sa différence (pensé ici comme écart). Une telle conception de l'anomalie – et dans ce cas précis du handicap – me questionne quant à la généralisation qu'elle pourrait engendrer, au sein d'un discours qui se montre justement très critique à l'égard de la marginalisation et de la stigmatisation subit par les personnes – et les danseurs – anomaux. Une corporéité anormale est-elle forcément une corporéité fragile? Ne serait-ce pas possible de l'approcher autrement? L'analyse esthétique à laquelle nous aurons recours plus tard permettra d'identifier (ou non) l'expression d'une fragilité dans les pratiques de ce corpus.

Nous pouvons toutefois formuler ici l'hypothèse que cette représentation de l'anomalie comme étant porteuse d'une inhérente fragilité expliquerait la charge transgressive accordée aux pratiques de l'anomal : dans une société de la performance et de l'efficacité, la fragilité n'a pas sa place, elle est un défaut à corriger, une faiblesse qui ne peut être assumée. De ce fait, si on considère que les personnes anormales portent en elles une fragilité, leur mise en scène devient une invitation à faire face à ce qui n'est pas permis dans notre société, et on comprend alors qu'on puisse appréhender les pratiques de l'anomal comme des actes transgressifs, une incarnation de l'image inversée de ce qu'il convient d'être, etc. Ainsi, Baptiste Pizzinat considère que « le corps atypique impose [...] sa fragilité inquiète, celle que nous portons en nous-mêmes, celle qui rend aussi le spectacle vivant toujours plus nécessaire. »⁸⁹ A cet égard, la personne anormale serait « normale », elle porterait une fragilité présente chez chacun, seulement, elle ne pourrait la masquer.⁹⁰ Le danseur anomal serait ainsi un « tricheur impossible » et sa fragilité relèverait donc de son impossibilité à dissimuler ses « failles ».⁹¹

De plus, concernant le handicap, [Cherkaoui] pense que nous sommes tous « porteurs d'un handicap ». La différence entre un valide et une personne en situation de handicap est que le premier peut masquer, cacher son manque ; il peut tricher. Le second, lui, ne triche pas et de ce fait, son

89 PIZZINAT Baptiste, « Ce corps atypique que nous avons tous », *op cit.*

90 Nous évoquons déjà plus tôt l'idée selon laquelle la personne anormale ne peut se contraindre à l'étiquette de l'effacement qui est de mise dans un contexte d'interaction de nos sociétés. Voir Partie I. B. 2

91 Une personne participant à un débat autour de *Bruit blanc* déclare ainsi : « Nous dansons toujours avec nos failles, fragilités et faiblesses. Pour moi, il est essentiel de les accepter et de les rendre visibles. Cette acceptation que j'ai souvent constatée chez des personnes porteuses d'un handicap lourd leur donne une liberté et une puissance rare. »
« Extraits des débats », in GOUDARD Alain, *Comment se transforme la danse ?*, Actes de journée d'étude « Culture et Handicap », *op cit*, p. 18

geste est « juste ». Par la danse, il se retrouve mis à nu dans sa fragilité et c'est certainement ce qui rend sa présence si forte. Pour un danseur professionnel (valide), cela devient un véritable travail que d'être perméable à sa vulnérabilité.⁹²

Ces quelques lignes ouvrent plusieurs pistes de réflexion, a commencé par celle de l'absence de définition de la notion de fragilité dont elles témoignent et qui est présente dans de nombreux discours. En effet, quelles seraient les caractéristiques de cette fragilité ? Qu'est ce qui serait exactement « mis à nu » dans les pratiques de l'anomal ?

On trouve dans la liste des antonymes du terme de « fragilité » ceux de « force », ou de « robustesse »⁹³. Ce qui est fragile se brise facilement, oppose peu de résistance aux événements extérieurs agressifs... De ce fait, lorsque Chiara Bersani, atteinte de la « maladie des os de verres » est présentée comme une interprète au « corps, petit et fragile »⁹⁴, la notion de fragilité nous renvoie à une réalité très concrète, physique, physiologique, liée à la faible consolidation de ses os due à sa pathologie. Or, la « fragilité » peut également renvoyer à une vulnérabilité morale, psychique, sociale et il me semble que les discours analysés oscillent toujours sur une ligne fine, ne définissant jamais bien de quelle « fragilité » il pourrait s'agir.

Il me semble toutefois que, qu'elle que soit sa nature, la fragilité est associée dans les discours analysés à l'empêchement. Ceci nous renvoie à la réflexion que nous exposons plus tôt au sujet de la représentation de la normalité comme étant « tout ce qui ne fait pas entrave à la vie » qui entraîne, de fait, une conception de l'anomalie comme empêchement. La référence au « manque » est du même ordre - l'idée est d'ailleurs expressément formulée dans ces quelques lignes de Philippe Beaudouin et Christine Pépin citées plus haut.

Ainsi, le « manque » qu'éprouverait Brahem Aïache pourrait le placer en situation d'empêchement et le fragiliser. Rosita Boisseau cite à ce sujet José Montalvo et Dominique Hervieu : « Nous cherchions un danseur susceptible d'incarner le côté vulnérable d'Orphée. Brahem a su transposer avec ses béquilles tous les mouvements

92 BEAUDOUIN Philippe et PEPIN Christine, « La danse intégrée : une coordination motrice intersubjective », *op. cit.*, p. 34-35

93 COLLECTIF, « Fragilité », *Le Petit Robert – édition millésime*, *op. cit.*

94 « Il portato narrativo del romanzo di Flaubert viene individuato nel desiderio, non un desiderio astratto o *borghese* ma un desiderio concreto, scritto nei corpi, quello minuto e fragile di Chiara Bersani, affetta da osteogenesi, e quello slanciato e *svagato* di Matteo Ramponi. »
PAESANO Alessandro, « E' di scena il corpo desiderante », *Teatro*, [en ligne], 26/09/2013, URL : https://www.teatro.it/spettacoli/cavallerizza_reale_manica_corta/your_girl_1819_19970 , [consulté le 10/12/2016]

et les rythmes qu'on a demandés. Son manque s'est transformé en puissance»⁹⁵. Brahem Aïache, en raison de son anomalie, incarnerait donc la vulnérabilité du personnage. Cependant, aussitôt annoncée, la fragilité du danseur – liée à son « manque » : l'absence d'un de ses membres inférieurs - est annihilée par l'idée de dépassement évoquée. La performance de Brahem Aïache tiendrait alors de sa transformation du « manque » en « puissance ». *Orphée* donnerait ainsi à voir une confrontation entre la fragilité et la virtuosité. L'émerveillement provoqué par cette rencontre (et fortement lisible à travers les discours analysés) me semble révélateur de cette représentation sociale acquise de l'anomalie comme entrave (ou même empêchement radical) au déploiement de capacités, physiques, musculaires et motrices (entre autres) Brahem Aïache dépasserait donc sa fragilité par son agilité et sa force physique. Nous reviendrons dans un troisième temps sur cette idée de dépassement et sur la valeur ajoutée qu'elle attribue à l'interprète mais nous retiendrons ici que cette vulnérabilité reconnue par les chorégraphes à Brahem Aïache a motivé leur choix de distribution.⁹⁶

Par ailleurs, la fragilité est parfois associée dans les discours analysés à des enjeux de déséquilibre, d'instabilité... Certains interprètes, du fait de leur anomalie, sembleraient ainsi défier les lois de la gravité et ne pas s'ancrer au sol comme un danseur « normal ». Il apparaît alors que la première expression d'une « force », d'une « robustesse » pour tout individu, résiderait dans la position verticale. Résistant à la force de la gravité, l'individu « normal » est assez stable, assez solide pour se tenir debout, droit, sans effort. Claudiquer, peiner à se déplacer dans une stabilité verticale infaillible ou encore ne pas pouvoir se lever peut alors apparaître comme des signes d'une fragilité. Philippe Chéhère écrit ainsi au sujet d'une danseuse atteinte de la maladie de Huntington : « Par son instabilité, sa résistance à trouver un axe, elle danse au bord de son précipice. C'est ce moment où l'on croit qu'elle va tomber, faillir, qui crée une émotion. Cet instant entre maîtrise et non maîtrise du corps

95 Cité par BOISSEAU Rosita, « Danse avec des béquilles », *Le Monde*, [en ligne], 26/05/2014, URL : http://www.lemonde.fr/culture/article/2010/05/25/danse-avec-des-bequilles_1362692_3246.html [consulté le 01/03/2017]

96 La fragilité semble en effet être une notion importante et chère à la création contemporaine et tout particulièrement aux pratiques performatives. Antoine Pickels la considère ainsi comme une de ses qualités intrinsèque. PICKELS Antoine, « Attention, fragile ! », in DESPRES Aurore (dir.), *Gestes en éclats*, Dijon : Les presses du réel, 2016, p.171 - 184

devient la performance ».⁹⁷ La fragilité aurait donc à voir avec quelque chose de la chute, de la faillite .. La possibilité de rater, de tomber, de perdre le combat contre la gravité. Et pour Philippe Chéhère, c'est cette incertitude, ce doute, qui constituerait la « performance » elle-même. La fragilité devient alors un geste artistique : « La danse propose ici un véritable projet esthétique, une poétique qui fait se croiser la fragilité, la faiblesse, l'instabilité, le déséquilibre, les gestes répétitifs, la peur... »⁹⁸

En somme, si l'on considère l'expression d'une fragilité comme une qualité de pratiques de l'anomal, et si, dans le même temps, on caractérise l'anomalie par une impossibilité à dissimuler ces « failles », la notion d'authenticité n'est plus très loin. Et effectivement, l'analyse des discours de ce corpus révèle une référence importante à cette notion, qui apparaît alors comme un autre élément constitutif de ce que serait une « esthétique de la faille ».

2. *Notions d'authenticité et de spontanéité*

Considérer le danseur anomal comme un danseur qui ne pourrait dissimuler ses fragilités mène en effet à l'appréhender dans un rapport d'authenticité. Cette notion traverse ainsi les discours analysés et est associée à celle de vérité. Il semble être considéré que les pratiques de l'anomal donneraient à voir des interprètes « vrais », sans artifices. Laura Valente déclare par exemple à propos de *Your Girl* que l'ostéogénèse de Chiara Bersani est donnée à voir dans « toute sa vérité »⁹⁹, sans masques ni « filtres ».¹⁰⁰ La référence au *No Manifesto* que nous retrouvons dans deux des textes analysés n'est à ce titre pas anodine : elle reflète une considération des pratiques de l'anomal comme étant inscrit dans un refus de l'artifice, de la virtuosité, du spectaculaire...¹⁰¹

97 CHEHERE Philippe, « "Mon handicap ? C'est cette danse qui ne me lâche plus". La danse à l'hôpital ou l'ouverture de nouveaux possibles. », *op. cit.*, p. 146

98 *Ibidem*, p. 144

99 « Chiara Bersani è attrice e disabile, affetta da osteogenesi imperfetta, visibile in "Your girl" in tutta la sua verità ». VALENTE Laure, « Your Girl », *op. cit.*

100 *Ibidem*.

101 Nous noterons toutefois que cette idée de refus du spectaculaire, qui s'incarnerait dans les pratiques de l'anomal, n'est pas à l'œuvre dans les discours produits au sujet de *Orphée* qui reconnaissent plutôt un certain caractère virtuose et spectaculaire à la performance de Brahem Aïache.

No to spectacle
No to virtuosity
No to transformations and magic and make-believe
No to the glamour and transcendency of the star image
No to the heroic¹⁰²

Katya Montagnac évoque ainsi le *No Manifesto* d'Yvonne Rainer pour illustrer le refus des chorégraphes contemporains, de manière générale, d'un corps formaté par la « Belle Danse » afin de réintroduire un « "corps ordinaire", qui effectue des gestes quotidiens en tant qu'acte dansé »¹⁰³. Nous avons en effet vu que la danse contemporaine porte un intérêt pour des corps non standardisés et Katya Montagnac reconnaît à ce titre aux interprètes anomaux une capacité à incarner cet objectif du fait de « leur spontanéité, voire leurs maladresses, et "l'authenticité" de leur présence scénique. »¹⁰⁴

La notion de « spontanéité » présente ici semble par ailleurs être considérée dans les discours analysés comme une des caractéristiques de « l'authenticité » qui serait à l'oeuvre dans les pratiques de l'anomal. On retrouve en effet cette idée dans nombre de discours. Menka Nagrani déclare par exemple, à propos des interprètes atteints de déficience intellectuelle avec lesquels elle travaille, que « leur authenticité, la non-censure dont ils font preuve, leur spontanéité ainsi que leur côté cabotin [l']ont séduite »¹⁰⁵. L'idée selon laquelle les interprètes anomaux feraient davantage preuve de spontanéité me semble être liée à celle, largement répandue dans les discours analysés, d'une plus faible ou même d'une absence d'intégration des codes et des conventions de leur part. Jérôme Bel considère ainsi que « les acteurs handicapés mentaux, du fait de leurs altérations au niveau cognitif, n'ont pas intégré certaines [des] conventions [du théâtre]. »¹⁰⁶ Nous avons vu plus tôt que l'hypothèse d'une capacité des pratiques de l'anomal à transgresser les normes de « la » danse traverse les discours analysés. Il semblerait donc que cette charge transgressive tiendrait à l'absence de formatage de leurs interprètes conduisant à une certaine spontanéité. Ils agiraient donc « sans filtres », ni « conventions », faisant preuve d'une « non-censure », qu'évoque donc Menka Magrani et dont parle également Jérôme Bel au

102 RAINER Yvonne, « No Manifesto », in *A Woman Who... Essays, Interviews, Scripts*. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1999

103 MONTAIGNAC Katya, « Des corps dansants plus humains ? », *op cit*, p. 21

104 *Ibidem*, p. 24

105 Propos recueillis par BRASSARD Christina, « De ces corps qui comptent », *op cit*, p. 43

106 Propos recueillis par BUGIEL Marcel, *Entretien sur Disabled Theater*, *op. cit*

sujet des interprètes du Theater HORA : « La perception brute de ce qui les entoure, cette perception sans filtrage révèle des mondes inconnus que le spectateur comprend intuitivement. »¹⁰⁷ La notion de perception « brute » n'est pas sans évoquée celle « d'Art Brut », définie par Jean Dubuffet comme :

[...] des ouvrages artistiques tels que peintures, dessins, statues et statuettes, objets divers de toutes sortes, ne devant rien (ou le moins possible) à l'imitation des œuvres d'art qu'on peut voir dans les musées, salons et galeries ; mais qui au contraire font appel au fond humain originel et à l'invention la plus spontanée et personnelle ; des productions dont l'auteur a tout tiré (invention et moyens d'expression) de son propre fond, de ses impulsions et humeurs propres, sans souci de déférer aux moyens habituellement reçus, sans égard pour les conventions en usage.¹⁰⁸

Avoir une perception « brute » du monde, ce serait donc entretenir avec lui un rapport défait de toute convention, tout code, tout filtre ... un rapport en dehors donc de toute culture. Parler de « perception brute » des interprètes du Theater HORA est à ce titre problématique pour Pascale Caemerbeke : « Croire que les acteurs de la troupe Hora perçoivent la réalité de façon "brute", c'est penser qu'ils échappent à la culture, perpétuer la croyance en un état de nature. »¹⁰⁹ De la même manière, il me semble que considérer les corporités anormales comme étant dépourvues de tout formatage et/ou de tout code est illusoire. Cette idée est d'ailleurs parfois contestée dans les discours analysés. Anne Lopez écrit ainsi :

« On reconnaît un corps d'autiste, de même que l'on reconnaît un corps de danseur. Le corps d'un autiste est formaté par la stéréotypie (la répétition d'attitudes et de gestes) : il se balance, marche sur la pointe des pieds, la main agitée d'un mouvement répétitif ; il pousse de petits cris, ne vous regarde pas dans les yeux, tourne sur lui même... Et n'arrête jamais de bouger. Mais au-delà de ce formatage, chacun d'entre eux a bien sûr un corps singulier et une façon spécifique d'entrer en contact avec les autres. Et surtout, il ne faut pas oublier qu'un corps n'est jamais « fixe » : il est infiniment modulable¹¹⁰

Ici, Anne Lopez appréhende donc la stéréotypie comme un formatage comparable à celui engendré par une pratique assidue de la danse classique par

107 BEL Jérôme, « Présentation de *Disabled Theater* », *op. cit.*

108 DUBUFFET Jean, « Notice sur la compagnie de l'Art Brut », septembre 1948, repris in *Prospectus et tous écrits suivants*, Paris : Gallimard, 1967, I. p.489

109 CAEMERBEKE Pascale, « Le handicap, nouveau territoire d'étrangeté spectaculaire ? », *op. cit.* p.15

110 LOPEZ Anne, propos recueillis par GLON Marie et VAN DYCK Katarina, « Corps extraordinaires », *Repères, cahier de danse*, n°24, 2009/2, p. 24

exemple. Philippe Chéhère présente de la même manière les mouvements involontaires provoqués par la maladie de Huntington. Ainsi, nous nous retrouvons face à cette évidence : « il est impensable de concevoir un corps neutre, tant dans le domaine de la création chorégraphique et de sa réception que dans celui de tous les jours ». ¹¹¹ « L'état de corps » - ici appréhendé comme une réalité préalable au mouvement – d'un danseur anomal me semble donc à ce titre tout autant soumis à un ensemble de « formatages » que celui de n'importe quel autre interprète.

Par ailleurs, la notion de spontanéité présente dans les discours analysés semble être associée à un caractère imprévisible du mouvement. Ainsi, Muriel Guigou déclare à propos de la démarche de Mathilde Monnier auprès de Marie-France Casagnier : « Elle se rend compte qu'elle ne peut pas concevoir de mouvements à l'avance, il lui faut juste "être là" ». ¹¹² De façon peut-être encore plus tangible, Philippe Chéhère, à propos de sa pratique avec des personnes atteintes de la maladie de Huntington, analyse leurs mouvements spontanés et involontaires comme une danse, en soi. ¹¹³ En effet, la maladie de Huntington – ou « danse de Saint Guy » - se caractérise par une agitation choréiforme ou une manie choréique. Philippe Chéhère rappelle par ailleurs que le terme Chorée, dérivé du latin *Chorea*, et du grec *Khoreia*, désigne « les danses sacrées que les disciples du culte d'Orphée pratiquaient autour des maladies ». Au travers des siècles, les médecins utilisent le mot « danser » pour décrire les comportements des personnes atteintes de la maladie de Huntington, elles-mêmes identifiées comme « danseurs ». Longtemps perçue comme une malédiction, liée à la possession par le Diable ou à l'alcool, « la danse de Saint Guy » fait l'objet de tabous et d'une loi du silence pendant plusieurs siècles (et aujourd'hui encore selon Philippe Chéhère). L'auteur avance alors que « au lire de l'histoire de la maladie de Huntington, celle-ci croise et renvoie sans cesse aux questions du mouvement et de la danse comme manifestation d'un corps en crise. » ¹¹⁴ Nous pouvons alors émettre l'hypothèse que cette « crise » évoquée par Philippe Chéhère

111 GUISGAND Philippe (dir.) & les étudiants du master danse, « Etats de corps – A propos de l'expression état de corps », *Numeridanse*, [en ligne], Lyon : La Maison de la Danse, avril 2016, URL : http://www.numeridanse.tv/medias/docs/dossier_complet_etat_de_corps.pdf [consulté le 27/04/2017]

112 GUIGOU Muriel, « Danser avec un handicap. L'émergence de valeurs altruistes dans la création chorégraphique », *op. cit.*, p. 9

113 CHEHERE Philippe, « "Mon handicap ? C'est cette danse qui ne me lâche plus". La danse à l'hôpital ou l'ouverture de nouveaux possibles. », *op. cit.*

114 *Ibidem*, p. 139

se manifesterait par une absence de contrôle de ses propres mouvements, l'expression de gestes spontanés et involontaires. Cette perte de contrôle pourrait ainsi, pour le chorégraphe ou le metteur en scène, ouvrir à un certain lâcher-prise qui lui permettrait de se défaire du caractère formaté - et donc prévisible - que la formation ou l'intégration d'un « style » engendreraient. C'est du moins ce que suggère plusieurs des discours analysés, notamment celui de Katya Montaignac qui considère que « ces corps "profanes" imposent à la danse (et à la représentation) un lâcher-prise qui ouvre sur des sensations plus intimes et sans doute plus troubles[...]»¹¹⁵. Nous noterons toutefois notre perplexité face aux parallèles établis dans cet article : Katya Montaignac soutient donc en effet dans un premier temps que les pratiques de l'anomal mettraient en scène des corporéités « atypiques », porteuses d'une inhérente fragilité, et également d'une certaine spontanéité. Comme nous venons de la voir, ce « lâcher-prise » acquiert une certaine valeur ajoutée dans ce discours, il présenterait un intérêt et de ce fait, Katya Montaignac soutient que travailler avec des interprètes anomaux est enrichissant pour un chorégraphe ou un metteur en scène. La démonstration qui suit de l'intérêt que représente la spontanéité et l'imprévu dans la création artistique m'a alors étonnée. L'auteur passe, sans transition, à une analyse de la démarche d'Andrée Juteau, travaillant avec son chien. L'hypothèse que nous pourrions lire en sous-texte serait celle d'une égale spontanéité chez une personne anormale et chez un animal. Katya Montaignac écrit ainsi : « la présence de l'animal sur scène captive autant qu'un corps de non-danseur ; probablement à cause de la mise en danger du spectacle par l'imprévisibilité de son comportement. »¹¹⁶ Bien sûr, ce parallèle peut relever d'une certaine maladresse de la part de l'auteur mais elle me semble révéler les écueils d'une absence de définition précise de la nature de la spontanéité évoquée mais également les problématiques engendrées par une conception de la personne anormale comme étant en dehors de toute convention ou code (sociaux, chorégraphiques ou autres). S'il nous paraît impensable de considérer que les interprètes du Theater HORA font preuve de la même spontanéité dénuée de conventions et de normes que le chien d'Andrée Juteau, c'est bien que nous ne pouvons les appréhender comme échappant à la culture.

Il me semble plutôt que les discours, sans le formuler et l'explicitier ainsi, relie

115 MONTAIGNAC Katya, « Des corps humains plus dansants », *op cit.*, p. 24

116 *Ibidem*, p.25

en fait l'authenticité à quelque chose de l'ordre de la simplicité. Cette notion n'est pas si fréquemment formulée dans les discours analysés mais elle semble agir en sous-texte et s'opposerait alors aux notions de virtuosité et de performance. De ce fait, il me semble que si *Your Girl* est souvent présentée comme un travail d'une « simplicité désarmante », ceci est dû à l'esthétique relativement minimale qui la traverse. Les actions effectuées sont peu nombreuses, ni spectaculaires, ni techniquement complexes et c'est cette simplicité qui provoquerait une certaine émotion.¹¹⁷ L'authenticité pourrait alors relever de cette volonté de se défaire de tout artifice, du spectaculaire mais aussi d'engager de soi sur scène, « sans tricher », avec « simplicité ».

Nathalie Heinich considère par ailleurs que l'authenticité en art assurerait la continuité du lien entre la personne et l'objet créé, entre l'intériorité du projet de l'artiste et son extériorisation.¹¹⁸ Si nous appliquons cette définition à la danse contemporaine, nous pourrions avancer que l'authenticité serait ce qui assure la continuité entre le ressenti (corps éprouvé) et ce qui est donné à voir (corps observé), l'intériorité et l'extériorisation du mouvement. Selon Nathalie Heinich, la notion d'authenticité serait donc aujourd'hui une caractéristique omniprésente dans l'art contemporain. Celui-ci serait traversé par un impératif de singularité, et l'authenticité paraît alors être nécessaire à la valorisation du singulier, évitant le basculement dans l'insignifiant ou l'inintéressant.

Evoquer l'authenticité des interprètes des pratiques de l'anomal, pourrait donc apparaître dans un sens comme un aveu de l'importance de la singularité qui s'y incarne.

3. Place de la singularité

La singularité serait donc, d'après Nathalie Heinich, un des impératifs de l'art contemporain.¹¹⁹ Le terme singularité renvoie à deux notions, celle de l'originalité, et celle de l'expression d'une l'individualité. Nous nous attacherons davantage ici au second degré de définition - bien que les deux soient très étroitement liés, l'expression d'une individualité revêtant *par le fait* une dimension originale - car c'est

117 « la performance ideata da Alessandro Scarroni è un lavoro di una semplicità disarmante che tocca una corda profonda, emotiva, che riesce a commuovere »

ANONYME, « Your Girl. Alessandro Sciarroni tra fiscita e sentimento », *op. cit.*

118 HEINICH Nathalie, *Le tripe jeu de l'art contemporain*, *op. cit.*

119 *Ibidem*

bien à la question de l'individualité que les discours analysés accordent une place importante, du fait du rôle prépondérant qu'elle jouerait dans les pratiques de l'anomal. En effet, comme nous le soulignons plus tôt, alors que la création contemporaine est marquée par un déplacement du corps « réceptacle » au corps « qui devient lui-même le "spectacle" »¹²⁰, elle place - de façon intrinsèquement liée à ce déplacement - l'interprète au cœur de l'objet-spectacle. Jérôme Bel déclare ainsi : « Le coeur de mon théâtre c'est le performer : il ou elle doit apparaître sur scène en tant qu'artiste, travailleur, citoyen, sujet, individu dans sa singularité la plus absolue. »¹²¹ Le déplacement du statut de l'interprète de « passeur » à « objet du spectacle » pourrait alors être appréhendée comme un symptôme de cette « exacerbation de la singularité érigée en système de valeur » évoquée par Nathalie Heinich.¹²²

Nous remarquons alors que les discours analysés s'intéressent grandement aux interprètes eux-mêmes, en tant qu'individus particuliers, peut-être même parfois plus, pour certains, qu'à leur travail et à leurs productions. Il semblerait, de plus, qu'ils attribuent aux pratiques de l'anomal une certaine capacité à opérer ce déplacement de la singularité de leurs interprètes au cœur de l'objet-spectacle. Cette exposition de l'individualité est même parfois reprochée à *Disabled Theater* dont « le protocole de la rencontre débute par l'exposition individuelle des onze artistes face au public durant une minute de silence et enchaîne avec la déclinaison de leur profession, âge et identité... »¹²³. Alexandre Demidoff parle d'un « alignement de cas » :

Comment ne pas être touché par cette énergie, cette fureur de vivre au vu de tous, enfin? Et comment ne pas être navré par une création dont l'unique projet consiste à aligner des cas? Des présences brutes, des numéros brefs, des écarts programmés – selon les soirs, les interprètes improvisent –, la télévision excelle dans ce genre de surexposition, à forte charge émotive. Jérôme Bel ne pratique ici pas autrement.¹²⁴

Dans l'ensemble des discours produits au sujet de *Disabled Theater* nous constatons une description unanime de cette pièce comme étant un travail reposant

120 WALLON Sophie, « Les corporéités de la danse contemporaine française expérimentale : une pratique philosophique et politique de "résistance" », *op. cit.*

121 Propos recueillis par BUGIEL Marcel, *Entretien sur Disabled Theater*, *op. cit.*

122 *Ibid.* p. 123

123 SOURD Patrick, « *Disabled Theater*, une grande claque à la morale pudibonde », *Les Inrockuptibles*, [en ligne], le 16/07/2012, URL : <http://www.lesinrocks.com/2012/07/16/scenes/disabled-theater-grande-claque-a-la-morale-pudibonde-11278453/>, [consulté le 02/02/2017]

124 DEMIDOFF Alexandre, « Des danseurs hors normes bousculent La Bâtie », *op. cit.*

sur les individualités des interprètes, n'interprétant alors rien d'autre que leur propre rôle. Ces propos font d'ailleurs écho à ceux de Jérôme Bel lorsqu'il énonce son projet de « laisser vivre sur scène »¹²⁵ les comédiens du Theater HORA. La frontière entre présentation et représentation est alors trouble et nous reviendrons plus tard sur l'enjeu de cette ambiguïté.

Pour Muriel Guigou, la valorisation de la singularité et de l'individualité de l'interprète fait partie inhérente du projet des post-modern qui, « en ne séparant pas la personnalité dans la vie et dans la danse »¹²⁶, engageraient l'interprète à « dévoiler son être intime, à exprimer ses émotions de la façon la plus authentique »¹²⁷. C'est donc bien l'individu, qui serait au centre de la création, « l'humain » autant, ou plus, que le danseur. Muriel Guigou avance ainsi que pour les auteurs de la *Judson Dance*, « l'acteur n'est pas là pour montrer des pas appris, mais pour se mettre en situation de tester le comportement humain en contact avec d'autres personnes ou avec des objets. »¹²⁸. La référence à l'humain présente ici n'est pas un cas isolé de ce corpus. Bien au contraire, les notions « d'humains » et d'« humanité » le ponctuent avec régularité. L'idée souvent défendue est alors celle de la présence sur scène d'une certaine « humanité » exposée. Baptiste Pizzinat écrit ainsi : « C'est le fil même de notre propre humanité que le corps atypique nous donne ici à retordre, le fil de notre mémoire, et dont tout un pan de la scène artistique contemporaine porte à notre conscience les milles et un visages »¹²⁹. Les pratiques de l'anomal auraient donc la capacité de donner à voir l'humanité même. Mais que serait exactement cette humanité? Comment les pratiques de l'anomal l'incarneraient-elles ? Si les références à l'humain et à l'humanité sont fréquentes, leur définition sont assez rares. Katya MONTAIGNAC cependant propose de la définir par l'absence de virtuosité, de capacités de performance extra-ordinaire... un danseur « humain » semble dans son discours renvoyer au corps « normal » - au sens de ce qui est le plus commun de rencontrer dans le contexte social. Elle considère ainsi : « Le corps du danseur [anomal] paraît ainsi plus "humain" et, paradoxalement plus spectaculaire lorsqu'il incarne et dégage une certaine fragilité. »¹³⁰

125 *Ibidem*

126 GUIGOU Muriel, « Danser avec un handicap. L'émergence de valeurs altruistes dans la création chorégraphique », *op.cit.*, p. 12

127 *Ibidem*, p. 13

128 *Ibid.* p.12

129 PIZZINAT Baptiste, « Ce corps atypique que nous avons tous », *op. cit.*, p.53

130 MONTAIGNAC Katya, « Des corps dansants plus humains ? », *op cit*, p. 24

Nous voyons ici combien les différentes caractéristiques qui constitueraient une « esthétique de la faille » se regroupent, se croisent et s'entremêlent : parce que le danseur anomal, plutôt que de faire preuve d'une virtuosité technique, donnerait à voir ses fragilités, dans un rapport d'authenticité vis-à-vis au public, il serait « plus humain » que « le danseur normal de la danse ». Sa singularité, qui aurait un rapport plus « brut » au monde (et au mouvement), incarnerait donc *quelque chose* de « notre » humanité. Cette hypothèse montre toutefois ses limites face à des pratiques de l'anomal faisant la part belle à la virtuosité et la prouesse technique telles que *Orphée* : on reconnaît ainsi à Brahem Aïache des capacités de virtuose mais également celle de donner à voir une certaine « humanité »¹³¹. Il incarne d'ailleurs le seul personnage humain de la comédie musicale *Dracula* de Kamel Ouali. Toutefois, il me semble que l'idée d'un continuum entre « anomalie » - « absence de virtuosité » - « fragilité » - « humanité » traverse, de façon plus ou moins explicite, un grand nombre des discours analysés. Elle est clairement formulée par Barbara Formis à propos de la *Danse convalescente* d'Yvonne Rainer :

L'état convalescent de la chorégraphe confère une teneur spécifique aux mouvements et rompt avec la représentation du danseur en tant qu'être humain extra-ordinaire, image héroïque et parfaite, dissociée de la personne. La fatigue, la lenteur, l'inactivité et la maladie permettent une dépersonnalisation des figures représentées, en faveur de leur existence en tant que personne « normales ». La *maladie* donne au corps une faillibilité et une humanité qui lui sont propres. Ce qui est digne d'intérêt esthétique n'est plus la virtuosité du corps mais sa nature ordinaire, cette nature qui donne à voir les gestes du corps ancré dans le monde, avec les difficultés qui le caractérisent.¹³²

Barbara Formis s'intéresse ici spécifiquement au corps malade – qui est peu notre problématique – et développe l'idée d'une « humanité propre ». D'autres discours formulés au sujet de pratiques de l'anomal évoquent une « irruption du vivant »¹³³, *quelque chose* de l'ordre de la « profondeur »¹³⁴. Certains nous laissent même

131 Philippe Beaudouin et Christine Pépin voit dans la démarche de métissage d'*Orphée* une incarnation de l'altérité, « condition première de l'humanité », engendré par le choix de distribution de Brahem Aïache

BEAUDOUIN Philippe et PEPIN Christine, « La danse intégrée : une coordination motrice intersubjective », *op. cit*

132 FORMIS Barbara, *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris : PUF, 2010, p. 227

133 MONTAIGNAC Katya, « Des corps dansants plus humains ? », *op. cit*, p. 25

134 « En ce sens, la rencontre avec des personnes en situation de handicap peut permettre [au danseur "normal"] de (re)trouver ce qu'il est vraiment au plus profond de lui »

BEAUDOUIN Philippe et PEPIN Christine, « La danse intégrée : une coordination motrice intersubjective », *op. cit*, p.34-35

penser que leur auteur reconnaît aux personnes anormales une humanité supérieure à celle des autres. Patrick Sourd présente ainsi *Disabled Theater* comme « [...] un glorieux manifeste dédié à la cause de ces humains plus qu'humains. »¹³⁵ Cette idée d'« humanité augmentée » accordée aux interprètes anormaux me semble liée à celle de « richesse humaine » largement répandue dans les discours analysés. On souligne en effet régulièrement que les pratiques de l'anormal seraient des expériences humainement enrichissantes. Muriel Guigou soutient ainsi que l'expérience de Mathilde Monnier auprès de Marie-France Casagnier « apporte beaucoup à la chorégraphe sur le plan humain et artistique »¹³⁶. Philippe Beaudouin et Christine Pépin considèrent que, à travers la pratique de danse intégrée, « des effets plus personnels [peuvent] s'opérer, des effets qui transforment la personne au-delà de son statut d'artiste. »¹³⁷ Eric Languet déclare que « les personnes handicapées influencent [sa] démarche chorégraphique et [l]'aident à rester vivant »¹³⁸.

Derrière ces différentes remarques, nous voyons ainsi se dessiner une fois encore l'idée d'une survalorisation des interprètes anormaux. Considérer qu'ils font preuve d'une « humanité augmentée » - que l'exacerbation de leur singularité rendrait encore plus visible – c'est en effet bien leur reconnaître une certaine valeur ajoutée.

135 SOURD Patrick, « *Disabled Theater*, une grande claque à la morale pudibonde », *op. cit.*

136 GUIGOU Muriel, « Danser avec un handicap. L'émergence de valeurs altruistes dans la création chorégraphique », *op.cit.*, p. 10

137 BEAUDOUIN Philippe et PEPIN Christine, « La danse intégrée : une coordination motrice intersubjective », *op. cit.*, p.35

138 LESORT Sophie, « Danse et handicap : comment transcender le mouvement », *op. cit*

C. Valeur ajoutée de l'anomalie

L'idée d'une valeur ajoutée des interprètes anomaux semble donc traverser les discours analysés. Elle n'est pas sans rappeler celle accordée à la figure du monstre au XIXe siècle. En 1841, Phineas Taylor Barnum fonde l'American Museum à Manhattan qui devient l'attraction la plus visitée du pays. Ce mixte de musée de curiosité, de musée d'histoire naturelle (à visée pédagogique), et de Freak Shows - alors répandus dans le pays - assure son succès. Pour Jean-Jacques Courtine, Barnum est un entrepreneur capitaliste moderne qui conçoit son musée comme le « Disneyland de la tératologie ». ¹³⁹ Dès lors, le corps monstrueux est un produit d'une grande valeur ajoutée sur le marché du divertissement, de par sa capacité à susciter et à répondre aux appétits du regard du public. Cette valeur ajoutée de l'anomalie, qui nous semble aujourd'hui éthiquement problématique, a-t-elle réellement disparue en même temps que les spectacles de monstres ? L'agence allemande Misfit Models rassemble des mannequins à la corporéité anormale, recrutés pour leur physique atypique. Quel que soit le fondement de cette démarche - qui est, pour son fondateur Del Keens, l'occasion de donner une visibilité dans les mass-médias aux corps qui en sont habituellement exclus ¹⁴⁰ - il n'en reste pas moins que ces mannequins ont une grande valeur ajoutée sur le marché de la communication et de l'image. Certaines agences de publicité font ainsi appel à l'agence Misfit Models pour mettre en scène dans leurs campagnes des physiques anormaux leur permettant de se distinguer de la masse homogène d'images représentant des corps dans les normes, répondant tous aux mêmes injonctions de beauté.

L'anomalie pourrait-elle alors se revêtir d'un caractère désirable, permettant d'échapper à ce que Pippo Delbono nomme la « tragédie de la normalité » ? Nous assisterions de ce fait à une inversion des valeurs. Pippo Delbono déclare ainsi faire un théâtre qui « [...] cherche à être dans le présent, à regarder ce présent. Un présent où la maladie n'est pas dans le handicap, mais dans la normalité. La maladie est dans la bureaucratie, dans la médiocrité, dans l'art, le théâtre, les critiques » ¹⁴¹. Le roman de Katherine Dunn *Amour monstre* porte cette inversion des valeurs et la valeur ajoutée

139 COURTINE Jean-Jacques, « Le corps anormal. Histoire et anthropologie culturelles de la difformité », *op cit*, p.219

140 Voir le reportage réalisé par TENHAVEN Jan, *A chacun sa beauté*, diffusé vendredi 12 juin 2014 à 23h55, ARTE

141 Cité par PIZZINAT Pizzinat, « Ce corps atypique que nous avons tous », *op cit*. p.52

de l'anomalie à leur paroxysme, donnant ainsi au lecteur, pour reprendre les mots de Terry Gilliam, « honte d'être si tristement normal »¹⁴². Mettant en scène un couple qui donnent volontairement naissance à des enfants « monstrueux » - par l'ingestion récurrente de diverses substances et drogues lors de la grossesse de la mère dans le but de provoquer des maladies congénitales chez les nouveaux-nés – ce roman est une ode à la monstruosité. Les protagonistes, dirigeant un cirque et freak show, vouent une haine sans nom aux individus « normaux », les « normos », et chérissent leur(s) anomalie(s). Olympia Binewski, jeune femme naine, bossue, chauve et albinos est le « vilain petit canard » de la famille car ses particularités sont jugées trop banales et pas assez spectaculaires. Elle a au début du roman cet échange avec une « normos » :

- Vous avez dû avoir envie d'être normale des millions de fois.
- Non.
- Non ?
- J'ai parfois eu envie d'avoir deux têtes. Ou bien d'être invisible. Envie d'avoir une queue de poisson à la place de mes jambes. Envie d'être encore plus spéciale.
- Pas normale ?
- Jamais.¹⁴³

A l'heure du « triomphe de l'originalité »¹⁴⁴ dans le système de valeur de l'art contemporain, être anomal pourrait ainsi revêtir un caractère appréciable, voir enviable. Bien qu'elle ne dissout pas les catégories et n'efface pas la frontière entre désirable et indésirable, cette inversion des valeurs conduit à considérer les pratiques de l'anomal et leurs interprètes comme porteurs d'une « valeur ajoutée » présentant un grand intérêt pour la création chorégraphique. Cette survalorisation est tangible dans les discours analysés.

1. Se dépasser ... danser malgré l'anomalie

La valeur ajoutée accordée aux interprètes anomaux me semble être – dans les discours analysés – intrinsèquement liée à la notion de dépassement. C'est d'ailleurs de cette façon qu'est présenté le rôle incarné par Brahem Aïache : « [...] un danseur

142 Cité en quatrième de couverture de la traduction française de *Amour monstre*.

DUNN Katherine, *Amour monstre*, (MAILHOS Jacques, trad.), Paris : Gallmeister, 2016 [1989]

143 *Ibidem.*, p.54

144 HEINICH Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain*, op. cit.

unijambiste, évoquant le dépassement de l'homme par le biais de l'art. »¹⁴⁵

Nous retrouvons ainsi dans de nombreux discours une référence – parfois teintée d'admiration – aux efforts que les interprètes anomaux devraient fournir pour « dépasser » leur anomalie, considérée ici comme une limitation ou une entrave. Rosita Boisseau écrit ainsi : « devenir danseur ou artiste de cirque lorsqu'on est unijambiste ou atteint de polio ressemble à une prouesse étrange. A saluer au moins deux fois : pour le parcours du combattant, pour l'invention d'une virtuosité inconnue au bataillon des techniques »¹⁴⁶. Rosita Boisseau distingue donc deux objets de dépassement : le premier résiderait dans la présence même de l'interprète anomal sur scène, le second dans la performance physique réalisée.

En effet, le premier dépassement évoqué résiderait dans la capacité de l'interprète à braver les barrières, sociales et professionnelles, liées aux représentations de l'anomalie communément acquises. Cette hypothèse est intrinsèquement liée à celle de transgression précédemment développée : à travers sa pratique artistique, l'interprète anomal dépasserait l'empêchement, social, que représenterait son anomalie, du fait de l'acceptation (par l'exposition) de sa fragilité. L'idée d'un courage ou d'une force de l'interprète permettant ce dépassement peut toutefois présenter le risque de glisser vers un certain « apitoiement »¹⁴⁷ que raconte Katia Lévesque : « C'est comme si on nous applaudissait parce qu'on ose sortir de la maison. Qu'on nous disait qu'on avait du cran de se montrer à la face du monde ! »¹⁴⁸ Debbie Lynch-White ajoute alors : « [...] je ne me lève pas le matin en me disant que je vais poser un acte de bravoure. Je fais mon travail simplement. [Puis] ça sous-entend que je suis anormale, *outsider*, voire un peu monstrueuse.»¹⁴⁹

Le deuxième degré de dépassement évoqué par Rosita Boisseau résiderait dans le développement de tactiques de contournement de l'empêchement donnant lieu à une virtuosité nouvelle. Ces tactiques semblent être évoquées dans les discours à chaque utilisation du terme « malgré » : le fait que des interprètes anomaux dansent ou jouent *malgré* leur anomalie/empêchement est un motif de valorisation. Muriel

145 MAISON DE LA DANSE, « Programme de salle de *Orphée* », [en ligne], 2010, URL : http://www.maisondeladanse.com/sites/default/files/spectacle/programme/prog_Montalvo-Hervieu.pdf [consulté le 03/02/2017]

146 BOISSEAU Rosita, « Danse avec des béquilles », *op. cit.*

147 Propos recueillis par SAINT-PIERRE Christian, « Danser gros », in CYR Catherine, « Corps atypiques » *op. cit.* p. 40

148 *Ibidem*

149 *Ibid.*

Guigou déclare par exemple : « Ces pièces montrent les capacités physiques qu'à développées Bruce Curtis et sa possibilité de partager une relation physique et sportive de confiance malgré le fait d'être en fauteuil roulant »¹⁵⁰. Du fait de ce dépassement - la pratique *malgré* l'anomalie donc – les interprètes anomaux acquerraient une certaine valeur ajoutée. « Le manque » de Brahem Aïache deviendrait alors « puissance »¹⁵¹ tout comme la malformation buccale du beatboxer Masai Electro lui permet de produire des sons uniques.¹⁵² Leur anomalie attribue de ce fait à ces interprètes un « plus »

Ce positionnement du « plus » traversant les discours analysés nous renvoient aux travaux d'Anne Marcellini qui, à travers une analyse d'affiches publicitaires, souligne que les mises en scène de l'anomalie reposent majoritairement sur un discours de « l'identique » ou sur un discours du « plus ».¹⁵³ Elle compare ainsi une affiche produite à l'occasion de la « journée nationale du handicap dans la fonction publique » en 2011 et une affiche créée à l'occasion de l'attribution du prix du lauréat du challenge de la française des jeux. La première met en scène deux fonctionnaires, un des deux portant une prothèse, habillés à l'identique. Le slogan « Compétent. Et compétent. Votre handicap n'est pas un frein à votre carrière dans la fonction publique » accompagne l'image. La seconde affiche met en scène un athlète, Arnaud Assoumani, en pleine réception d'un saut, portant également une prothèse et la phrase « cet homme a quelque chose en plus » est inscrite en bas de l'image, accompagnée d'une présentation du sportif. Selon Anne Marcellini, ces deux postures – de « l'identique » ou du « plus » - sont omniprésentes dans les représentations de l'anomalie véhiculées par la publicité et seraient l'aveu d'une incapacité à penser autrement l'anomalie, ni par le recours au « égal », ni par le recours au « plus ». La difficulté que semblent éprouver les auteurs des discours analysés à décrire, d'un point de vue esthétique et plastique, les corporéités anormales en scène dont ils traitent me paraît relever de ce même aveu d'incapacité à les appréhender pour ce qu'elles sont, en dehors de tout référent .. et à se défaire donc d'une conception du « plus » ou de l'« identique ». Ces deux positionnements sont particulièrement tangibles dans la considération du statut accordé au fauteuil roulant de certains interprètes.

150 GUIGOU Muriel, « Danser avec un handicap. L'émergence de valeurs altruistes dans la création chorégraphique », *op.cit.*, p. 11

151 José Montalvo et Dominique Hervieu, cités par BOISSEAU Rosita, « Danse avec des béquilles », *op. cit*

152 HEAS Stéphane, *Les virtuoses du corps: Enquête auprès d'êtres exceptionnels*, Paris : Max Milo, 2010

153 MARCELLINI Anne, « à propos de quelques scènes du corps "handicapé" », *op. cit.*

En effet, le « débat » qui anime certains discours sur la nécessité ou non d'inciter le danseur à quitter son fauteuil oppose deux conceptions du fauteuil roulant.¹⁵⁴ La première posture repose sur une appréhension du fauteuil comme une « seconde peau » du danseur, une « extension de son corps »¹⁵⁵. Ici, le fauteuil est donc appréhendé comme un « plus » et le mettre en scène revient à montrer des corps « augmentés » par cet objet, leur offrant de nouvelles possibilités. La seconde posture repose sur la conception du fauteuil roulant comme entrave à la liberté de mouvement du danseur mais aussi comme « l'élément discriminant » menant à sa stigmatisation. Sortir de son fauteuil, ce serait alors se défaire d'un élément renvoyant à son anomalie et être ainsi « normalisé ». Cette posture de « l'identique » est présente dans ce témoignage rapporté par Muriel Guigou et cité par Philippe Beaudouin et Christine Pépin : « plus je suis loin de mon fauteuil, mieux je suis. Dès que je sors de mon fauteuil, je suis comme les autres »¹⁵⁶. Nous noterons toutefois ici que le discours du « plus » rejoint d'une certaine manière celui de « l'identique » : le fauteuil, objet « en plus » prolongeant le corps du danseur, faisant « partie de lui »¹⁵⁷, lui offre une possibilité de mouvement qui lui permet de danser au même titre que toute personne valide. De la même manière, on remarque dans les discours produits au sujet de *Orphée* une imbrication des deux postures. Alors qu'on affirme que Brahem Aïache est aussi performant que les autres danseurs du spectacle, on souligne qu'il a développée une virtuosité « augmentée ». Marie-Valentine Chaudon écrit par exemple :

L'art de la rencontre, cher à Montalvo-Hervieu, s'épanouit ici dans le tête-à-tête improbable entre un échassier, Karim Randé, venu du Cirque du soleil, et Brahem Aïache, jeune danseur unijambiste. Appuyés chacun sur ses béquilles, ils incarnent à eux deux les multiples facettes du poète, à la fois rayonnant et vulnérable. On est épaté de la virtuosité de Brahem Aïache.

Alors que l'auteur adopte dans un premier temps un positionnement de « l'identique » - en parlant d'un tête-à-tête, d'une certaine égalité entre les danseurs, en

154 Nous pouvons par ailleurs ici nous interroger sur l'existence même de ce « débat » qui n'est, dans les discours analysés, jamais celui de personnes elles-mêmes en fauteuil roulant mais de personnes valides qui discutent de ce qui serait le mieux pour eux.

155 BEAUDOUIN Philippe et PEPIN Christine, « La danse intégrée : une coordination motrice intersubjective », *op. cit.*, p.32

156 *Ibidem.* p. 33

157 Bruce Curtis déclare : « Nous ressentons nos fauteuils comme partie intégrante de nous même. » *Ibidem.* p. 32

parlant des échasses de Karim Randé comme de « béquilles » - c'est finalement par la virtuosité de Brahem Aïache qu'on est épaté.

Si les conceptions du « plus » ou de « l'identique » semblent donc s'imbriquer et s'entremêler, elles sont bien présentes dans les discours analysés. Mais comment appréhendent-ils leur incarnation dans les pratiques de l'anomal dont ils traitent ? Les discours produits au sujet de *Your Girl* d'Alessandro Sciarroni voient principalement dans cette performance une incarnation d'une posture de « l'identique ». Alors que les corporités de Matteo Ramponi et de Chiara Bersani sont unanimement décrites comme étant opposées, « aux antipodes », au sens propre comme figuré (les deux interprètes étant durant une grande partie de la performance situés d'une extrémité à l'autre du plateau), une relation de réciprocité s'instaurerait et les rendrait égaux. Alessandro Sciarroni considère que Chiara Bersani « se rachète [...] de la condition génétique que la maladie lui a imposée puisque dans la nudité et dans le désir, elle et Matteo deviennent égaux. » [notre traduction]¹⁵⁸ La nudité des deux interprètes à la fin de la performance agirait donc comme un moyen d'égalisation entre eux. D'autres articles considèrent plutôt que c'est le geste final de se prendre la main qui mène à une relation d'égalité.¹⁵⁹ Nous lisons dans plusieurs discours que, par ce geste final, l'amour triomphe et obstrue l'anomalie... La différence de Chiara Bersani – souligné par l'ensemble des discours produits au sujet de *Your Girl* – serait alors finalement « oubliée » ou « supprimée » dans cette dernière scène.

L'enjeu de la dissimulation (voir de l'annulation) de l'anomalie est également présente dans certains discours traitant d'autres pratiques de l'anomal. Rosita Boisseau écrit par exemple: « En France, plusieurs spectacles démontrent la virtuosité et les prouesses d'artistes atteints, parfois, d'un lourd handicap. La scène efface les différences.»¹⁶⁰ De la même manière Marie-Claire Alperine, comédienne de l'Oiseau-Mouche, déclare: « Nous sommes des professionnels. On attend que les gens aient ce regard-là sur nous. Sur scène, si c'est bien joué, personne ne verra que nous sommes handicapés.»¹⁶¹ Le positionnement de « l'identique » pourrait donc avoir pour

158 «Si riscatta – ha spiegato Sciarroni – dalla condizione genetica che la malattia le ha imposto : poiché nella nudità e nel desiderio, lei e Matteo diventano uguali ».

cité par VALENTE Laure, « Your Girl », *op. cit.*

159 ANONYME, « Your Girl. Alessandro Sciarroni tra fiscita e sentimento », *op. cit.*

160 BOISSEAU Rosita, « Danse avec des béquilles », *op. cit.*

161 Propos recueillis par CHAKAIK CHAILA Sheerazad, « Oiseau-Mouche, 23 comédiens qui se jouent du handicap », in Nord Eclair, [en ligne], publié le 25/05/14, URL : <http://www.nordeclair.fr/accueil/oiseau-mouche-vingt-trois-comediens-professionnels-qui-se-ia0b0n420477> [consulté le 18/04/15]

conséquence – et/ou pour objectif – de « masquer l'anomalie », de la faire oublier au public, menant ainsi à un « dépassement » des représentations socialement acquises.

Le positionnement du « plus » ne viserait donc pas à masquer l'anomalie mais, à l'inverse, à le présenter comme un attribut valorisant de l'interprète. L'« humanité » augmentée, la « fragilité », l'« authenticité » ou encore la « spontanéité » accordées aux interprètes anomaux dans les discours analysés peuvent, comme nous l'avons déjà souligné, être des « plus », facteurs d'une certaine valorisation. L'anomalie n'est alors pas obstruée, elle est au contraire mise en lumière. Marcel Bugiel souligne à ce sujet que le titre de la pièce de Jérôme Bel n'est pas anodin : alors que ses solos mettant en scène Véronique Doisneau et Cedric Andrieux portent le nom de ces danseurs, Jérôme Bel a choisi de nommer cette pièce *Disabled Theater* et non pas « Theater HORA ». ¹⁶² Marcel Bugiel souligne que, pourtant, ces trois créations s'inscrivent dans une démarche commune, un « dispositif d'observation » ¹⁶³. Ici, l'anomalie semble alors être au cœur du projet, exposée et non pas dissimulée, bien au contraire... soulevant tout autant de questionnements et parfois – comme les discours analysés en attestent – quelques réticences face aux travers qu'une surexposition de l'anomalie présente.

Il me semble que s'articule ici une autre notion essentielle pour penser la distinction entre intégration et inclusion: considérer que l'égalité de traitement d'individus anomaux nécessite de faire oublier leur anomalie, relève selon moi d'une démarche d'intégration, car il s'agit alors de « normaliser les anomaux ». Défendre, à l'inverse, que cette égalisation s'effectue non pas par une dissimulation de l'anomalie mais par sa reconnaissance comme figure possible du vivant relève plutôt d'une démarche inclusive. Toutefois, il me semble que le positionnement du « plus » comme celui de « l'identique » portent tous deux en eux le risque d'assigner un groupe d'individus à leurs spécificités physiques et ainsi de ne pas les inclure complètement à une communauté. Appréhender les corporités anormales en terme d'équité plutôt que d'égalité pourrait peut-être permettre de dépasser ces enjeux.

En somme, la valeur ajoutée accordée aux interprètes anomaux serait due à leur capacité de dépassement. Ce dernier mènerait à une égalisation (positionnement de

162 BUGIEL Marcel in BEL Jérôme, « Présentation de *Disabled Theater* », site internet de la compagnie RB Jérôme Bel, *op cit*

163 *Ibidem*.

« l'identique ») ou à une survalorisation (positionnement du « plus »). Une certaine valeur est donc accordée dans tous les cas à l'interprète, du fait de ses capacités à « s'égaliser » aux *autres* et/ou du fait de ses capacités à développer *quelque chose en plus*. De plus, si le discours de « l'identique » semble mener à une dissimulation ou à une atténuation de l'anomalie, le discours du « plus » conduit à penser la présence de l'interprète anomal sur scène comme un apport spécifique. Ce terme est présent dans plusieurs discours de ce corpus et cette récurrence pose la question de son objet.

2. *Un apport double de ces pratiques*

L'hypothèse d'un apport des interprètes anomaux à la création contemporaine est parfois très clairement formulée dans les discours analysés. C'est le cas par exemple dans l'article de Philippe Beaudouin et Christine Pépin¹⁶⁴ ou dans l'ensemble des écrits de Simone Korff-Sausse.¹⁶⁵ La charge émotionnelle et la charge transgressive prêtées aux pratiques de l'anomal constituerait un premier apport au milieu chorégraphique. Mais qu'est ce que les pratiques de l'anomal apporteraient à la danse *elle-même*, au-delà des enjeux sociaux et politiques de remise en cause du statut de l'interprète ? Quel renouveau au mouvement chorégraphique engendreraient-elles ?

La notion de renouvellement semble en effet centrale dans la pensée de l'apport des pratiques de l'anomal. L'hypothèse qui traverse plusieurs des discours analysés est alors qu'elles permettraient de faire émerger des mouvements inédits. Travailler avec des interprètes anomaux apporterait donc aux « chorégraphes ordinaires » une modification de leur pratique, toujours décrite au positif. Mathilde Monnier déclare ainsi à propos de son expérience auprès de Marie-France Casagnier que « l'originalité gestuelle de la jeune femme l'entraîne dans la découverte d'un mouvement dansé inédit ».¹⁶⁶ Cette « originalité gestuelle » pourrait alors être liée au dépassement – comme tactiques de contournement mises en œuvre – de l'anomalie. Philippe

164 BEAUDOUIN Philippe et PEPIN Christine, « La danse intégrée : une coordination motrice intersubjective », *op. cit.*

165 Voir notamment KORFF-SAUSSE Simone, « Quand le monde de l'art rencontre le handicap », in, *Art et handicap*, Toulouse : Eres, collection « Connaissances de la diversité », 2012

166 Propos rapportés par GUIGOU Muriel, « Danser avec un handicap. L'émergence de valeurs altruistes dans la création chorégraphique », *op.cit.*, p. 31

Beaudouin et Christine Pépin, rappelant que la notion de contrainte est à la base des *Tasks* d'Anna Halprin, considèrent que l'anomalie peut au même titre être appréhendée comme une contrainte créative¹⁶⁷. On considère alors que « les danseurs porteurs d'un handicap apportent beaucoup à la danse contemporaine. Du fait de leurs limites, leurs propos et leurs mouvements sont directement reliés à des nécessités. Ils sont empreints d'une profondeur immédiate. »¹⁶⁸ La référence à un mouvement de la « nécessité » nous renvoie à la notion d'authenticité plus tôt évoquée.

Ce rapport d'authenticité apparaît ici comme un postulat à l'hypothèse de renouvellement qui traverse les discours analysés. En effet, si nous acceptons – comme c'est le cas dans ce corpus – que l'interprète anomal serait un interprète authentique du fait de l'absence de formatage de sa corporéité, alors il est possible d'émettre l'hypothèse qu'il pourrait produire une gestuelle inédite, c'est-à-dire différente de celle produite par les danseurs dont l'état de corps est marqué par un formatage technique important. Mathilde Monnier déclare ainsi que « grâce au travail réalisé avec Marie-France, elle retrouve les fondements d'une danse archaïque »¹⁶⁹ La notion « d'archaïsme » – renvoyant à ce qui appartient à une « époque antérieure »¹⁷⁰ ou à « la phase initiale d'une culture, d'un art »¹⁷¹ – me semble être liée à l'idéal de « geste essentiel » qui anime la création contemporaine – depuis les post-modern, entre autres – et qui serait donc à l'oeuvre dans cette survalorisation de la supposée authenticité du danseur anomal. Nous pouvons ainsi lire ce type de discours : « Et je suis ébloui par le fait que Jean-Claude revient tout naturellement à la genèse du mouvement. Danser avec lui me remet les compteurs à zéro parce qu'il prend un plaisir fou à transformer le mouvement, à inventer des statures et *illumine le plateau.* »¹⁷² De la même manière, danser avec Marie-France Casagnier permettrait à Mathilde Monnier « d'approfondir sa recherche sur le mouvement essentiel, loin des habitudes de la danse contemporaine. »¹⁷³

167 BEAUDOUIN Philippe et PEPIN Christine, « La danse intégrée : une coordination motrice intersubjective », *op cit.*

168 « Table ronde n°2 : La danse peut-elle naître autrement ? Par le mouvement du non-danseur ? », in GOUDARD Alain, *Comment se transforme la danse ?*, op. cit, p.39

169 BEAUDOUIN Philippe et PEPIN Christine, « La danse intégrée : une coordination motrice intersubjective », *op cit.*, p.31

170 COLLECITF, « Archaïque », *Le petit Robert*, op. cit

171 *Ibidem*

172 Bernado Montet, cité par LESORT Sophie, « Danse et handicap : comment transcender le mouvement »

173 GUIGOU Muriel, « Danser avec un handicap. L'émergence de valeurs altruistes dans la création

« Nécessité », « archaïsme », « genèse », « essentiel » ... renvoient donc à l'idée d'un geste « pur », « neutre ». Il me semble important de souligner ici que certains chorégraphes sont relativement méfiants vis-à-vis de l'état de corps du danseur qui serait ici un « noyau d'expérience », issu des heures passées dans un studio et présent dans toute sa pratique.¹⁷⁴ C'est le cas de Mathilde Monnier : « Trop souvent, il semble que l'on ait l'illusion d'une danse intérieure qui serait liée à des états subjectifs et divers qui se veulent [...] états de danse. Ces états sont le plus souvent des mémoires corporelles contre lesquelles il faut lutter. »¹⁷⁵ Ainsi, si l'objectif est de se défaire du « formatage » de la corporéité du danseur, travailler avec des interprètes anomaux – considérés donc comme en dehors des conventions et des normes de la danse – représente une richesse. Or, nous avons déjà souligné que l'idée de corps « neutre » est illusoire et toute corporéité est marquée par un vécu et un certain formatage. Si danser avec Marie-France Casagnier permet à Mathilde Monnier de produire une gestuelle éloignée de ses habitudes chorégraphiques, cette pratique devrait également permettre à Marie-France Casagnier de se défaire du formatage de sa stéréotypie. Il s'agirait alors pour toutes les deux de s'éloigner de leurs habitudes gestuelles. L'apport des pratiques de l'anomal serait donc à double sens : apport pour le chorégraphe (et pour la création chorégraphique de manière générale), mais également pour l'interprète.

Lorsque les discours analysés évoquent ce qu'apporterait la pratique de la danse aux interprètes anomaux, les considérations thérapeutiques ne sont jamais très loin. La frontière entre pratique artistique et pratique thérapeutique est en effet bien mince dans les discours analysés. Kilina Cremona déclare ainsi : « Entre la thérapie, et l'art ou la culture, je ne sais pas où est la limite »¹⁷⁶. Alors que cette confusion est souvent réfutée, voir contestée¹⁷⁷, on observe un certain flou concernant la délimitation de ces champs d'action. Anne Lopez revendique ainsi être chorégraphe et non thérapeute

chorégraphique », *op.cit.*, p. 31 .

174 Voir à ce sujet : GUISGAND Philippe (dir.) & les étudiants du master danse, « Etats de corps – A propos de l'expression état de corps », *op.cit*

175 MONNIER Mathilde et NANCY Jean-Luc, *Dehors la danse*, Lyon : Rroz, 2001. Cité par Philippe Guisgand, *ibidem*

176 CREMONA Kilina, in GOUDARD Alain (dir.), *Comment se transforme la danse ?*, Actes de journée d'étude « Culture et Handicap », *op. cit.* p.29

177 « il faut déposséder l'artiste du statut de thérapeute » déclare ainsi Pascal Possoz dans *Bruit Blanc* URREA Valérie & MONNIER Mathilde, *Bruit Blanc autour de Marie-France*, [en ligne] Centre Chorégraphique National de Montpellier, 1999, URL : <https://www.numeridanse.tv/fr/video/2119-bruit-blanc-autour-de-marie-france-version-sous-titre>, [consulté le 02/05/2015]

mais parle pourtant de « patients », ce qui resitue sa pratique dans un cadre médical. De la même manière, les articles de ce corpus mêlent parfois des exemples de pratiques d'ateliers dans le cadre hospitalier (n'ayant alors pas de vocation de représentation) et des expériences de création avec des artistes au statut professionnel, tel que le Theater HORA. Pour Muriel Guigou, le lien entre pratiques dans un cadre thérapeutiques et créations en vue de représentations sont même historiquement liées : « La multiplication de ces ateliers à débouché sur la création de chorégraphies destinées à être montrée »¹⁷⁸.

La question de la distinction entre l'artistique et le thérapeutique semble par ailleurs être un enjeu de financement crucial pour les acteurs des discours analysés. Catherine Jouanton déclare à ce sujet : « Je travaille auprès de Kilina Cremona pour l'aider à monter son projet, et en ce qui concerne nos tutelles, on nous demande si l'on fait du social, et ce n'est pas le cas, ou bien on nous dit : "vous ne faites pas de l'artistique, puisque vous travaillez avec des handicapés" »¹⁷⁹ Cette question de la « case budgétaire » de ces pratiques n'est pas anodine et me semble être intrinsèquement liée au statut accordé aux danseurs : la nature des financements varie selon qu'on les considère comme des amateurs, pour qui la pratique de la danse s'inscrit dans un processus pédagogique, ou thérapeutique, ou bien comme des artistes investis d'une ambition artistique. Lorsque Alain Goudard déclare : « La personne handicapée est un amateur »¹⁸⁰, une certaine ambiguïté s'installe. Alors que cette déclaration permet de réaffirmer une nécessaire accessibilité de la pratique amateur de la danse pour tout individu, elle pourrait également mener à un cloisonnement, empêchant de penser la personne anormale comme un acteur d'une démarche artistique professionnelle, le cantonnant à s'inscrire dans un processus pédagogique, éducatif et/ou thérapeutique.

Il me semble alors que la confusion entre démarche thérapeutique et artistique pourrait être due aux espaces explorés par la pratique de la danse. En effet, la danse permettant d'expérimenter sa propre motricité, l'espace, le mouvement, le temps etc, elle « constitue un excellent moyen d'éducation des sens et par les sens de la personne »¹⁸¹. Or, cette exploration de la motricité, de l'espace, du mouvement etc,

178 GUIGOU Muriel, « Danser avec un handicap. L'émergence de valeurs altruistes dans la création chorégraphique », *op.cit.*, p.8

179 JOUANTON Catherine, in GOUDARD Alain (dir.), *Comment se transforme la danse ?*, Actes de journée d'étude « Culture et Handicap », *op. cit.* p.29

180 *Ibidem*, p.30

181 BEAUDOUIN Philippe et PEPIN Christine, « La danse intégrée : une coordination motrice

n'est pas seulement à l'oeuvre dans un cadre éducatif mais dans toute démarche chorégraphique. Qu'est ce qui distingue alors une proposition dansée entre les murs d'un hôpital sous le regard d'un personnel soignant d'une proposition dansée sur une scène lors du festival d'Avignon ? Si nous acceptons une définition du geste chorégraphique comme pouvant venir « de n'importe quel mouvement »¹⁸², à quel titre l'une ou l'autre de ces propositions seraient plus chorégraphique que thérapeutique ? Muriel Guigou propose alors cette distinction définitoire : « La création artistique serait plus une finalité pour l'artiste et davantage un moyen pour l'art-thérapeute »¹⁸³. Cependant, lorsque les discours analysés évoquent la « libération »¹⁸⁴ que la pratique artistique offrirait aux interprètes anomaux, quel est le statut de cette pratique ? Est-elle un moyen ou une finalité ?

Il me semble toutefois que l'enjeu de définition de la nature de la pratique de la danse par des interprètes anomaux (thérapeutique ou artistique) est finalement une problématique peu éclairante ici. Il s'agit, dans tous les cas, dans cette analyse de corpus, de questionner les représentations de l'anomalie qui sont à l'oeuvre dans les discours produits au sujet de pratiques de l'anomal et ensuite, d'approcher de façon esthétique la danse qu'elles produisent. La question de la portée thérapeutique ou éducative de la pratique de la danse semble alors peu pertinente... la danse d'interprètes anomaux, qu'elle soit produite au sein d'un atelier à vocation thérapeutique ou sur une scène, me semble dans tous les cas pouvoir être approchée dans un rapport esthétique du moment où nous la considérons comme telle¹⁸⁵. Cependant, nous ne nous interrogerons pas, dans le cadre de cette analyse esthétique, sur les bienfaits de la pratique artistique à des fins thérapeutiques car cette analyse, aussi intéressante soit elle, n'a pas sa place ici. Il me semblait toutefois important de souligner ces références à un apport des pratiques de l'anomal pour leurs interprètes, car elles sont relativement présentes dans les discours analysés et me semblent surtout être un moyen, pour les auteurs de ces discours, de désamorcer les questionnements éthiques liés aux pratiques de l'anomal et à leur survalorisation.

intersubjective », *op cit*, p.30

182 TIDSWELL Diana, « Table ronde n°1 – Comment naît le geste chorégraphique ? », *op. cit*, p.33

183 GUIGOU Muriel, « Danser avec un handicap. L'émergence de valeurs altruistes dans la création chorégraphique », *op.cit.*, p.30

184 On lit par exemple au sujet de *Disabled Theater* « Dans un moment, ils danseront, rock, rap ou punk, chacun son tour, et cette éruption est à l'évidence, pour certains, une libération. »

DEMIDOFF Alexandre, « Des danseurs hors normes bousculent La Bâtie », *op.cit.*

185 Rappelons-nous alors de la réflexion évoquée plus tôt : « c'est de la danse, parce que je considère le mouvement comme tel »

3. Une critique du voir

La valeur ajoutée accordée aux interprètes anomaux peut présenter des travers parfois dénoncés dans les discours analysés. Rosita Boisseau souligne à ce sujet : « le revers de la médaille : devenir un phénomène, un buzz, une accroche publicitaire, et même pire »¹⁸⁶. Ces biais de la survalorisation - déjà dénoncés au sujet du spectacle de monstres - seraient liés à des enjeux éthiques d'exposition, d'exploitation et d'exhibition de l'anomalie, agissant comme un moyen d'attraction des regards et d'excitation de la curiosité du spectateur.

Un caractère exhibitionniste est ainsi parfois reproché dans les discours à *Disabled Theater*. Cette critique est déjouée par Jérôme Bel qui, en la formulant lui-même dans ce spectacle, laisse supposer une parfaite conscience des questionnements éthiques qu'il peut soulever. Un des interprètes déclare ainsi « Ma mère dit que c'est une sorte de *Freak Show* » et cette réplique est parfois reprise par des journalistes qui, lorsqu'ils dénoncent une certaine exhibition à l'oeuvre dans le spectacle et l'apparentent à un *freak show*, peuvent ajouter : « c'est eux-mêmes qui le disent »¹⁸⁷... ce qui les dédouane en quelque sorte de cette comparaison. Le reproche d'un dispositif exhibitionniste me semble être souvent lié à la question de la mise à distance. Il semblerait qu'on reproche à *Disabled Theater* de placer davantage les interprètes dans un dispositif de présentation que de représentation, en faisant – comme nous le soulignons plus tôt – des individualités du Theater HORA l'objet-spectacle. Pascale Caemerbeke rappelle ainsi que la notion d'exhibition s'oppose à celle de jeu d'acteur ou de danseur. Reprocher un certain exhibitionnisme à *Disabled Theater* reviendrait alors à considérer que ses interprètes ne jouent pas un autre rôle que le leur, ce qui est contestable pour Pascale Caemerbeke qui nous rappelle:

Or, ceux qui se produisaient dans des baraques de la Foire du trône ou sur les scènes des théâtres pour des spécificités physiques jouaient aussi un rôle, et toute scène est un espace fictionné qui produit une mise à distance : c'est pourquoi celui qui s'exhibe dans la rue sera passible d'une amende, au contraire de celui qui le fera sur scène.¹⁸⁸

De la même manière, Carrie Sandahl souligne : « Are they fakes? Yes performance is, by nature, a form of fakery »¹⁸⁹. Il semblerait donc qu'une grande

186 BOISSEAU Rosita, « Danse avec des béquilles », *op. cit.*

187 LE TANNEUR Hugues, « L'altérité en jeu », *op. cit.*

188 CAEMERBEKE Pascale, « Le handicap, nouveau territoire d'étrangeté spectaculaire ? », *op. cit.*

189 SANDAHL Carrie, « Generative Embodiment : Emerging Disability Aesthetics », *op. cit.*

partie des discours analysés ne reconnaissent pas ou remettent en question le caractère fictionné de la scène dans *Disabled Theater* du fait, dans leurs représentations, d'une trop faible distance entre ce qui est interprété sur scène et l'individualité de l'interprète lui-même. Nous remarquons ainsi que presque aucun des discours produits au sujet de *Your Girl* ne lui reproche un caractère exhibitionniste. Pourtant, nous pourrions penser que, du fait de l'espace blanc – rappelant fortement un dispositif d'exposition – et de la nudité de Chiara Bersani nous laissant tout le loisir de scruter le moindre détail de son corps, une critique similaire du « voir » pourrait être à l'oeuvre dans les discours. Il semblerait alors que le travail d'interprétation d'un personnage – celui de Madame Bovary – permettrait de dépasser la problématique de l'exhibition. Les discours produits au sujet de *Your Girl* accordent ainsi une part importante au traitement de ce personnage, du désir et de l'amour qu'il exprime plutôt qu'à l'exposition du corps de Chiara Bersani ; exposition appréhendée ici comme un moyen, participant de la dramaturgie du désir à l'oeuvre dans cette performance.

Par ailleurs, lorsque le terme exhibition est utilisé dans les discours, il est bien souvent associé à une critique du « voir ». Cette méfiance à l'égard d'un certain voyeurisme me semble parfaitement résumée par Adam Benjamin : « est-ce qu'on a le droit ? La permission ? »¹⁹⁰. La question se pose à un double niveau : celui du chorégraphe/metteur en scène et celui du public. Avons-nous le droit de montrer ? Avons-nous le droit de regarder ? Il me semble que la première de ces interrogations est relative à la responsabilité du chorégraphe de la mise en visibilité de ses interprètes et à leur conscience d'être en représentation. Lors des débats suivant la projection de *Bruit Blanc* au cours des journées « Culture et handicap », cette référence à la conscience de Marie-France Casagnier d'être en représentation devant un public est très largement soulevée.¹⁹¹ Le reproche d'exploitation de l'interprète n'est alors plus très loin. Bruno Tackels souligne ainsi que cette critique peut être adressée à Pippo Delbono à propos de son travail avec des interprètes qualifiés ici de « hors

190 BENJAMIN Adam, « Extraits des débats », in GOUDARD Alain, *Comment se transforme la danse ?*, Actes de journée d'étude « Culture et Handicap », *op cit*, p. 14

191 *Ibidem*

Une nuance est toutefois apportée, relative au médium utilisée. Il semblerait que si le documentaire soulève des questions au sujet de la conscience de Marie-France de se mise en visibilité, c'est également dû à la caméra elle-même, qui rend moins évidente la notion de représentation contrairement au contexte scénique où l'interprète est physiquement en présence d'un public.

normes » : « sauvés, dirons certains, exploités, selon d'autres »¹⁹². Cette critique est relativement similaire à celle que nous pourrions adressée aujourd'hui aux directeurs des Freak shows d'autrefois.

Lorsque la question du voyeurisme est posée au niveau du spectateur (avons-nous le droit de regarder?) elle concerne essentiellement sa position vis-à-vis des interprètes et un plaisir coupable du « voir ». Il me semble qu'il s'agit ici davantage d'un ressenti de spectateur qui lui est propre et dont les rouages sont difficilement objectivables. Ainsi Pierre Deloche déclare : « [Le spectateur] peut être effectivement un voyeur, un calomniateur ou un témoin. Pour moi, je m'adresse à la personne en tant que témoin, et pas en tant que voyeur ou calomniateur »¹⁹³ La notion de « témoin » est particulièrement éclairante et nous y ferons appel au cours de notre analyse esthétique. Mais ce que me semble souligner cette intervention de Pierre Deloche, c'est que le voyeurisme est davantage un sentiment, éprouvé par le spectateur, qu'une posture qui lui est attribuée, de façon autoritaire et définitive, par le chorégraphe ou le metteur en scène. Il me semble que ce dernier peut souhaiter favoriser ce sentiment, à travers des partis pris scéniques exposant de façon accrue l'anomalie par exemple, mais c'est bien, au final, le spectateur qui se sent voyeur.. ou non. Pour Jérôme Bel, c'est même le rôle du théâtre de favoriser ce sentiment de voyeurisme :

Oui, il y a du voyeurisme dans tout ça. Mais si le théâtre n'est pas voyeur, qu'est-ce qu'il est? L'obscène, c'est sa raison d'être aussi. Je voudrais que ce spectacle produise de la pensée, qu'on s'interroge sur nos jugements esthétiques, sur leur nature. La question du spectacle réussi ou pas n'a aucun intérêt ici. Il s'agit de rendre à la lumière des vies enfouies.¹⁹⁴

Ainsi, le voyeurisme serait provoqué par une mise en visibilité de « l'obscène » - étymologiquement le « hors scène » - ce qui nous renvoie à l'idée de transgression plus tôt évoquée. Il me semble que derrière cette définition donnée par Jérôme Bel du voyeurisme dans un contexte spectaculaire, l'idée d'une confrontation à ce qu'on ne regarde habituellement pas est présente dans les discours traitant de *Disabled*

192 TACKELS Bruno, *Pippo Delbono. Ecrivains de plateau, V*, Besançon : Les solitaires intempestifs, 2009, p.18

193 DELOCHE Pierre, « Extraits des débats », in GOUDARD Alain, *Comment se transforme la danse ?*, Actes de journée d'étude « Culture et Handicap », *op cit*, p. 17

194 DEMIDOFF Alexandre, « Des danseurs hors normes bousculent La Bâtie », *op. cit*

theater. Le sentiment d'être un voyeur que pourrait éprouver le spectateur serait alors dû à cette invitation à ne pas détourner le regard, comme l'exige nos codes sociaux dans un contexte d'interaction avec un individu anormal. L'expression de ce sentiment voyeuriste pourrait alors être un aveu du mélange de rejet et de curiosité éprouvé par le spectateur. Nous citons plus tôt les propos de Laura Valente décrivant « des visages détournés »¹⁹⁵ face à *Your Girl*. Cette référence à une réaction de rejet due à un sentiment de dérangement est présente dans plusieurs des autres discours analysés. Bruno Tackels souligne par exemple que, face au spectacles de Pippo Delbono, « certains vivent mal ce mélange détonnant de corps virtuoses de danseurs accomplis et d'être hors les normes [...] que Pippo Delbono a fait entrer dans sa nef de fous, où ils apparaissent incroyablement métamorphosés. »¹⁹⁶. Du fait du caractère dérangentant qu'auraient les pratiques l'anormal, certains considèrent que le public pourrait avoir besoin d'un accompagnement spécifique. « Le public pourrait avoir besoin de clés pour aborder ce type de spectacles, car il n'est pas préparé à voir cela, et il peut être déstabilisé. »¹⁹⁷

D'autre part, la compassion semble être un autre type de réactions évoqué dans les discours analysés et serait en fait liée à celle du rejet. Cette articulation entre rejet et compassion semble par ailleurs être déjà présente au moment du déclin des spectacles de monstres. Jean-Jacques Courtine nous rappelle ainsi qu'on assiste au XIXe siècle à une évolution des sensibilités.¹⁹⁸ Si l'exhibition des phénomènes vivants ne porte, dans un premier temps, pas atteinte aux sensibilités, ces pratiques dérangent peu à peu et la compassion va doucement apparaître à l'égard des figures du monstre. Cette mutation est en lien avec l'apparition de la tératologie. Les Geoffroy Saint-Hilaire, en proposant une approche scientifique de la monstruosité, reconnaissent le caractère humain du monstre.

Peu à peu, les regards ont hésité à l'entrée de la fête, ils se sont empreints de gêne, puis détournés. Car se manifeste de plus en plus nettement des sensibilités nouvelles pour les bizarreries anatomiques qui traînaient depuis si longtemps leur existence précaire sur les tréteaux des foires : on va reconnaître leur humanité, et ressentir leur souffrance.¹⁹⁹

195 VALENTE Laure, « Your Girl », *op. cit.*

196 TACKELS Bruno, *Pippo Delbono. Écrivains de plateau, V*, *op. cit.*, p.18

197 ROUILLON-DURUP Juliette, in GOUDARD Alain, *Comment se transforme la danse ?*, Actes de journée d'étude « Culture et Handicap », *op. cit.*, p. 52

198 « La montée de la compassion » in COURTINE Jean-Jacques, « Le corps anormal. Histoire et anthropologie culturelles de la difformité », *op. cit.*

199 *Ibid.* p. 241

Se développe alors une véritable compassion, au sens premier de « souffrir avec », pour la figure du monstre devenue *horriblement humaine*. Nombre d'auteurs s'attachent alors à écrire les peines de cœur, les malheurs, les tourments des monstres et participent par la même à ce mouvement de compassion grandissant. La curiosité de voir n'est alors plus acceptable. On observe donc un certain rejet de la mise en visibilité de la monstruosité, lié à un sentiment de compassion à l'égard de la figure du monstre. Aujourd'hui, comme le souligne Pascale Caemerbeke, la compassion étant gage d'humanité, son absence peut faire de nous un individu inhumain, ou *monstrueux*. Pour autant, cette compassion est parfois dotée d'un caractère négatif dans les discours analysés, lorsqu'elle prend le pas sur l'exigence artistique dans notre jugement. Nous pouvons ainsi lire ce type de réflexion : « [Brahem Aïache est] tellement lumineux, tellement prodigieux, qu'il suscite l'enthousiasme et pas la compassion »²⁰⁰. La compassion semble donc être à la fois un gage d'humanité et un sentiment à bannir de tout jugement esthétique afin d'appréhender l'interprète anomal comme n'importe quel autre interprète.

Par ailleurs, il me semble que la récurrente référence à la joie et au plaisir de danser qu'éprouveraient les danseurs de certaines pratiques de l'anomal représente un moyen de dépasser (ou de contourner) les interrogations soulevées par les notions d'exhibition, de voyeurisme ou de compassion. Ainsi, lorsque la question de la conscience de Marie-France Casagnier de sa mise en visibilité dans *Bruit Blanc* est soulevée – entraînant avec elle celle du voyeurisme – on répond qu'on « ne pourra jamais y répondre [...] ». Mais derrière ce risque là, il y a un plaisir, un désir que l'on peut percevoir.²⁰¹ De la même manière, Sophie Lesort écrit que « le théâtre et la danse [...] apporte[nt] une joie incommensurable » aux danseurs en situation de handicap²⁰². Les notions de joie et de plaisir semblent alors apparaître comme un autre apport des pratiques de l'anomal pour leurs interprètes, évoquées parfois comme une réponse aux interrogations éthiques qu'elles semblent soulever.

200 BAVELIER Ariane, « *Orphée*, le duo Montalvo-Hervieu joue sa der des ders », *Le Figaro*, [en ligne], le 26/04/2010, URL : <http://www.lefigaro.fr/culture/2010/04/26/03004-20100426ARTFIG00685-orphee-le-duo-montalvo-hervieu-joue-sa-der-des-ders-.php>, [consulté le 03/03/2017]

201 ANONYME, « Extraits des débats », in GOUDARD Alain, *Comment se transforme la danse ?*, Actes de journée d'étude « Culture et Handicap », *op cit*, p. 15

202 LESORT Sophie, « Danse et handicap : comment transcender le mouvement », *op. cit*

III. Analyser des pratiques

L'analyse esthétique de notre corpus d'oeuvres est donc animée par plusieurs ambitions, la première étant de mettre en tension les récurrences, les lieux communs et les notions que nous avons identifiés dans les discours produits à leur sujet (ou au sujet, de manière plus générale, de pratiques de l'anomal) et ainsi, en les confrontant à nos études de cas, d'interroger leur opérabilité. Nous souhaitons également questionner l'hypothèse d'une esthétique commune à ces pratiques, justifiant qu'on les appréhende selon une même étiquette, que ce soit celle proposée par la revue *Jeu de spectacles* mettant en scène des « corps atypiques », ou celle que nous avons proposé de « pratiques de l'anomal ». Enfin, cette analyse esthétique pourra faire émerger des notions nouvelles, des caractéristiques et des qualités que nous n'aurons pas encore évoquées du fait de leur absence dans les discours analysés.

Cette proposition d'analyse esthétique repose sur une réception, des ressentis et des sensations personnels des trois œuvres en question. De ce fait, elle n'a aucune ambition d'établir des vérités, figées, immuables et exhaustives, ni même d'invalidier ou de discréditer les expressions de ressentis présentes dans les discours analysés. En effet, dans les discours de ce corpus, des sensibilités de spectateurs s'expriment (qu'ils soient journalistes, blogueurs, chercheurs en art ou en sociologie..), et elles ont tout autant de valeur que les miennes ou que celles de tout autre spectateur. Toutefois, nous avons fait le constat d'une absence de véritable approches esthétiques dans les discours analysés, quelque soit leur nature, et, s'ils laissent apparaître parfois l'expression d'un ressenti face à tel ou tel geste, tel ou tel solo, les discussions autour de la dimension politique et/ou sociale des pratiques l'anomal prennent toujours le pas sur l'analyse. Nous nous étonnons peu de cette absence d'analyse esthétique dans les discours journalistiques de ce corpus, cette absence étant en grande partie le lot de la critique en danse aujourd'hui¹, mais elle est cependant plus surprenante lorsque nous l'observons dans les discours de chercheurs en art ou même, à certain égard, de praticiens. Il nous a alors semblé que le recours à l'analyse esthétique pourrait nous permettre de pallier ce manque, et surtout, de déjouer les tendances à la bien-

1 GUISGAND Philippe, « Un regard sur la critique ou les promesses de la description », *Repères, cahier de danse*, 2005/1 (n°15), p. 10-12

pensance ou au politiquement correct qui ne sont jamais bien loin lorsqu'on traite de l'anomalie et de sa mise en jeu.

À ce titre, penser notre position comme celle d'un témoin nous semble être appropriée. Daria Halprin définit cette position en ces termes :

Il apporte sa capacité à voir, à entendre et à imaginer comme fondement de ses réactions et interventions esthétiques » (...) Il organise ses interventions ou ses retours autour de cinq intentions : reconnaître ce qui est là, approfondir l'expérience, élargir les moyens d'expression, découvrir de nouvelles ressources et suggérer des possibilités de changement.²

Bien que Daria Halprin envisage cette posture de témoin dans le cadre d'une réflexion sur la place du chorégraphe vis-à-vis des interprètes³, il me semble qu'elle est éclairante pour penser une position d'analyste mais aussi de spectateur. Il s'agit alors dans cette recherche de « reconnaître ce qui est là », sur scène, la danse qui s'y déploie, « d'approfondir l'expérience » de spectateur que nous avons traversé grâce à une analyse de ses résonances en nous, « d'élargir les moyens d'expression » en tentant de proposer de nouvelles approches des corporéités anormales en danse, de « découvrir de nouvelles ressources » en proposant d'identifier des qualités qui permettent de penser autrement la virtuosité à l'oeuvre et, par là même, de « suggérer des possibilités de changement ». Telle est du moins notre ambition que la notion de témoin nous a permis de clarifier, structurant alors notre approche esthétique de ces trois œuvres.

Nous présenterons ici notre analyse en respectant les différents temps qui l'ont structurée : celui de la description, celui de l'analyse chorégraphique, et enfin, l'identification de qualités virtuoses qui nous semblent être en jeu dans ces pratiques.

2 HALPRIN Daria, « l'expression du corps dans la vie, l'art et la thérapie », *De l'une à l'autre*, Contredanse, Bruxelles 2010, p 122

3 Françoise Davazoglou fait ainsi appel à cette notion afin de penser la posture des chorégraphes vis-à-vis d'interprètes en situation de handicap. Elle considère ainsi que cette position de témoin permet de s'inscrire dans une démarche d'empowerment de ces interprètes du fait qu'elle « s'engage dans une relation de confiance, d'écoute, d'attention, dans un espace de respect des décisions et des choix de chacun et dans un rapport d'engagement mutuel. » DAVAZOGLU Françoise, *Geste artistique, geste politique. La danse peut-elle être porteuse de trisomie 21 ?*, *op. cit.*, p. 55

A. Décrire

Le premier temps de notre analyse a été celui de la description. Décrire les corporités en scène. Décrire les partitions de chaque pièce. Décrire des espaces. Décrire des gestes. Décrire des actions ... Il m'a semblé que cette démarche était un prémisses essentiel à notre analyse, condition *sine qua non* de sa réalisation. Cette hypothèse de la nécessité du recours à la description dans l'analyse esthétique rejoint celle soutenue par Philippe Guisgand :

Victimes de l'interdit de la paraphrase littéraire qui a émaillé nos études secondaires, nous trouvons aujourd'hui la description gratuite, parce que redondante. Or sa présence s'érige en soubassement de l'analyse, permettant le repérage des continuités et des ruptures dans une œuvre ou dans l'œuvre, ou servant de point d'ancrage comparatif.⁴

Il cite ensuite les propos de Mikel Duffrenne : « Le critique peut prendre à son compte le mot d'ordre de la phénoménologie. Retournons aux choses, cela veut dire : retournons à l'œuvre. Pour quoi faire ? Pour la décrire, pour dire ce qu'elle est. »⁵ Ainsi, notre détour par une démarche descriptive répond à cette ambition : décrire ces œuvres pour dire ce qu'elles sont. La description nous est également apparue comme un moyen permettant de reprendre une distance nécessaire avec les discours analysés après s'y être immergé, et ainsi approcher les pièces de ce corpus aux vues de notre analyse de discours tout en tachant d'adopter un regard qui soit distancié des notions et des points de vue qui les animent.

1. Description de l'observant

Il m'a semblé essentiel de placer comme préalable à cette analyse esthétique la description du corps observant, ce qui répond autant à une volonté « d'honnêteté » que de contextualisation de l'analyse. En effet, si la relation esthétique relève d'une relation d'un individu singulier à un objet, j'ai besoin, pour appréhender une analyse

4 GUISGAND Philippe, «Un regard sur la critique ou les promesses de la description», *op.cit.*, p.11

5 DUFRENNE Mikel, *Esthétique et philosophie*, Paris : Klincksieck 1967, p. 147, cité par GUISGAND Philippe, *Ibidem*

esthétique, de pouvoir identifier les deux acteurs qui l'animent, et plus particulièrement son « acteur principal »⁶ : l'individu observant. Il me semble donc important de savoir « qui parle ? », tout autant que de « quoi il parle ? ». Il ne s'agit pas de rentrer dans des considérations personnelles ou intimes, ni dans des récits de vie mais de connaître les implications corporelles de l'observant afin d'identifier le terrain qui est le sien. La nécessité de la description de l'observant est ainsi une exigence de l'épistémologie du corps pour Bernard Andrieu.⁷ Il cite ainsi ces quelques lignes de Jean-Marie Brohm : « C'est donc avec le préalable de l'élucidation des implications corporelles du chercheur que doit commencer toute démarche scientifique, surtout si elle porte sur le corps... C'est par l'analyse du contre-transfert corporel du chercheur que doit commencer toute étude en science sociale.»⁸ Bernard Andrieu ajoute alors : « En précédant l'étude du corps observé par celle du corps observant, perception et interprétation sont des actions situées dans leur contexte historique de production et dans les modes subjectifs de cognition du chercheur. »⁹. Bien que ces considérations s'inscrivent dans un champ disciplinaire très précis et entendent répondre à une certaine approche de l'historiographie qui nous intéressera peu ici, il me semble qu'elles révèlent des nécessités méthodologiques applicables à toute approche de la corporéité. Cet emprunt nous a donc permis de prendre conscience de l'intérêt d'une description du corps observant dans notre étude, permettant d'appréhender l'idiosyncrasie qui la sous-tend.

Il me semble alors nécessaire de spécifier que ma propre pratique de la danse n'est ni très ancienne, ni particulièrement poussée. Je n'ai ainsi pas bénéficié d'une formation technique conséquente et j'ai plutôt traversé des pratiques dans lesquelles ce qu'Isabelle Ginot nomme des « techniques informelles »¹⁰ jouaient une place prépondérante. J'ai ainsi plutôt une pratique centrée sur une exploration de sensations, de sensibilités mais également de la créativité et de l'individualité, ayant pour objectif de « générer le mouvement » plus que de le « reproduire ». Je n'ai donc

6 Nous citons déjà plus tôt cette définition de la relation esthétique : « Ce n'est pas l'objet qui rend la relation esthétique mais la relation à ce objet qui rend celui-ci esthétique » GUISGAND Philippe, « Réception du spectacle chorégraphique : d'une description fonctionnelle à l'analyse esthétique », *op. cit.*

7 ANDRIEU Bernard, « Quelle épistémologie du corps ? », *Corps*, 2006/1 (n°1), p.13-21

8 BROHM Jean-Marie, « Le corps, un paradigme de la modernité », *Actions et Recherches sociales*, 1985/1 (n°1), p.31-32, cité par ANDRIEU Bernard, « Quelle épistémologie du corps ? », *op.cit*

9 ANDRIEU Bernard, *op. cit.*, p. 15

10 GINOT Isabelle, « Danse normale et danseurs anormaux », *op. cit*

pas la sensation d'avoir « un corps de danseur », c'est-à-dire – pour reprendre les termes d'Anne Lopez – qu'on ne « reconnaît [pas] un corps de danseur » en moi. Ainsi, il ne me semble pas qu'une formation ou une pratique chorégraphique assidue soit profondément ancrée dans ma corporéité. De la même manière, ma morphologie est assez éloignée de celle plébiscitée par le ballet classique ou les mass-medias, étant relativement petite (1m52) et étant dotée de formes assez rondes. Ma musculature n'est pas particulièrement développée bien qu'elle soit relativement tonique et entretenue. Enfin, mon corps est plutôt souple, pas *hyperlax* non plus. Je n'ai par contre pas un en-dehors très prononcé, marchant par ailleurs depuis toute petite avec les pieds « en dedans », mes hanches étant légèrement en « antéversion ».

Ma pratique de spectatrice de danse contemporaine m'a d'autre part amenée à assister à un certain nombre de spectacles mettant en jeu des gestuelles et des corporéités très diverses et aujourd'hui, il me semble que mes attentes se situent davantage dans des enjeux d'interprétation, de relationnel entre les danseurs, d'engagement ou encore d'expressivité. La technicité et la prouesse de performance font peu partie de mes attentes, bien qu'elles peuvent m'émouvoir ou me toucher lorsqu'elles sont associées aux caractéristiques que nous venons d'évoquer.

Par ailleurs, j'ai grandi auprès d'une sœur aînée porteuse d'une forme de myopathie (amyotrophie spinale infantile). Jusqu'à mes dix-huit, j'ai donc évolué dans un appartement dans lequel son fauteuil roulant électrique était omniprésent. Je l'aidais régulièrement à s'habiller, je déplaçais sa jambe ou son bras dans son lit afin qu'elle se trouve dans une position confortable pour la nuit, je lui enfilais presque quotidiennement, et dès mes plus jeunes années, son manteau, ses chaussures... j'ai donc très tôt développé un rapport quotidien à sa corporéité, à son handicap tout comme aux fragilités de ses os et de ses articulations auxquels je devais être très vigilante lors de tout contact physique. De plus, ma soeur ayant fait une partie de sa scolarité dans un collège-lycée spécialisé, accueillant des élèves aux pathologies très différentes (de la phobie scolaire à toute forme de myopathie), j'ai eu l'occasion de côtoyer régulièrement ses camarades de classe et d'être confrontée de ce fait à des anomalies diverses. Des jeunes se déplaçant en béquilles, certains dont les jambes suivaient des angles inédits, d'autres dont la gorge était traversée de tuyaux divers... Nous avons par ailleurs des parents intransigeants sur la question de l'égalité, que ce soit dans le cercle familial que scolaire ou professionnel : nous avons reçu la même

éducation, nous avons été punies autant l'une que l'autre, nous étions soumises aux mêmes attentes de bons résultats à l'école, et nous avons bénéficié d'une identique attention de la part de nos parents. Ma sœur a ensuite suivi des études universitaires, emménagé dans son premier studio, est devenu professeur des écoles ... En somme, j'ai grandi en considérant que ma sœur était en tout point identique à moi, son fauteuil électrique étant alors à mes yeux qu'un super jouet de jeune fille un peu feignante, et je n'ai pris que très tardivement conscience des implications de son handicap. Plus tard, j'ai travaillé en tant qu'animatrice socio-culturel auprès d'enfants en situation de handicap lors de séjour de vacances. Aujourd'hui, j'interviens en tant qu'intervenante artistique dans un Service d'Accueil de Jour de Loison-sous-Lens au sein duquel j'anime des ateliers d'expression corporelle auprès de douze adultes en situation handicap mental.

S'il me semble important de spécifier ici le rapport à l'anomalie que j'ai entretenu tout au long de mon parcours de vie et aujourd'hui encore (notamment dans un cadre professionnel), c'est qu'il conditionne le regard que je porte sur les mises en jeu de corporéités anomales. Ainsi, lorsque certains discours voient en elles des figures « d'altérité absolue », je me sens très éloignée de ce type d'approche. De la même manière, le désir de « détourner le regard » face à la mise en scène d'interprètes anomaux m'est inconnu. Les corporéités des contorsionnistes – qui provoquent toujours en moi un malaise relativement important – m'apparaissent plus « hors norme » que celles de danseurs en fauteuil roulant par exemple. Il ne s'agit pas ici de dénigrer les auteurs de ces discours ou de discréditer leur point de vue, et ma proximité à des personnes en situation de handicap ne me donne pas davantage de légitimité qu'ils en ont. Il me semble seulement important de souligner ici que, du fait de mon parcours, l'anomalie n'est pas particulièrement « hors norme » à mes yeux, bien que je reconnaisse les spécificités ou les particularités des réalités vécues par des personnes en situation de handicap. Ainsi, au sein de ma pratique au SAJ de Loison-sous-Lens, j'ai conscience de ne pas mener cet atelier de la même manière que j'ai pu le faire cette année avec des étudiants de l'université de Lille 2. Une démarche d'adaptation aux problématiques du public du SAJ (qui est du même ordre que celle que j'ai dû mettre en place à Lille 2 ou lors des ateliers périscolaires que j'ai mené l'an passé en école primaire) a été nécessaire, mais de façon tellement instinctive et peu pensée que je peine aujourd'hui à l'analyser. Il me semble toutefois que des enjeux de mémorisation mais surtout de capacités de dissociation des différentes parties du

corps par les participants de ces ateliers ont été les principaux objets de cette adaptation. En effet, j'ai rapidement constaté que cette dissociation était source de complexité, ce qui générait une danse peu fluide, saccadée, plus proche de la figure de l'escarpement que du vallonnement. Nous évoquions plus tôt la possibilité d'appréhender le corps anormal comme un paysage – le terme d'anomalie renvoyant à ce qui est irrégulier, présentant des aspérités. Nous pourrions alors faire l'hypothèse, que nous mettrons en tension dans cette analyse esthétique, qu'une danse anormale serait une danse de l'anti-fluidité.

2. *Description de dispositifs spectaculaires*

Notre deuxième objet de description a été celui des dispositifs spectaculaires à l'oeuvre, à travers une approche des partitions régissant les pièces, les espaces-temps qu'elles déploient, et les rôles qui les habitent.

a. *Your Girl* – Alessandro Sciarroni¹¹

Your Girl est une performance inspirée de *Madame Bovary* de Flaubert et de l'adaptation poétique de Giovanni Giudici, *La Bovary c'est moi*, interprétée par Chiara Bersani et Matteo Ramponi. Elle se déroule en cinq temps, chacun de longueur variée.

1. Chiara Bersani regarde le public, en avant scène, assise dans un fauteuil roulant manuel. Matteo Ramponi est assis sur un banc en fond de scène
2. Chiara Bersani se déplace et se lève de son fauteuil. Matteo Ramponi est toujours assis en fond de scène
3. Chiara Bersani procède à un « effeuillage », faisant disparaître ses vêtements dans un bidon aspirateur. A chaque vêtement ôté, avant d'allumer le bidon aspirateur, elle dit « He loves me » ou « He loves me not. ». Matteo Ramponi assemble des chaussettes entre elles afin de poursuivre les « guirlandes de chaussettes » qui pendent du plafond derrière lui.
4. Matteo Ramponi rejoint Chiara Bersani. Il se déshabille et elle fait disparaître ses vêtements dans le bidon aspirateur.
5. Ils sont nus tous les deux. Ils se prennent la main. Elle pose sa tête contre sa

11 D'après la captation réalisée par Elisa Orlandini en octobre 2007 à la Galleria civica di arte contemporanea di Lrenlo (Italie)

cuisse. Il lui caresse les cheveux. On entend la chanson *Non me lo so spiegare* de Tiziano Ferro

(Noir. Le plateau se rallume quelques secondes. Les interprètes ne sont plus là, seul reste sur scène le fauteuil roulant, vide.)

L'espace de jeu est recouvert de blanc (mur du fond et sol) et est globalement vide, seulement occupé par un « bidon-aspirateur » au centre de l'avant-scène, le fauteuil occupé au début de la pièce par Chiara Bersani, ensuite laissé vide à l'avant-scène et un banc en fond de scène, à gauche, derrière lequel des guirlandes composées de chaussettes descendent du plafond. Ce grand espace immaculé est très peu investi dans sa globalité par les interprètes, l'essentiel des actions se passant en avant-scène, au niveau du bidon-aspirateur, et en fond de scène à cour où se trouve Matteo Ramponi durant la première moitié de la performance. Une certaine distance – renforcée par la découpe éclairant le banc sur lequel est assis Matteo Ramponi, isolant cet espace du reste de la scène - sépare ainsi les deux interprètes au début de la pièce et durant l'effeuillage de Chiara Bersani, distance ensuite annihilée lorsque Matteo Ramponi la rejoint à côté du bidon-aspirateur qui est ainsi l'espace du déshabillage et, ensuite, de leur « union ».

Cette performance durant vingt minutes, elle s'inscrit dans une temporalité relativement différente de celles de *Disabled Theater* et *Orphée*. Une certaine lenteur traverse cette pièce de façon générale, du début à la fin. Nous noterons toutefois que les deux interprètes semblent évoluer dans des temporalités différentes, Matteo Ramponi étant davantage dans un rythme quotidien.

b. *Disabled Théâtre* – Jérôme Bel¹²

Cette pièce est interprétée par onze comédiens du Theater HORA, ainsi qu'une traductrice, « maîtresse de cérémonie », qui donne des indications aux interprètes. Elle est ainsi garante de la partition suivante :

1. Entrer. Rester face au public durant une minute. Sortir de scène
2. Entrer. Se présenter en donnant son nom, son âge et sa profession. Aller s'asseoir.

12 D'après la captation réalisée par Ardo Lee en mars 2014 à la Schauspielhaus, Zürich (Suisse)

3. Danser son solo s'il a été choisi par Jérôme Bel : solo composé par les interprètes sur une musique de leur choix

Solo 1 : Tiziana Pagliaro (musique : *Niente* de Alessandra Amoroso)
Solo 2 : Remo Beuggert (musique : *1 Time 4 Ya Mond* de DJ Attack)
Solo 3 : Miranda Hessle (musique : percussions jouées par les autres acteurs)
Solo 4 : Julia Häusermann (musique : *They don't care about us* de Michael Jackson)
Solo 5 : Peter Keller (musique : *Du bist Mein Stern* de Die Fidenen Möltaler)
Solo 6 : Demian Bright (musique : *Axel F* de Crazy Frog)
Solo 7 : Lauren Meier (musique : *Dancing queen* de Abba)

4. Présenter un par un son avis sur la pièce
5. Danser son solo, même s'il n'a pas été choisi par Jérôme Bel

Solo 1 : Gianni Blumer (musique : *Mein Herz* de Beatrice Egli)
Solo 2 : Sara Hess - (musique : *Children* de 4 clubbers)
Solo 3 : Matthias Brücker (musique : *Augen Auf!* de Lukas Plöchi)
Solo 4 : Matthias Grandjean (musique : inconnue)

6. Saluer

Trois espaces sont clairement distingués : celui, en milieu de scène, où onze chaises disposées en arc de cercle sont occupées par les interprètes lorsqu'ils n'interviennent pas au micro ou lorsqu'ils ne dansent pas leur solo ; celui, en avant scène, qui est l'espace de la présentation (prise de parole, solo etc) ; et celui, en avant scène à cour, occupé par la traductrice, « maîtresse de cérémonie ». Elle fait face aux interprètes, assise derrière une régie son qui lui permet de diffuser les musiques des soli. Elle est également chargée d'installer et d'enlever le micro sur pied utilisé pour amplifier les interventions des comédiens.

L'espace des chaises est ainsi présenté comme étant un espace de « hors jeu », du quotidien, mais également comme un espace de relation entre les interprètes. Alors que la pièce est composée d'une succession de prises de paroles ou de danses individuelles non régies par un travail du collectif, cet espace donne à voir les interactions entre les acteurs. Ils se parlent, réagissent à ce qui est dit ou fait, se touchent, dansent aussi au rythme des musiques diffusées lors des soli, semblent être ennuyés ou amusés par les interventions des uns et des autres... Pour reprendre les mots de Françoise Davazoglou, cet espace porterait « toute la proposition de la pièce : mettre sous le regard ce qui n'est jamais vraiment "regardé en face" habituellement. »¹³ Toutefois, nous n'avons pas appréhendé cet espace comme un lieu

13 DAVAZOGLOU Françoise, *Geste artistique, geste politique. La danse peut-elle être porteuse de trisomie 21 ?*, op. cit., p. 23

de non-jeu, considérant que, faisant partie d'un lieu scénique *par le fait* fictionné, nous ne pouvions l'appréhender comme un espace au sein duquel les interprètes ne «joueraient» pas et agiraient comme ils le feraient en dehors d'un espace de représentation, dans leur vie quotidienne notamment, bien que cela semble être l'ambition de la dramaturgie de la pièce. Le choix de placer cet espace en milieu de scène et non en fond de scène – et donc assez proche de l'espace de la présentation – participe par ailleurs à son inclusion dans cette dramaturgie. Les réactions, les mouvements, les interactions entre les acteurs sont donc fortement mis en visibilité et font partie intégrante de la pièce. Notre regard est ainsi régulièrement plus attiré par ce qui se déroule dans cet espace que par ce qui est interprété dans l'espace de présentation. D'autre part, l'espace des chaises est également celui de l'attente et donne ainsi à voir, de façon concrète, la temporalité de *Disabled Theater*.

En effet, cette pièce est construite sur une temporalité très précise, cadrée, dont la traductrice est la garante. Ainsi, lorsque Peter Keller reste trop longtemps debout face au public dans la première partie du spectacle, elle lui indique qu'il a dépassé les soixante secondes qui devaient être consacrées à cette action et le remercie. Il quitte alors la scène. Chaque intervention des interprètes est elle-même composée d'une trame temporelle toujours identique : temps de l'invitation de l'interprète à intervenir (pris en charge par la traductrice), Temps du déplacement, de la chaise à l'espace de présentation. Temps de l'intervention (variable). Parfois, temps d'applaudissements du public. Temps de déplacement pour retourner s'asseoir... et la traductrice appelle un nouvel acteur à intervenir.

Le dispositif mis en place est donc celui d'une présentation. Il est ainsi demandé aux interprètes de jouer leur propre rôle.

c. Orphée – Dominique Hervieu et José Montalvo

Orphée explore les différentes lectures du mythe d'Orphée et Eurydice, en mobilisant un foisonnement de *média* artistiques : danse, vidéo, musique, chant.. Si une certaine démarche de métissage des langages artistiques semblent être à l'oeuvre dans la composition de la pièce, elle est également présente dans la distribution des interprètes. Ainsi, sur scène, seize artistes aux techniques et aux cultures différentes s'emparent de ce mythe. Danseuses classiques, hip-hoppeurs, musiciens, chanteurs lyriques, mais aussi chanteurs-danseurs, danseurs-musiciens ... occupent la scène,

dans une esthétique de l'accumulation et du foisonnement. Ainsi, d'innombrables tableaux se succèdent et se chevauchent. Soli, duos et danses de groupes s'enchaînent, s'emmêlent, les interprètes entrent et sortent, parfois quelques secondes seulement... Nous ne tenterons donc pas d'établir ici la chronologie de ces tableaux pour rendre compte de la structure de la pièce mais nous aborderons celle-ci seulement à travers les différents chapitres qui la composent, tels qu'ils sont nommés dans le spectacle.

1. Introduction : présentation des personnages et du contexte narratif
2. Chapitre 1 : « *Tu connais la légende d'Orphée dans la Mythologie grecque? Orphée était le chanteur de traces. Par le chant il charmait même les bêtes* » : variations autour du lien entre Orphée et les animaux
3. Chapitre 2 : « *Orphée il était fou d'Eurydice. C'était une fête, la joie d'être amoureux et d'être aimé en retour* » : Variations autour de l'amour d'Eurydice et du bonheur d'Orphée.
4. Chapitre 3 : « *Eurydice a un faible pour Aristée* » : variations autour du lien entre Eurydice et Aristée, qui donne à voir la lecture du mythe voulant que Eurydice ait été attirée par Aristée.
5. Chapitre 3 bis : « *Retour en arrière, non je recommence. Eurydice est poursuivie par Aristée. Pour lui échapper elle se met à courir et pose son pied sur une vipère. Sa mort est instantanée. Fou de douleur, Orphée descend au séjour des morts. Il charme les divinités infernales et obtient de revenir avec Eurydice, à condition de ne pas la regarder.* » Variations autour de la descente aux enfers d'Orphée.
6. Chapitre 4 : « *Inconsolable, Orphée se coupe du monde. De retour sur terre, il est tué sauvagement par les ménades* » - Variations autour de la violence de la mort d'Orphée.
7. Chapitre 5 : « *Encore aujourd'hui la tête d'Orphée chante Eurydice. Où se passe notre histoire et à quelle époque? C'est le privilège des légendes.* » Final – résolution. Parallèle avec le début du spectacle.

La vidéo occupe une place centrale dans la dramaturgie du spectacle mais également dans la structuration de l'espace. L'écran occupe en effet tout le fond de la scène. Une fine estrade surélevée, collée à l'écran, à environ 1m80 du sol, permet par ailleurs aux interprètes de danser réellement « au milieu » de l'image lors de certains tableaux. L'image vidéo est ainsi exploitée dans un rapport de dialogue avec les

interprètes, qui dansent face à elle, avec elle (et leur propre image à l'écran), devant elle ou dos à elle. Elle est à la fois décor, partenaire de jeu et/ou lieu de la narration. On y voit au début de la pièce Brahem Aïache, incarnant le personnage d'Orphée, s'endormir au pied d'un arbre. Cette vidéo d'introduction, aux images très réalistes (on film un jeune homme se promenant le long de la Seine puis s'endormant), laisse ensuite place à des montages, des morphings, des effets visuels de synthèse.. Ainsi, en donnant à voir un espace de rêves, la vidéo révèle le caractère onirique du mythe d'Orphée et permet également de superposer ses différentes lectures.

3. *Description des corporéités en scène* ¹⁴

Il s'agit dans ce troisième temps de décrire les corporéités qui sont en jeu. Alors que, comme nous l'avons vu, les discours de notre corpus les décrivent comme étant « atypiques », « hors-normes », « anormales », ou encore « différentes », elles sont rarement décrites autrement qu'à travers la nomination de l'anomalie qu'elles présentent. Il s'agira ici de tenter de les appréhender, dans leurs reliefs, leurs formes, leurs courbes, leurs volumes mais également leurs forces, leur motricité, leur tonicité ... et ainsi de proposer de les approcher comme des paysages, d'un point de vue presque géographique et topographique. Il n'y a ici aucune ambition d'une (impossible) objectivité, mais seulement une démarche de description reposant sur *ce qui me paraît* relever de l'anomalie et sur les reliefs et les mouvances *qui me semblent* caractériser les corporéités en jeu.

a. *Your Girl* – Alessandro Sciarroni

Le premier adjectif qui surgit pour définir le corps de Chiara Bersani est « petit »¹⁵. La prégnance de cette caractéristique dans notre appréhension de sa corporéité est renforcée par le contraste provoqué par la présence de la silhouette élancée de Matteo Ramponi. Côte à côte, Chiara Bersani lui arrive à hauteur des hanches.. Par rapport au reste de son corps, la tête de Chiara Bersani paraît surdimensionnée. Ces jeux de proportions me semblent jouer un rôle prépondérant dans notre perception d'une corporéité anormale : les bras nous paraissent longs par

14 Pour l'ensemble de cette partie, des captures d'écran placées en annexe de ce mémoire pourront peut-être illustrer nos propos. Voir « Annexe 1 : Quelques images des pièces du corpus »

15 Nous remarquons cette récurrence dans les discours produits au sujet de *Your Girl*

rapport à la taille du buste, les jambes également (bien que la sensation de disproportion soit ici moindre) et le cou est très peu visible. Par ailleurs, les reliefs et courbures du corps de Chiara Bersani participent également de notre sentiment d'anomalie. En empruntant au vocabulaire de la topologie, nous pourrions ainsi qualifier tout le buste de méandreux. Si un méandre se définit comme une « sinuosité du lit d'un cours d'eau qui s'écarte sans raison apparente de la direction de l'écoulement pour y revenir après avoir décrit une courbe »¹⁶, le bas du buste de Chiara Bersani semble de la même manière former une sinuosité, décrivant une courbe particulière qui produit une bosse prononcée au niveau du fessier. Cette « géographie » du buste de Chiara Bersani implique une inclinaison prononcée du haut du corps vers l'avant, donnant la sensation d'un équilibre fragile, la chute en avant semblant être risquée à chaque pas. Par ailleurs, alors que la corporéité de Chiara Bersani dégage une certaine ténuité – notamment du fait de la finesse de ses bras et de son visage - le buste paraît relativement épais. Il n'a cependant pas l'apparence de celui d'une personne en surpoids (masse grasseuse plutôt au niveau de la partie basse de la ceinture abdominale) : de face, une quasi ligne droite se dessine depuis l'aisselle à la hanche. De profil, nous observons une courbe prononcée, démarrant sous la poitrine et finissant au niveau du pubis. Le buste semble « faire bloc », donnant l'impression de disposer de peu d'amplitudes et de peu de capacités de mobilité, tout mouvement d'articulation - notamment de la colonne vertébrale - paraissant en être grandement limité, voir empêché.

Ainsi, les disproportions du corps de Chiara Bersani et la géographie de son buste, impliquant une motricité et un centre de gravité particuliers, me semblent être les facteurs majeurs de ma perception d'une corporéité anormale. Comme en opposition à ces disproportions et courbures inédites du buste, le visage de Chiara Bersani est totalement lisse, régulier, fin et dépourvu de la moindre imperfection (de peau, de proportions, de symétrie). Ses cheveux lâchés l'encadrent, leur teinte foncée soulignant la couleur des yeux qui ne lâchent pas le public. Il me semble que ce contraste entre l'aspect angélique du visage et l'anomalie observée dans le reste du corps provoque un certain trouble chez le spectateur, renforcée par une érotisation des corps à l'œuvre dans la performance et sur laquelle nous reviendrons plus tard.

16 BRUNET Roger (dir.), *Les mots de la géographie*, Paris: La Documentation française, 1997

b. *Disabled Theater* – Jérôme Bel

Les corporéités des onze interprètes de *Disabled Theater* sont multiples et diverses. Chacune est régie par des forces et des intentions particulières et répond à des caractéristiques qui lui sont propres. Remo Beuggert doit ainsi mesurer environ 2 mètres et a une forte corpulence. Demian Bright est au contraire d'une grande minceur. Lauren Meier est aussi très ronde et est de taille moyenne. Elle est âgée de 43 ans. Miranda Hessle en a 21... Chacun présente donc des caractéristiques physiques variées, et ces différences sont très visibles au cours du spectacle, notamment du fait du nécessaire réglage de la hauteur du micro à chaque changement d'interprète. Nous pourrions alors parler de la scène de *Disabled Theater* comme étant elle-même un terrain, composé de plusieurs reliefs, aux courbes, aux tailles, aux vallonnements variés. Afin de nous inscrire dans une démarche de description précise, nous avons décidé de nous intéresser ici plus particulièrement à deux interprètes, dont on analysera plus tard les soli.

Tiziana Pagliaro est relativement petite, son corps est assez rond, et nous ne remarquons pas de rupture abrupte ou d'angles particulièrement escarpés dans les lignes de son corps. Son visage est également arrondi, la partie basse (notamment les joues) étant toutefois un peu plus large que le front. Ses yeux sont légèrement bridés. Lorsqu'elle se déplace, le balancement de ses bras est un peu prononcé, ses épaules sont doucement voûtées, et nous avons l'impression que son centre de gravité se trouve plutôt bas.

Julia Häusermann est également assez petite, et ronde. Ses épaules me donnent l'impression d'être très larges par rapport au reste de son corps et, étant très arrondies, on voit presque se dessiner une courbe parfaite, sans aucun angle, de la base de son cou à ses bras. Cet effet me semble cependant être renforcé par le tee-shirt sans manche qu'elle porte. Son visage est également assez arrondi, ses oreilles semblent légèrement décollées, ses sourcils sont souvent froncés, ce qui fait un peu disparaître ses yeux dans l'ombre de son front alors plissé. Son nez est rond et me semble légèrement éclaté.

Ces premières descriptions de ces corps comme paysages n'ont d'abord pas été opérantes. « Des corps un peu ronds », un « peu petits », un « peu maigres », un peu « larges » ... étaient alors mes seules conclusions, faisant apparaître que, si *Disabled Theater* mettait en scène des interprètes éloignés des normes promues par le ballet

classique ou par les mass-medias, ces corps n'étaient pas très éloignés de ceux que nous croisons chaque jour dans la rue, ceux de « monsieur ou madame Tout le monde ». En assistant à un gala de fin d'année d'une école de danse de la région récemment, j'ai été confrontée à des corps très proches de ceux présents dans *Disabled Theater* lors de la présentation des cours amateurs adultes de cette école. Pour autant, ma réception était bien différente et je n'ai à aucun moment vu en ces neuf danseuses amateurs l'expression d'une quelconque anomalie. Contrairement aux corporités en jeu dans *Your Girl* et *Orphée*, *Disabled Theater* met en scène des corporités dont l'anomalie m'a donc semblé avoir un degré de visibilité moindre au premier regard, ce qui m'a rendu plus difficile de l'identifier et de la décrire. Insaisissable, l'anomalie ne me paraît pourtant pas moins présente. Il me semble alors qu'elle se trouve *ailleurs*, pas tant dans la géographie du corps que dans leur façon de se mouvoir, et surtout, dans la façon de prendre la parole des interprètes. Certains me semblent ainsi parler d'une voix très forte, hacher leurs syllabes d'une manière particulière ou encore articuler de façon beaucoup ou très peu prononcée.

Par ailleurs, mon attention se portait fortement sur les visages des interprètes. Il me semblait alors qu'il y avait *quelque chose* de l'anomalie qui les traversait parfois. David Le Breton nous rappelle que, dans notre société, le visage est considéré comme la partie la plus « noble » du corps, celle qui cristallise au mieux notre identité, qui est le plus investi du « moi », de la révélation de l'âme...¹⁷ Il souligne ainsi qu'une cicatrice sur le bras n'altère pas notre sentiment d'identité, alors que si elle est présente sur notre visage, cette « défiguration » lui porte atteinte. On observe donc avec une certaine attention chaque modification de notre visage en se scrutant régulièrement dans le miroir ou dans des portraits photographiques par exemple. L'attention que j'ai portée aux visages des interprètes me semble ainsi être liée à cette représentation socialement acquise. Nous pourrions alors formuler l'hypothèse selon laquelle le visage nous apparaît inconsciemment comme le lieu de cristallisation de l'altération cognitive du handicap mental (liée dans nos représentations à la notion de sujet et à sa conscience) dont sont porteurs les interprètes. Afin de prendre une certaine distance avec ces considérations plus sociologiques qu'esthétiques, j'ai tenté dans un second temps, de revenir à une description « géographique » des visages des interprètes.

17 LE BRETON David, « Le corps comme support de valeurs », in *La sociologie du corps*, op. cit, p. 88-90

Nous avons choisi ici d'axer notre description sur le visage de Peter Keller qui, instinctivement, me semblait être d'une expressivité accrue et qui avait accaparé mon regard lors de ma première expérience de spectatrice de *Disabled Theater*. Il me semble que la grande mobilité du visage de Peter Keller en soit la cause. Chaque muscle, chaque zygomatique me semble être mis en mouvement lorsqu'il prend la parole ou danse son solo, ce qui lui confère une expressivité très exacerbée. Le crâne de Peter Keller est chauve, ce qui accentue l'impression que ses oreilles sont relativement grandes. Son front est parcouru de plis, mélange de ces rides et des plissements provoqués par ses fréquents froncements de sourcils. Son regard est également très mobile, se baladant du bout de ses chaussures au fond de la salle en passant par les autres interprètes assis derrière lui, et sa tête semble suivre chaque mouvement de ses yeux, l'accompagne de façon relativement accentuée. Ses lèvres sont très minces, elles disparaissent presque lorsqu'il ferme la bouche, ce qui m'a souvent donné l'impression que « quelque chose allait sortir », qu'il retenait des mots derrière ses lèvres pincées.

Les corporéités en jeu dans *Disabled Theater* peuvent ainsi être troublantes du fait de l'insaisissable anomalie qui les traverse, indéniable à mes yeux mais difficilement descriptible. Il me semble alors – et c'est ce que notre analyse esthétique aura pour objet de mettre en tension – que l'anomalie a ici à voir avec l'état de présence de ces interprètes sur scène.

c. Orphée – José Montalvo et Dominique Hervieu

Brahem Aïache est un danseur hip-hop unijambiste, une blessure mal soignée à la jambe ayant mené à son amputation. Son anomalie est visible dans *Orphée*, du fait du pli de la manche de pantalon au niveau de l'amputation ainsi que de la présence de béquilles. En suivant les lignes de son corps, on est donc face à une « falaise », abrupte, subverticale, là où devrait se trouver sa jambe, le « terrain » laisse place à du vide.

Les déplacements de Brahem Aïache se caractérisent par le balancement régulier de son corps entre ses deux béquilles, solidement ancrées au sol. De ce fait, ses mouvements semblent reposer sur une temporalité en 3 temps : placement des béquilles (devant lui la plupart du temps), soulèvement et balancement du corps entre les béquilles (ou autour, ou même au dessus, selon les figures), retour du pied au sol

(réception). Cette temporalité, due à l'utilisation des béquilles, n'empêche en rien prouesses, sauts et autres figures acrobatiques, elle n'entrave donc pas la variété des rythmes, des accents et des intensités des mouvements, elle semble seulement être le cadre général de leur temporalité et de leur composition. Par ailleurs, les bras comme les épaules de Brahem Aïache présentent une musculature très développée, sûrement en partie provoquée par le soulèvement constant du poids du corps lors du balancement entre les deux béquilles. Le haut de son corps – particulièrement visible lorsqu'il est vêtu d'un débardeur proche du corps – présentent donc des reliefs et des courbes dues à cette musculature. Les béquilles semblent souvent prolonger ses bras, traçant parfois une ligne parfaite de ces épaules jusqu'au bout des béquilles – lors de sauts, les bras tendus et levés particulièrement. « L'augmentation » du corps du danseur par ces « cannes de fer » n'est pas sans évoquer celle observée chez le danseur sur échasses Karim Randé. Tous deux, incarnant la figure d'Orphée, présentent ainsi un corps prolongé par des bouts de fers leur permettant de développer un vocabulaire gestuel inédit.

Ainsi, lorsque Brahem Aïache effectue des figures, il semble prendre appui sur ses béquilles, comme un acrobate prend appui sur un agrès. Avec rapidité et agilité, il jongle entre trois appuis au sol, dont deux qui sont extérieurs à son corps. Sa danse semble donc très acrobatique, mélange de figures d'équilibriste (nous pourrions rêver d'une discipline d'« équilibre sur béquilles »), de techniques d'athlète (« saut à la béquille ») et de vocabulaire de break-dance. Sa technique semble ainsi faire l'objet d'un métissage, hybridation complexe de différents vocabulaires développée du fait des possibilités offertes par l'utilisation des béquilles. Cette augmentation des capacités ne signifie pas pour autant que cet « athlète-danseur »¹⁸ est dépourvu de capacités de mouvements lorsqu'il ne danse pas avec ses « cannes de fer ». A plusieurs reprises, Brahem Aïache laisse en effet au sol ses béquilles et danse sans elles. Il s'agit alors surtout de figures au sol, mobilisant la force musculaire de ses bras et sa technicité n'est alors pas moins développée que lorsqu'il danse avec ses béquilles.

18 Nous empruntons cette formule à Agathe Dumont : DUMONT Agathe, « S'entraîner à une virtuosité du sentir. Le cas des activités physiques et artistiques », *Staps*, n°98, 2012/4, pp. 113-125.

B. Analyser

Ce premier travail de description nous a permis d'identifier des pistes d'analyses de ces trois œuvres. Nous avons alors tenté de structurer notre regard par rapport à plusieurs questions que ces descriptions ont fait émerger, portant autant sur les corporités dansantes à l'œuvre que sur les modalités relationnelles mises en place par ces pratiques et les dispositifs spectaculaires qui les sous-tendent. Nous avons également enrichi ces questionnements de ceux nés de notre analyse des discours produits au sujet de pratiques de l'anomal. Une grille de lecture s'est alors dessinée, regroupant ces différents axes d'approche et inspirée de celle proposée par Françoise Davazoglou.¹⁹ Elle s'organise en six axes :

Quelle performance est donnée à voir ?

Quelles représentations de l'anomalie est à l'œuvre ?

Quels modes relationnels sont mis en jeu ?

Quelle charge transgressive avons-nous identifiée ?

Quelle esthétique de la faille avons-nous identifiée ?

Quelle valeur ajoutée avons-nous identifiée ?

19 DAVAZOGLU Françoise, *Geste artistique, geste politique. La danse peut-elle être porteuse de trisomie 21 ?*, *op. cit.*, p. 37 - 42

	YOUR GIRL	DISABLED THEATER	ORPHEE
	QUELLE PERFORMANCE?		
Projet du spectacle	Mise en scène du personnage de <i>Madame Bovary</i> (incarnée par Chiara Bersani) dans une situation de désir et d'amour pour un homme (Matteo Ramponi)	Mise en scène d'acteurs en situation de handicap mental dans un dispositif de présentation de leur individualité et de leur handicap.	Mise en scène d'un certain métissage (des corporités et des techniques), dans le but d'explorer un thème mythologique.
Qui est présent sur scène ?	Deux interprètes : Chiara Bersani (de petite taille, atteinte d'ostéogénèse imparfaite) et Matteo Ramponi (silhouette très grande et élancée, musculature développée) (mixité)	11 à 13 acteurs du Theater HORA, tous en situation de handicap mental + 1 traductrice (valide) qui retransmet les indications de Jérôme Bel et donne les tops.	16 interprètes dont 1 unijambiste (mixité)
Quelle gestuelle ?	Gestuelle de l'effeuillage, de la séduction. Références à certains imaginaires de la figure féminine (cheveux dans le vent par ex)	Gestuelle du quotidien dans la majorité de la pièce Pour les 5 soli dansés sur des musiques populaires, gestuelle spécifique à chacun. Quelques références à des imaginaires gestuels liés à ces musiques.	Gestuelle de performance technique, références à pratiques acrobatiques et hip-hop
	QUELLE REPRESENTATION DE L'ANOMALIE ?		
Anomalie exposée, visible ou cachée ?	Visible par la nudité, la présence du fauteuil roulant.	Exposée, présente dans le titre même. Chaque interprète doit présenter au public son handicap	Visible du fait de la présence des béquilles mais la jambe amputée n'est pas exhibée.
Anomalie comme objet de discours de l'oeuvre ?	Non	Oui	Non

	<i>YOUR GIRL</i>	<i>DISABLED THEATER</i>	<i>ORPHEE</i>
Anomalie présentée comme entrave ?	Il n'y a pas d'incarnation d'un discours des difficultés ou des empêchements rencontrés par Chiara Bersani	Oui, lorsque les interprètes formulent les conséquences (physiques, sociales..) de leur handicap Non, lorsqu'il leur est demandé de présenter leur solo, il n'y a pas de mise en visibilité d'une difficulté à danser	L'entrave est dépassée, possibilités augmentées par la mise en visibilité d'une virtuosité physique inédite
Traitement dramaturgique de l'anomalie ?	L'anomalie ne fait pas l'objet d'un discours dans cette pièce. Il est simplement présent, donné à voir (particulièrement par la nudité), incarnée également par la présence du fauteuil roulant.	Coeur du projet, c'est par ce prisme que sont présentés les interprètes.	Le personnage d'Orphée se distingue des autres, l'anomalie sert une certaine lecture du mythe et de la figure d'Orphée. Mais l'anomalie ne fait pas l'objet d'un discours, elle n'a pas de place particulière dans la dramaturgie de la pièce.

QUELS MODES RELATIONNELS ?

Relations entre les interprètes	Opposition (physique, spatiale..) ensuite annihilée. Echange dans la dernière partie de la performance dans le déshabillage de Matteo Ramponi. Relation de bienveillance et d'affection (geste final de se prendre la main et de caresser les cheveux de l'autre)	Succession de soli. Pas de relations entre les acteurs lorsqu'il réponde aux questions formulées par la traductrice. Des relations quotidiennes, complexes sont visibles en fond de scène, lorsqu'ils sont dans l'espace de « hors-jeu »	Modalités relationnelles multiples : des chorégraphies de groupe, des duos .. Brahem Aïache est en interaction avec l'Autre. Rapport de séduction à Eurydice, rapport de miroir avec le Orphée sur échasses. Cependant, il est rarement présent dans les scènes collectives.
Relations avec le chorégraphe/metteur en scène	Pas visible. On ne peut se projeter sur sa place et sur son rôle dans la création.	Metteur en scène décisionnaire du protocole et du déroulement, sa présence est prise en charge par la traductrice. Jérôme Bel est nommé comme étant celui qui pose les questions et	Pas visible. On ne peut se projeter sur sa place et sur son rôle dans la création.

	<i>YOUR GIRL</i>	<i>DISABLED THEATER</i>	<i>ORPHEE</i>
Relations envisagées et/ou impulsées entre les interprètes et les spectateurs	<p>Au début de la performance, Chiara Bersani fixe longuement le public, dans une sorte de défi à regarder. Cette position n'est plus présente par la suite.</p>	<p>demande d'agir. Cette position est parfois contestée par les acteurs (« je ne suis pas Il nous laisse à penser que les interventions, parlées et dansées, des acteurs sont de leur propre ressort. Pensées en terme d'opposition (les « anormaux » sur scène, les « normaux » dans la salle). Implicite dénonciation de la position de voyeur du spectateur : « osez-les regarder »</p>	<p>Rapport classique scène / salle</p>
PRESENCE D'UNE CHARGE TRANSGRESSIVE ?			
Place accordée ou place de plein droit ?	<p>Place de plein droit: on reconnaît à Chiara Bersani la capacité à interpréter le rôle de Madame Bovary, au même titre que n'importe quelle comédienne et à incarner un discours sur le désir et l'amour, et non pas forcément un discours sur l'anomalie.</p>	<p>Place accordée : c'est Jérôme Bel qui dirige le dispositif, qui leur « donne l'autorisation » de danser leur solo ou pas notamment. <i>Disabled Theater</i> a ainsi été joué sur des scènes prestigieuses, ouvertes grâce à la renommée du chorégraphe. Le theater HORA ni avait jamais joué auparavant (Festival d'Avignon, Festival d'Automne, etc..)</p>	<p>Place de plein droit mais ou la notion de liminalité reste présente : Brahm Aïache est inclus dans la pièce comme les autres danseurs, mais on remarque une certaine difficulté à l'inclure pleinement dans les moment de danse de groupe. Présent surtout en duo, ou solo, contrairement aux autres.</p>
Figure d'altérité absolue / de proximité ?	<p>Altérité dans exposition d'un corporéité très éloignée de la mienne, des courbures, des reliefs, des volumes du corps inédits. Proximité dans interprétation d'un désir / de l'amour qui m'a semblé proche de ma propre réalité de l'amour.</p>	<p>Altérité : implicite d'une frontière scène / salle reposant sur l'idée que ce sont les acteurs qui sont en situation de handicap et les spectateurs qui sont « valides » ou normaux On leur demande de se définir par leur pathologie.</p>	<p>Altérité dans place particulière qui lui est attribuée (notamment dans les danses de groupe) Proximité dans mise en scène d'un jeune homme rêveur, se baladant au bord de la seine, dans un contexte quotidien. (vidéo)</p>

YOUR GIRL	DISABLED THEATER	ORPHEE
PRESENCE D'UNE ESTHETIQUE DE LA FAILLE ?		
<p>Présence de (ce qui m'a semblé être des) fragilités ?</p>	<p>On observe des moments de déséquilibre dans la marche de Chiara Bersani, risque de chute. Perd de sa stature de femme séduisante, maîtrisant son effeuillage, lorsque le short de Matteo Ramponi se coince dans le bidon aspirateur. Lutte contre l'objet qui donne à voir une certaine faille dans sa posture très référencée « femme fatale »</p>	<p>Déséquilibres perceptibles dans les soli, qui peuvent évoquer une fragilité de l'équilibre et de la maîtrise de son corps. Je n'ai rien perçu d'autre relevant pour moi de la fragilité.</p>
<p>Présence de (ce qui m'a semblé être des) formes d'authenticité ?</p>	<p>Authenticité dans l'exposition (par nudité notamment) d'un corps tel qu'il est, sans chercher à masquer sa géographie particulière, mais pas dans ce qui est interprété (ils « jouent » une histoire qui n'est pas la leur)</p>	<p>Contrat implicite d'authenticité : on se présente à vous tel que nous sommes. Nous interprétons notre propre rôle. Nous vous disons qui nous sommes, comment on vit notre handicap etc.. avec sincérité. Mais du fait du caractère forcément fictionné de la scène, cette authenticité me semble surtout être un élément dramaturgique.</p>
<p>Présence de (ce qui m'a semblé être des) formes de spontanéité ?</p>	<p>Esthétique très léchée, très écrite, qui semble laisser peu de place à la spontanéité</p>	<p>Pas de forme particulière d'authenticité, du moins pas plus que chez les autres interprètes.</p>
<p>Esthétique très écrite, qui semble laisser peu de place à la spontanéité</p>		

	<i>YOUR GIRL</i>	<i>DISABLED THEATER</i>	<i>ORPHEE</i>
Place de l'individualité de l'interprète / distance	Mise à distance par le travail d'interprétation d'un personnage (proche de celui de Madame Bovary)	Volonté d'une absence de distance entre la « personne » et « l'acteur ». Leur individualité est l'objet du spectacle	Mise à distance par le travail d'interprétation d'un personnage (Orphée). Pas de discours ou d'implication de l'individualité de l'interprète dans la dramaturgie de la pièce.
QUELLE VALEUR AJOUTEE ?			
Processus de dépassement ?	Dépassement dans lutte contre la gravité pour tenir debout, se déplacer, en dehors du fauteuil.	Je n'ai pas eu l'impression d'un « dépassement » de la part des interprètes.	Dépassement de ce que le manque d'une jambe pourrait engendrer en terme de limitation, du fait du développement d'une musculature et du maîtrise, de son corps et des béquilles, qui offre la possibilité de figures et de gestuelles d'une grande technicité.
Objet du déplacement ?			
Discours du plus ou de l'identique présent ?	Discours de l'identique dans nudité égale entre les deux interprètes, mais également du plus par l'exposition des formes inédites du corps de Chiara Bersani	Discours du plus. Un des acteurs dit d'ailleurs au public « j'ai un chromosome en plus que vous »	Discours du plus. Le déploiement de la technicité de Brâhem Aïache fait de ses béquilles un agrès. Sensation d'être face à un danseur acrobate du fait de la motricité inédite développée.
Quel renouvellement au champs chorégraphique ?	Le renouvellement pourrait se trouver dans la mise en scène d'un corps aux courbures et aux reliefs inédits.	Le renouvellement pourrait venir de l'intimité en jeu dans les soli, qui présentent des qualités d'engagement particulier.	Le renouvellement pourrait se trouver dans le développement d'une gestuelle hip-hop et acrobatique inédite du fait de l'utilisation des béquilles et d'une utilisation particulière du poids du bas du corps également (visible notamment dans les figure au sol)

1. Your Girl ... et l'érotisation des corps

Variations autour du personnage d'Emma Bovary, *Your Girl* est une performance explorant l'expression du désir chez une jeune femme rêvant d'amour. L'interprétation de Chiara Bersani s'inscrit ainsi dans une exploration du sentiment amoureux, de son attente et de sa quête. Par quels processus l'expression de ce sentiment est-elle alors donnée à voir dans l'interprétation de Chiara Bersani ? Comment le caractère anomal de sa corporéité participe-t-il de la dramaturgie du désir à l'oeuvre ?

Il me semble tout d'abord qu'une certaine érotisation des corps participe de cette exploration du désir et est produite par la présence de références gestuelles spécifiques. L'emprunt aux codes de l'effeuillage en est un exemple. Chiara Bersani ôte lentement les « roses » formées par des chaussettes roulées en boule accrochées à son bustier, elle les déroule, enclenche le bidon-aspirateur et les fait disparaître à l'intérieur. Une fois toutes les « roses » ôtées, elle procède de la même façon avec son haut et son short. Chiara Bersani fixe avec intensité le public durant l'intégralité de la scène, dans ce qui nous semble être un rapport de séduction et de défi. Le bidon-aspirateur a par ailleurs une action directe sur son corps, puisqu'à chaque fois qu'elle l'enclenche, de l'air s'en échappe, faisant voler ses cheveux autour de son visage. Cette image n'est pas sans évoquer toute l'imagerie de la sensualité féminine présente dans notre imaginaire commun (et notamment dans les publicités ou mass-médias) : cheveux au vent, regard intense, sourire imperceptible...

La rythmicité de l'effeuillage participe également de cette érotisation. Réalisé en effet avec une certaine lenteur qui provoque une tension érotique par l'attente engendrée, cet effeuillage est également ponctué de ruptures et d'accents: alors que Chiara Bersani ôte « roses » et vêtements lentement, le mouvement engagé à chaque enclenchement du bidon-aspirateur est rapide et brusque, tout comme l'est, parfois, celui de tirer sèchement sur une des « roses » afin qu'elle se décroche du tee-shirt. Ces gestes plus rapides et brusques revêtent par ailleurs la même qualité que celui d'enlever ou de remettre les freins du fauteuil roulant au début du spectacle. Ces gestes brusques rompent donc avec le rythme lent adopté par l'interprète, et, effectués toujours sans lâcher le public du regard, ils semblent être de l'ordre de la provocation, du défi mais également d'une certaine surprise du fait du contraste rythmique qu'ils produisent. Chiara Bersani semble ainsi nous dire « j'ai tout mon

temps, pour me mouvoir, pour me déshabiller, mais je peux vous surprendre. J'enclenche les freins de mon fauteuil ou l'aspiration du bidon avec détermination et assurance car je suis seule maîtresse de cet effeuillage. » Par ailleurs, à chaque « rose » ou vêtement ôté, Chiara Bersani déclare « He loves me » ou « He loves me not », ce qui nous renvoie au jeu d'enfants d'effeuillage d'une marguerite, sur la comptine « Il/Elle m'aime. Un peu. Beaucoup. Passionnément. À la folie. Pas du tout », qui se pratique dans certains pays sur ce modèle : « He/She loves me. He/She loves me not ». Cette référence colore le désir d'un caractère enfantin et naïf.

L'érotisation des corps présente dans *Your Girl* est cependant altérée par « l'accident » provoqué par l'aspiration du short de Matteo Ramponi. En effet, alors que Matteo Ramponi ôte ses vêtements et que Chiara Bersani les fait disparaître, le short du jeune homme se bloque dans le bidon-aspirateur. Chiara Bersani reste d'abord immobile face au public, qui comprend alors « l'accident » qui est entrain de se produire et qui entrave le processus de disparition des vêtements à l'oeuvre depuis le début de l'effeuillage de Chiara Bersani. La jeune femme ouvre ensuite les loquets bloquant le couvercle du bidon, dans un geste sec et brusque similaire à celui qu'elle a plus tôt effectué pour bloquer ou libérer les freins du fauteuil roulant. Elle ôte le couvercle et tire alors le short depuis l'intérieur du bidon. Elle répète plusieurs fois l'opération, le vêtement résiste, ses gestes saccadés donnent à voir ses efforts mais ne semblent pas avoir d'effets. Chiara Bersani semble alors fragilisée dans sa posture de femme séductrice, au regard intense, aux gestes lents. Elle entreprend une lutte avec le vêtement, dans un équilibre instable du fait de l'engagement de son buste vers l'avant. A plusieurs reprises, elle relève la tête et regarde le public, elle semble essoufflée, puis elle recommence à tirer sur le short. Enfin, le vêtement passe à l'intérieur du bidon-aspirateur, Chiara rejette ses cheveux en arrière, regarde le public à nouveau - sourire de Joconde - et referme le bidon. Incident clos. Le déshabillage de Matteo Ramponi peut reprendre, jusqu'à ce qu'ils soient complètement nus, tous les deux.

Une certaine distance semble tout d'abord être présente entre les deux interprètes. Ils évoluent en effet – comme nous l'avons souligné plus tôt - dans des espaces-temps distincts, présentent des caractéristiques morphologiques pour le moins différentes, voire opposées, et n'échangent pas un regard avant la dernière partie de la pièce. Toutefois, ils portent des vêtements de la même couleur, et les

chaussettes roulées en forme de fleur sur le bustier de Chiara Bersani renvoient aux guirlandes que Matteo Ramponi continue à tisser. Ce vêtement, qui me semble être doté de références à l'intimité quotidienne d'un couple et est à mes yeux chargé d'un certain caractère anti-érotique, est ici détourné. Matteo Ramponi en fait des guirlandes dont les couleurs vives tranchent avec le blanc du reste du plateau et Chiara Bersani déroule chaque rose-chaussette avec lenteur, dans un geste doté d'une certaine sensualité. Car c'est bien elle qui semble porter la charge érotique et amoureuse du duo. Elle est la seule à actionner le bidon-aspirateur et à y faire disparaître les vêtements, d'abord les siens, puis ceux de Matteo Ramponi qui les lui tend une fois ôtés. Une fois nus tous les deux, ils échangent un long regard (le premier vrai échange visuel entre eux) puis se prennent la main. Chiara Bersani pose alors sa tête contre la cuisse de Matteo Ramponi qui lui caresse les cheveux. Ce geste m'a troublé, du fait de l'ambiguïté que j'y ai perçue. En effet, d'une grande tendresse, il m'a évoqué à la fois un geste d'affection amoureuse mais également de compassion, comme on peut caresser les cheveux d'un enfant pour le rassurer. L'absence d'échange visuel entre eux à ce moment m'a également renvoyée à une certaine indifférence de la part de Matteo Ramponi dont le visage est alors moins expressif que celui de Chiara Bersani sur lequel on lit un sourire de contentement et de satisfaction. Il me semble que dans cet échange s'incarne les modalités relationnelles à l'oeuvre entre les interprètes depuis le début de la pièce. Si Chiara Bersani incarne une certaine expression d'un désir et du sentiment amoureux, ceux-ci semblent être absents chez Matteo Ramponi, donnant alors à voir une jeune femme désirante et un homme qui répond à ce désir mais sans l'éprouver lui-même.

L'érotisation des corps à l'oeuvre dans *Your Girl* me semble alors mettre à distance les représentations socialement acquises de l'anomalie comme étant en dehors de la sphère sentimentale, affective ou sexuelle. Cette mise à distance est par ailleurs incarnée dans la performance par la présence du fauteuil. En effet, lorsque Chiara Bersani le quitte au début de la pièce, elle l'éloigne d'elle par un mouvement de pied. Elle reste alors ainsi figée un instant, le pied en l'air, tandis que le fauteuil continue, seul et de façon autonome, sa course. Chiara Bersani envoie ainsi littéralement « valser » son fauteuil. Celui-ci restera par ailleurs inutilisé mais présent sur le plateau jusqu'à la fin de la performance, dans un espace éloigné de celui de l'union des deux interprètes, mis à distance donc de la relation affective qui s'y joue.

À la toute fin de la performance, lorsque la scène se rallume après un premier noir, elle est seulement occupée par le fauteuil, les interprètes ayant alors disparus, nous laissant imaginer la suite de leur relation, dans laquelle le fauteuil n'a pas sa place. De la même manière, à travers le déshabillage des interprètes, nous pourrions considérer métaphoriquement qu'ils se dévêtissent des codes sociaux. Ils sont alors tous les deux pareillement exposés, nus, dans toutes leurs particularités.

Si un rapport d'équité est instauré entre les interprètes par cette dernière scène, il ne s'agit alors pas de nier l'anomalie de Chiara Bersani. Leurs différences, morphologiques, géographiques, sont données à voir, exposées dans la nudité notamment. L'anomalie n'est ainsi pas cachée ou partiellement masquée, sans pour autant qu'elle fasse l'objet d'un discours. *Your Girl* me semble ainsi, simplement, mettre en jeu deux corporités différentes, opposées, dont l'une dégage un certain désir amoureux.

2. Disabled Theater ... et les « résonances floues » du geste

Le dispositif de *Disabled Theater* que nous avons décrit plus tôt place donc les individualités comme les objets même du spectacle. Pour autant, si l'anomalie des interprètes semble être le cœur de ce projet comment est-elle appréhendée ? Quelle place lui est accordée ? *Disabled Theater* donne-t-il à voir une « danse anormale » ou une danse interprétée par des acteurs anormaux ?

Nous nous intéresserons tout particulièrement dans cette analyse à trois soli, le premier créé et interprété par Tiziana Pagliaro, le second par Miranda Hessle et le troisième par Julia Häusermann. Ce choix s'est fait de façon relativement instinctive et est dû au sentiment que ces soli incarnent de façon particulièrement tangible des qualités et des caractéristiques gestuelles qui se meuvent dans l'ensemble de cette pièce. Deux de ces soli sont dansés sur des musiques populaires (*Niente* de Alessandra Amoroso et *They don't care about us* de Michael Jackson) et celui de Miranda Hessle sur les percussions jouées en direct par les autres acteurs. Au sein de ces trois soli, la rythmicité du geste est intrinsèquement liée à celle de la musique qui semble impulser les changements de rythmes des mouvements ainsi que de leur intensité. Cette relation de corrélation me semble être présente dans l'ensemble des soli présentés, bien qu'elle soit plus ou moins prononcée et visible selon les interprètes. Elle implique également des références gestuelles fortes. Ainsi, le solo de Tiziana Pagliaro,

dansé au rythme de la chanson d'amour *Niente* m'a renvoyée dans mon imaginaire à un ensemble de références de ce qui me semble être *kitsch*, à la sentimentalité exacerbée. Ces référents, liées à la musique elle-même, semblent agir dans l'imaginaire de Tiziana Pagliaro dont la gestuelle me paraît en être empreinte : main, paume ouverte, qui se tend vers le ciel, puis qui se plie au niveau du visage pour former un poing qui descend jusqu'au niveau du ventre, mouvement de rotation de la tête et du buste impliquant un balancement de cheveux... La gestuelle de Tiziana Pagliaro est ainsi empreinte des référents et de la rythmicité de la chanson d'Alessandra Amoroso. La relation entre la danse de Julia Häusermann et la chanson de Michael Jackson utilisée est de la même nature. Elle est toutefois plus trouble dans le solo de Miranda Hessle pour lequel l'utilisation de percussions jouées par les autres interprètes renvoient à des imaginaires plus variés et moins reconnaissables immédiatement. Toutefois, sa gestuelle est tout autant empreinte de la rythmicité de la musique. Ces relations d'interaction entre la musique et la gestuelle ont un certain impact sur le flux du mouvement. En effet, suivant la rythmicité de la musique, les mouvements de ces trois soli présentent des accents et des ruptures similaires à celles de la bande sonore.

Si nous nous intéressons plus précisément aux flux qui meuvent ces solos, nous remarquerons qu'ils présentent des qualités particulières mais aussi très similaires les uns des autres. Il semblerait que chaque mouvement de Tiziana Pagliaro soit impulsé par une partie précise de son corps, principalement ses extrémités, le centre étant très peu mobilisé : premier mouvement : geste du bras. Second mouvement : rotation de la tête ... etc. Ceci confère à sa danse une impression de scansion, de rupture entre chaque geste. Il y a alors une sorte de paradoxe dans le flux de cette danse : alors que nous avons l'impression d'une succession de ruptures et d'une dissociation des membres du corps (mon bras fait un mouvement, puis ma tête etc), on remarque un certain engagement de toute la corporéité dans le geste qui lui confère une certaine qualité de fluidité, tout en dégageant un caractère saccadé ou hachuré. Il me semble que cette sensation est en partie due à l'absence de précision des mouvements de Tiziana Pagliaro. En effet, alors que nous ressentons que sa conscience du mouvement est concentrée à chaque geste sur une partie précise du corps (corps vécu), nous remarquons (corps observé) « les conséquences » de ce mouvement dans le reste du corps, ne semblant faire ni l'objet d'un contrôle de sa part ni de son attention. Ainsi, au début de son solo, Tiziana Pagliaro effectue ce geste, que nous évoquions plus tôt : le bras gauche se déploie à la verticale, paume vers le ciel, puis la

main se referme pour former un poing qu'elle ramène ensuite au niveau de son ventre. Ces différents mouvements concentrent ainsi son attention sur le haut du corps, et plus particulièrement sur son bras et sa main. Son regard suit d'ailleurs leur trajectoire. Mais lorsque le bras se plie et redescend au niveau du buste, nous observons que son pied opposé (droit) se soulève légèrement dans un petit balancement qui semble être inconscient pour la danseuse. Ainsi, alors que l'intensité du mouvement est concentrée au niveau de la main et du bras, le bas du corps est mû par les résonances de ce geste. Évidemment, nous savons que tout mouvement du petit doigt par exemple a des répercussions dans tout notre corps, jusqu'à nos orteils, impliquant un réseau complexe de tissus musculaires et nerveux. Ceci n'est pas propre à la danse de Tiziana Pagliaro. Toutefois, alors qu'un danseur « normal » semble avoir conscience et contrôler ses résonances du mouvement, elles me paraissent s'exprimer librement, en dehors d'une volonté de maîtrise, chez Tiziana Pagliaro. Et par là même, malgré l'isolation segmentée apparente des mouvements, on a bien l'impression que « tout son corps danse », dans une « fluidité saccadée » qui lui confère une qualité d'engagement particulière. Ces caractéristiques gestuelles semblent également à l'oeuvre dans les soli de Miranda Hessle et Julia Häussermann.

En effet, le flux du solo de Miranda Hessle semble reposer sur ce même jeu de « résonances ». Sa qualité de mouvement est cependant bien différente. Ses gestes sont plus amples, plus secs ou abrupts, extrêmement toniques. Nous y voyons ainsi des références à une certaine gestuelle hip-hop, aux mouvements très impactés et saccadés. Sa danse pourrait se définir par une successions d'accents, en rupture avec le geste précédemment effectué, et cette surabondance d'intonations crée une certaine homogénéité, une sorte de fluidité dans l'anti-fluidité continue, renforcée par les percussions, qui ne sont également qu'une harmonie d'accents rythmiques. L'intensité de cette gestuelle semble engager entièrement Miranda Hessle dans sa danse. Elle semble ainsi projeter ses bras, ses hanches, sa tête à chaque mouvement, avec une énergie fusante, dont l'écho se fait sentir dans tout son corps sans qu'elle ne semble chercher à en maîtriser l'impact. Le solo étant rapide, on perçoit que Miranda Hessle atteint cette vitesse dans la mobilisation musculaire, et non pas dans une utilisation du poids, dans son relâchement afin de l'utiliser comme moyen de prise de vitesse. Par ailleurs, le bas du corps est surtout mobilisé pour des déplacements – avancer, reculer, de face ou, rarement, de côté – tandis que le haut du corps est très sollicité dans des mouvements de bras et de tête notamment. Enfin, les autres

interprètes sont très présents dans ce solo. Au-delà du fait que ce sont eux qui jouent en *live* les percussions sur lesquelles danse Miranda Hessle, leur présence semble porter la danseuse, lui procurer une énergie. Certains des acteurs de la troupe dansent eux aussi sur leurs chaises, leur corps semble alors engagé, à leur manière, dans ce solo. Il en est de même pour chacun des soli présentés.

Enfin, le solo de Julia Häusermann, est empreint de références à la danse de Michael Jackson, parfois très clairement présentes (emprunt d'un geste de ses clips par exemple, ancrés dans l'imaginaire collectif), d'autres fois plus souterraines. La répétition est par ailleurs fréquente dans cette chorégraphie. Régulièrement, les mouvements sont ainsi exécutés plusieurs fois de suite, ce qui renforce la sensation de rupture lorsque, en changeant de mouvement, elle varie également d'intensité. Ces ruptures suivent – comme pour les deux autres soli – celles de la musique. D'autre part, une certaine « application » est visible sur le visage de Julia Häusermann, son souci d'exécuter correctement son solo se lit dans ses sourcils froncés, principalement dans la première partie du solo. Son état de concentration semble accrue, ce qui est moins perceptible dans les soli de Miranda Hessle et Tiziana Pagliaro, et il me semble que cette expression d'un « souci de bien faire » participe du sentiment d'engagement qui se dégage de ce solo mais également de la charge émotionnelle qu'on peut y lire. La concentration de la danseuse sur la partie du corps la plus engagée dans le mouvement semble d'ailleurs engendrer la même « résonance floue » dans l'ensemble de son corps. Lorsqu'au début de son solo par exemple elle marche sur place en ramenant sa main droite de sa cuisse à son épaule gauche de façon successive, son corps tout entier suit le balancement de son bras. Julia Häusermann semble donc laisser vivre les résonances de ce geste. Laisser ses hanches se balancer au même rythme. Laisser le bras gauche, le long de son corps, osciller en contre-temps.. De façon encore plus lisible, lorsque Julia Häusermann saute sans interruption en tournant sur elle-même, il nous est bien difficile d'identifier quelle partie du corps ou quel muscle impulse le mouvement tant l'intensité tonique semble habiter tout son corps et un certain lâcher-prise apparaît alors. Par ailleurs, on remarque chez Julia Häusermann, comme chez Melinda Hessle et Tiziana Pagliaro des appuis au sol peu ancrés. On perçoit ainsi dans certains gestes une volonté de se « décoller du sol », une tension vers l'aérien. Les talons se décollent ainsi souvent du sol, et des moments de léger déséquilibre ponctuent les soli (absents chez Melina Hessle).

Ainsi, si les qualités de mouvements des trois danseuses semblent bien différentes, les échos de chacun de leur gestes dans tout leur corps sont donnés à voir, dans une apparente absence de volonté de contrôle de ces résonances, qui confère à ces soli une qualité d'engagement forte et particulière. Cette qualité d'engagement me semble participer au flou du degré d'interprétation de *Disabled Theater*. En effet, il se dégage de l'ensemble des soli un certain plaisir des interprètes à présenter leur chorégraphie et la qualité d'engagement dans le mouvement nous semble y être liée : le plaisir et l'envie de danser sont tels que l'énergie investie dans ces danses est débordante, donnant l'impression qu'elles engagent *quelque chose* de la personnalité même de l'interprète, que chaque geste naît d'une nécessité personnelle, intime. Le regard « à l'intérieur », tourné vers soi-même et non en projection, que nous remarquons chez certains interprètes lors de la présentation de leurs soli – particulièrement chez Julia Häusermann – me semble accentuer la sensation d'une danse intime, pour soi. Se pose alors la question de la nature de l'interprétation des comédiens, traversant toute la pièce.

Le dispositif spectaculaire place les individualités des acteurs au cœur du spectacle, le contrat passé tacitement avec le public est alors que c'est leur personnalité qui est présentée, que chacun nous parle de lui, danse sa propre danse. Un trouble peut de ce fait nous traverser parfois, notamment dans les moments « d'accidents » - lorsque Peter Keller, alors qu'il doit se présenter, tient un monologue sur le théâtre, ou lorsqu'il dépasse les soixante secondes lors de sa « minute face au public » et que la traductrice intervient - où le spectateur peut se demander « est-ce qu'il joue, ou pas ? ». « Est-ce que cette intervention est écrite ? »²⁰. Il me semble que le dispositif spectaculaire mis en place rend difficile d'échapper complètement à ces questions. Pourtant, elles me semblent devoir être évacuées afin d'appréhender cette œuvre d'un regard défait d'une compassion exacerbée ou d'un sentiment de rejet dû à un sentiment voyeuriste. Surtout, il me semble important de l'approcher pour ce qu'elle est : une pièce créée par un metteur en scène et une compagnie d'acteurs professionnels. Or, il me semble avoir été personnellement moins dérangée par « l'alignement de cas » que par le fait que celui-ci obstrue les qualités professionnelles de ces acteurs. Je me souviens, à la découverte de cette pièce, m'être demandé « ne

20 Nous noterons par ailleurs qu'entre la représentation à laquelle j'ai assisté en 2016 et celle filmée en 2014 à partir de laquelle nous avons travaillé, les interventions des acteurs ainsi que les soli sont sensiblement les mêmes, à quelques rares exceptions et à quelques changements de distribution.

pourrait-on pas leur demander de jouer autre chose qu'eux-mêmes ? On aurait fait la même pièce avec n'importe quels amateurs ! ». Est-il alors donné à ces interprètes la possibilité d'incarner autre chose que ce qu'ils sont déjà dans le contexte social aujourd'hui ?

3. Orphée... *métissage ou juxtaposition ?*

Cette pièce donne à voir les différentes lectures du mythe d'Orphée, et plus particulièrement les différentes représentations existantes de son héros. Afin de donner corps aux visages pluriels d'Orphée, Dominique Hervieu et José Montalvo ont choisi de les faire porter par deux interprètes aux langages artistiques distincts. De façon générale, comme nous l'évoquions plus tôt, toute la pièce semble s'inscrire dans une volonté de métissage : métissage des *médias* artistiques, des cultures, des corporités ... Quelle place occupe alors l'anomalie de Brahem Aïache dans ce métissage ? Est-elle appréhendée comme un élément *comme un autre*, participant à cette démarche de métissage au même titre que la couleur de peau de certains interprètes ou que les pointes de la danseuse classique Morgane Le Tiec ? S'agit-il réellement d'un métissage (au sens de croisement, d'entremêlement) ou d'une juxtaposition ?

Le personnage d'Orphée est donc pris en charge par deux interprètes. Le premier, Karim Randé, évolue tout au long de la pièce sur des échasses, développant ainsi une gestuelle évoquant à mes yeux une certaine joie et à un caractère festif, notamment dus au recours aux sauts. Ces derniers me renvoient en effet à une expression presque enfantine de l'euphorie, et cette référence est particulièrement présente dans le second chapitre de la pièce, « Orphée il était fou d'Eurydice. C'était une fête, la joie d'être amoureux et d'être aimé en retour », s'ouvrant sur un solo de Karim Randé ponctué de sauts et d'exclamations de joie. Cette incarnation du personnage d'Orphée par Karim Randé me semble ainsi donner à voir une certaine « force de vie », joyeuse, mais également sur-humaine du fait de la présence des échasses qui surélèvent l'interprète et lui offrent des possibilités de mobilité particulières. Sa déambulation dans la salle à l'ouverture du chapitre 2 m'a ainsi renvoyée aux « pas de géants » rendues possibles par les bottes de 7 lieues du *Petit Poucet* mais également aux sandales de Persée ou encore aux chaussures d'Or

d'Athéna. Ainsi, les déplacements presque « dans les airs » de Karim Randé ne sont pas sans évoquer tout un imaginaire mythique et mythologique, révélant l'appartenance au divin d'Orphée. Brahem Aïache, comme nous l'avons déjà évoqué, se meut la plupart du temps en béquilles. Dans le contexte quotidien, celles-ci me renvoient plutôt à une entrave, un empêchement de la mobilité. Cette représentation est surtout liée à ma propre expérience d'utilisation de béquilles lorsque, m'étant fracturé le tibia, j'ai dû pendant deux mois me déplacer à l'aide de ces cannes de fer. La motricité et l'équilibre particuliers qu'engendre l'utilisation de béquilles étant alors étrangers à ma façon habituelle de me mouvoir, je me sentais souvent gauche, en équilibre précaire et surtout encombrée de ces deux bouts de fer qui n'étaient pas incorporés à ma corporéité ordinaire. De ce fait, au premier regard, les béquilles de Brahem Aïache m'ont renvoyée à l'encombrement, à la dépendance de ces cannes de fer pour se déplacer et surtout à une limitation des capacités motrices. Or, cette représentation est très vite entrée en confrontation avec la technicité de Brahem Aïache, la fluidité de sa gestuelle, la stabilité de son équilibre ... Ici, les béquilles sont ainsi appréhendées comme des agrès, permettant à l'interprète de réaliser de nombreuses figures acrobatiques.

Comme nous l'avons déjà souligné, un parallèle peut être envisagé entre les béquilles de Brahem Aïache et les échasses de Karim Randé. Ces bouts de fer offrent à l'un comme à l'autre des possibilités particulières, et leur maîtrise de ces prolongements de leur corps semble être l'objet de la virtuosité technique qu'on leur reconnaît. Ce parallèle est particulièrement perceptible dans le premier duo des deux interprètes, lors du chapitre 2. Se trouvant tout d'abord face à face, Karim Randé et Brahem Aïache s'observent (comme on pourrait observer son propre reflet dans le miroir), se sourient, dans une apparente relation de complicité. Karim Randé surpassant en taille - du fait de la présence des échasses - Brahem Aïache, ce dernier est contraint de lever la tête pour regarder « l'autre » Orphée, donnant ainsi l'impression d'une relation pas tout fait égale entre eux deux, empreinte d'une certaine fascination de l'un pour l'autre. Cette représentation est accentuée par le fait que Brahem Aïache, au début du duo, suit Karim Randé dans sa rapide course en cercle autour du plateau, semblant essayer de le rattraper ou bien de l'imiter. La figure du cercle est par ailleurs relativement présente dans ce tableau, et elle implique de nombreux moments au cours desquels Brahem Aïache est de profil par rapport au public. Ainsi positionné, son anomalie est presque masquée, on ne peut voir sa jambe

amputée et les béquilles sont alors le seul référent à sa particularité physique.

On observe d'autre part dans la suite du duo une certaine démarche d'adaptation des gestes aux motricités des deux danseurs. Chacun semble ainsi adapter, à sa manière, les gestes et figures effectués par l'autre. Quel vocabulaire commun se dessinerait alors ? Comment l'adaptation du mouvement à une corporéité marquée par l'utilisation de béquilles ou d'échasses semble-t-elle s'opérer ? Au début du solo, tous deux effectuent un saut, qui sera reproduit plus tard.²¹ Karim Randé prend son élan, effectue un saut de petite amplitude afin de gagner en « rebond » pour le saut qu'il enchaîne. Ses jambes sont alors écartées, prolongées par les échasses, ses bras battent l'air dans cet instant de suspension. Lors de sa réception au sol, un autre petit saut et trois pas lui permettent de rétablir son équilibre. Simultanément, Brahem Aïache prend également son élan en sautant sur un pied. Sa jambe gauche se plie, son corps quitte ensuite le sol, en prenant appui sur une seule béquille, sa jambe gauche est pliée en l'air, son bras gauche se dresse au dessus de sa tête, prolongé par la béquille. Il se réceptionne finalement au sol en pliant sa jambe puis en effectuant un saut sur un pied tout en remplaçant sa deuxième béquille au sol afin de rétablir lui aussi son équilibre. Dans ces sauts, nous observons donc des forces et des tensions similaires (dans le pré-mouvement, l'élan, les silhouettes qui se dessinent dans les airs.). Toutefois, la spécificité et l'appropriation du saut à sa propre corporéité et à sa « prothèse » est visible chez chacun.

A la fin de ce duo, Karim Randé quitte la scène. Brahem Aïache reste alors seul sur le plateau, il semble déstabilisé par ce départ, son visage est grave. Il effectue plusieurs figures et lâche finalement ses béquilles dans un saut duquel il se réceptionne au sol à l'aide de ses bras. S'ensuivent alors plusieurs figures au sol. Cet abandon des béquilles est également présent plus tard, lors d'un duo avec Babacar Cissé.

Au début de ce duo, tous deux entrent en scène en effectuant plusieurs roulades au sol. Ils restent ensuite plusieurs secondes debout, face au public. L'utilisation de la lumière (éclairage par les « contres ») permet de dessiner seulement les contours de leur corps, donnant ainsi à voir deux silhouettes, l'une sur ses deux jambes, l'autre sur une seule. Le duo est ensuite composé majoritairement de figures au sol donnant à voir une certaine similitude entre les corporéités des deux interprètes. En effet, la

21 Voir image – annexe 1

faible mobilisation d'appuis des membres inférieurs au sol n'exige pas une adaptation particulière de ces mouvements à l'anomalie de Brahem Aïache. Le sol sert alors d'appui direct permettant des déplacements, le mouvement est davantage concentré dans le haut du corps, très maintenu, que dans les jambes tel que c'était le cas dans le premier duo. Plus tard, Babacar Cissé tend la main à Brahem Aïache et le tire à lui. Brahem Aïache se trouve alors porté par Babacar Cissé, sa jambe amputée posée sur la cuisse de son partenaire, son autre jambe pliée en l'air. Ils dansent alors dans cette position, unis, formant une silhouette à deux jambes, deux troncs, deux têtes et quatre bras. À la fin du duo, les deux interprètes reprennent cette même position, mais la jambe gauche de Brahem Aïache est alors posée au sol. Ils quittent ainsi la scène, en « marchant à trois jambes ».²² Ici, l'anomalie de Brahem Aïache est appréhendée dans la spécificité de sa géographie, offrant alors la possibilité de cette union particulière des deux corps, permise par l'absence d'une de ses jambes.

Nous évoquons plus tôt qu'un *parallèle* pouvait être observé entre la danse de Brahem Aïache et celle de Karim Randé. Or, si deux droites parallèles présentent des similitudes, jamais elles ne se croisent. Il me semble que c'est ainsi qu'est pensée la place de Brahem Aïache. Alors que sa corporéité anormale semble être appréhendée comme porteuse de nouveaux possibles et dotée d'une maîtrise technique remarquable et particulière, il me semble que sa présence n'est pas pleinement mêlée à celle des autres. Nous remarquons ainsi que, contrairement aux autres danseurs, il intervient peu dans les innombrables tableaux collectifs, dansant principalement lors de soli ou de duos. Brahem Aïache rejoint les danses de groupe souvent pour quelques minutes seulement. Ainsi, il ne me semble pas que sa place soit pensée dans une démarche de métissage mais plutôt de juxtaposition. Toutefois, cette hypothèse nécessiterait de revenir de façon plus spécifique sur le concept de métissage afin de pouvoir identifier son opérabilité dans l'analyse générale de toute la pièce. Il s'agirait alors de savoir si ce métissage est à l'œuvre dans l'ensemble d'*Orphée sauf* dans les tableaux au sein desquels Brahem Aïache est présent, ou bien si le métissage est absent de *toute* cette œuvre, y compris, par le fait, des tableaux dansés par Brahem Aïache.

22 Voir image - annexe 1

C. Identifier des qualités virtuoses

Ces analyses de *Your Girl*, de *Disabled Theater* comme d'*Orphée*, m'ont permis d'identifier certaines spécificités des mises en jeu de corporéités anomales qui les animent. Ces particularités – se situant dans les techniques, les qualités de mouvement, comme dans les présences en jeu - m'ont menée à interroger la notion de virtuosité à l'oeuvre. En effet, il me semblait que des virtuosités spécifiques traversaient ces spectacles. Mais quelles seraient-elles alors ? Qu'est ce qui les caractériseraient ? Comment les définir ?

Dérivé du latin *Virtus* désignant la « qualité faisant la valeur de l'homme, mérite exceptionnel, perfection morale, énergie, bravoure »²³, le mot « virtuosité » apparaît en 1857, de l'italien « virtuoso » (1640). Ce terme laudatif désigne alors une personne exceptionnellement douée, puis, à compter du XVIIIe siècle, il est utilisé pour désigner un musicien à la technique spectaculaire. Aujourd'hui, l'adjectif « virtuose » est employé pour qualifier une personne d'une grande habileté, « dont le métier, la technique est supérieure »^{24 25}

Un danseur virtuose serait ainsi celui dont l'habileté et la technicité seraient sur-développées, lui permettant d'exécuter à la perfection pirouettes complexes, sauts vertigineux et autres prouesses. Cette représentation du danseur virtuose conduirait ainsi le spectateur à attendre de sa part qu'il fasse la démonstration d'une technique impeccable. Lorsque Dominique Mercy dans *Nelken* de Pina Bausch se vante de pouvoir faire un grand jeté tout en lançant au public « Qu'est ce que vous voulez-voir encore? », cette attente de prouesses techniques de la part du public est autant tournée en dérision que l'exigence de virtuosité que s'impose l'interprète à lui-même. Agathe Dumont souligne alors que la virtuosité de Dominique Mercy est ici double :

Dominique Mercy est ainsi virtuose en deux endroits, en ce qu'il agit et met à profit ses compétences de danseur au service d'une excellence qui semble dérisoire et en ce qu'il déplace le code, la représentation et la réception de la virtuosité. Il substitue à la virtuosité tant attendue et applaudie par le public à chaque tour ajouté et chaque entrechat sauté plus haut, une virtuosité "en creux", duelle, tant sur la forme que sur le fond. Si le solo de Dominique Mercy nous paraît aujourd'hui

23 PERRIN Julie, « Du quotidien. Une impasse critique. », *op. cit.*

24 *Ibidem*

25 Stéphane Héas propose ainsi une analyse de l'extrême virtuosité permettant d'exercer certains métiers (« nez », fakir, ventriloques...). HEAS Stéphane, *Les virtuoses du corps: Enquête auprès d'êtres exceptionnels*, *op. cit.*

emblématique pour définir ou même résumer les débats sur la virtuosité, c'est sans doute qu'en Europe, les années 1980-1990 sont celles des errements de la virtuosité. Si le *performer* ne doit pas être virtuose, il existe un discours incorporé, intrinsèque au corps sur la virtuosité en danse que les interprètes relaient, malgré eux, révélant une vision d'un « corps idéal » (*ideal body*), tel que le définit Susan Foster (dans l'article « dancing bodies » en 1997). Ce que la théoricienne américaine qualifie de corps idéal, est le corps auquel le danseur aspire au sein d'une technique, le corps construit par *la* technique, le corps qui se façonne jour après jour et cours après cours.²⁶

En effet, la virtuosité technique ne semble pas toujours être dans la création contemporaine une exigence ou une plus-value du danseur, il semblerait même qu'elle serait parfois considérée comme péjorative lorsqu'elle se déploie au détriment d'un travail de la sensation, d'un état de présence ou encore de l'expression de l'individualité de l'interprète²⁷. Ce refus de la virtuosité présent dans la création contemporaine – et clairement formulé dans le *No Manifesto* d'Yvonne Rainer – conduit ainsi à un rejet de la technique « pure ». Julie Perrin souligne par ailleurs que cette critique est déjà présente dans la pensée de Noverre qui dénonce une technique brillante mais froide d'un « homme-machine » ne permettant pas à la danse d'exprimer alors « les mouvements de l'âme » et de faire ressentir au spectateur une quelconque agitation.²⁸ Avec la figure du « danseur piéton » puis du « non-danseur », on voit se dessiner une opposition entre virtuosité technique et danse du quotidien ou de l'ordinaire. Si nous avons déjà évoqué le caractère *par le fait* fictionné de l'espace scénique ainsi que les processus d'invention d'un quotidien « à l'image du petit monde branché de la danse contemporaine »²⁹ à l'oeuvre dans la création actuelle selon Isabelle Ginot, Julie Perrin défend plus fortement encore l'inopérabilité de cette opposition entre quotidien et virtuosité :

26 DUMONT Agathe, « Les virtuoses du déséquilibre », *Recherches en danse* [En ligne], 2014/2, 09/2013, URL : <http://danse.revues.org/391>, [consulté le 20/04/2017]

27 Nous évoquions déjà ces injonctions à la singularité avec Nathalie Heinich. HEINICH Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain*, op. cit.

28 PERRIN Julie, « Du quotidien. Une impasse critique », op. cit.

Julie Perrin cite alors ces quelques lignes de Noverre : « Les pas, l'aisance et le brillant de leur enchaînement, l'aplomb, la fermeté, la vitesse, la légèreté, la précision, les oppositions des bras avec les jambes, voilà ce que j'appelle le mécanisme de la danse. Lorsque toutes ces parties ne sont pas mises en œuvre par l'esprit, lorsque le génie ne dirige pas tous ces mouvements et que le sentiment et l'expression ne leur prêtent pas des forces capables de m'émouvoir et de m'intéresser ; j'applaudis alors à l'adresse, j'admire l'homme-machine, je rends justice à sa force, son agilité ; mais il ne me fait éprouver aucune agitation » NOVERRE Jean-Georges, «Lettre 2 », in *Lettres sur la danse*, Paris : éditions Ramsay, 1978 (1ère éd. 1760), p. 107-108.

29 GINOT Isabelle, « Danse normale et danseurs anormaux », op. cit.

Xavier Le Roy ou Jérôme Bel proposent quant à eux ce que l'on pourrait nommer une « virtuosité invisible », Frédéric Séguette se présentant par exemple sur le plateau comme « anti-vrai danseur » : il dissimule sa technique, présente un corps non glorieux, avachi et nonchalant, chante faux... mais il révèle pourtant une virtuosité dans la maîtrise du temps de son geste, dans le contrôle de l'attention du public, dans sa capacité à produire des images... Il apparaît donc que la notion de virtuosité, pas plus que celle de quotidien, ne parviennent à décrire la nature de ces gestes. Ce sont des notions trop relatives et trop mouvantes pour être exactes. Les termes « virtuose » et « quotidien » opèrent comme un écran – un cache – à la description du geste et de l'effet complexe qu'il produit sur le public.³⁰

Ainsi, selon Julie Perrin, les concepts de virtuosité comme de quotidien ne sont pas opérants dans l'analyse de mouvement et relèveraient surtout de jugements de valeurs. De plus, cette opposition peut empêcher la pensée de la virtuosité en dehors de la seule question technique. Pourtant, la danse contemporaine ayant largement recours à des « techniques informelles » et manifestant un intérêt accru pour l'individualité, la sensibilité ou encore l'imaginaire de l'interprète - plutôt qu'à la technicité - elle tend à développer une virtuosité *autre*, axée sur une capacité d'exploration de sensations, de singularités, de créativité etc. Agathe Dumont parle ainsi dans ses travaux d'une « virtuosité du sentir »³¹. Elle distingue de ce fait deux niveaux de virtuosité à l'oeuvre dans la création contemporaine : celui de l'excellence physique et technique (par rapport à une discipline) et celui du déplacement des « habitudes (motrices, perceptives, expressives) »³², « le dépassement ou le contournement d'une norme incorporée »³³. Agathe Dumont distingue ainsi une virtuosité esthétique et technique – qui serait extérieure et quantifiable – et une virtuosité incorporée et subjective – qui relèverait plutôt d'un ressenti du danseur. Pour autant, nous pourrions nous demander si, en mobilisant des techniques *autres*, la danse contemporaine a délaissé les critères de « virtuosité technicienne ». Agathe Dumont et Julie Perrin considèrent toutes deux que ce n'est, en partie, pas le cas.

De plus, si l'idée de « virtuosité technicienne » me renvoie à une réalité facilement identifiable dans mes représentations, la notion de virtuosité *autre*, « incorporée et subjective » me paraît plus floue et plus difficilement définissable. Ainsi, ayant moi-même dans mon parcours de spectatrice comme dans ma pratique artistique, jamais

30 PERRIN Julie, « Du quotidien. Une impasse critique », *op. cit.*

31 DUMONT Agathe, « S'entraîner à une virtuosité du sentir. Le cas des activités physiques et artistiques », *op. cit.*

32 *Ibidem*, p. 108

33 *Ibid.* p.116

clairement conceptualisé la virtuosité que je pouvais pourtant reconnaître à certains interprètes, j'ai souhaité ici tenter d'en proposer des caractéristiques et d'identifier ses manifestations dans le corpus d'oeuvres analysé. Nous nous intéresserons ici plus spécifiquement à la virtuosité « incorporée et subjective » - ou virtuosité du sentir. La démarche adoptée par Antoine Pickels dans son approche de la notion de « fragilité » dans la performance me semble à ce titre particulièrement opérante dans le cadre de notre recherche. Il écrit ainsi :

Si les définitions nous étouffent, recherchons des qualités. [...] Si la notion de performance reste l'objet régulier de tentatives désespérées de définition – y compris par ceux qui professent ne pas vouloir en donner –, on peut éviter cet éternel écueil en s'attachant, non pas à définir une « catégorie », une « discipline » ou des « règles », mais à rechercher des *qualités* qui, en quantités variables, représenteraient des formes de marqueurs, nous permettant d'apprécier si le geste artistique que l'on nous propose relève de la performance ou du spectacle.³⁴

Il ne s'agit ainsi pas de proposer une nouvelle définition de la virtuosité au regard des pratiques analysées ici mais plutôt d'identifier des caractères, des qualités de *ce qui me semble* relever d'une virtuosité du sentir dans les œuvres étudiées. Ces caractéristiques ne constituent par ailleurs pas des attributs spécifiques aux pratiques de l'anomal – un tel positionnement ne pouvant mener qu'à une catégorisation réductrice – mais peuvent être identifiées dans de nombreuses autres créations contemporaines. Notre analyse d'oeuvre à seulement permis de les repérer car elles sembleraient s'y incarner de façon accrue.

1. *S'engager*

L'engagement accru des interprètes dans leur danse me semble constituer une des qualités de leur virtuosité. S'engager entièrement dans le mouvement. Impliquer chaque pore de la peau, chaque regard, chaque souffle dans le geste. Investir chaque interstice de *soi* dans la danse. Cet état d'engagement est perceptible dans les œuvres étudiées ici sans pour autant leur être exclusif. Nous évoquons ainsi plus tôt combien chaque mouvement résonne dans toute la corporéité des interprètes de *Disabled Theater* lorsqu'ils dansent leur solo. De la même manière lorsque Chiara Bersani tire de toutes ses forces sur le short bloqué dans le bidon-aspirateur ou

34 PICKELS Antoine, « Attention, fragile ! », *op. cit.*

lorsque ses déplacements sont traversés d'instantanés de déséquilibre, elle est pleinement engagée dans ces luttes, contre le vêtement ou contre la gravité. Le verbe « to embody » (dont l'équivalent français serait « incorporer ») semble alors particulièrement approprié ici. Il désigne à la fois l'action et la sensation du mouvement, permettant de qualifier l'implication de *soi* dans la danse, l'articulation entre le ressenti du danseur et les résonances de ces sensations dans le geste qui est donné à voir. Le concept de « Lived Body » de Sondra Horton Fraleigh induit également cette idée d'incorporation du mouvement. Réaffirmant un anti-dualisme corps / esprit – encore prégnant dans certaines pratiques qui considèrent le corps du danseur comme un outil à modeler et à façonner, au service de la pensée – Sondra Horton Fraleigh soutient le concept d'un « corps pensant ». Elle écrit :

The body is lived as a body-of-action. Human movement is the actualization, the realization, of embodiment. Movement cannot be considered as medium apart from an understanding that movement is body, not just something that the body accomplishes instrumentally as it is moved by some distinct, inner, and separable agency. Embodiment is not passive; it is articulate³⁵

Pour Diane Leduc, ce concept de « lived body » articule à la fois un savoir-faire corporel mais également « un savoir-exprimer une intention esthétique par le mouvement ou un savoir-crée une gestuelle qui correspond à une esthétique déterminée, ou encore un savoir-signifier en mouvement une parole de créateur »³⁶. Pour autant, il me semble que les « savoir-exprimer », les « savoir-crée » ou encore les « savoir-signifier » des interprètes des œuvres étudiées portent sur un objet flou, sur *autre chose* que l'intention du chorégraphe ou « la parole du créateur ». J'ai ainsi ressenti un engagement plus personnel, dans lequel le chorégraphe et son ambition esthétique sont assez effacés. Ceci ne signifie pas pour autant – une fois encore – qu'il n'y est pas de mise à distance de l'individualité de l'interprète, ni qu'il donnerait à voir ce qu'il est, sans filtre, sans « protection », mais plutôt qu'il semble être en total présence à ce qu'il danse, sans que sa conscience ne se situe ailleurs que dans sa sensation du mouvement, ni obstruée par l'ambition de « faire passer un message », ni dans celle de donner à voir une esthétique transmise. De là peut naître la sensation

35 FRALEIGH Sondra Horton, *Dance and the Lived Body: A Descriptive Aesthetics*. Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 1987, p. 13. Cité par LEDUC Diane, « Du corps vécu vers la danse-soi », in *Les cahiers du Cirp*, Volume 1, [en ligne], 2006, URL : <http://www.cirp.uqam.ca/documents%20pdf/textedianeleducpdf.pdf> [consulté le 01/05/2017]

36 LEDUC Diane, « Du corps vécu vers la danse-soi », *op. cit.*

d'une nécessité du geste. Cette idée, plus tôt identifiée dans les discours analysés, me semble ici prendre son sens : les interprètes de *Disabled Theater* semblent danser leur solo ... pour la danse elle-même, pour les sensations de mouvement qu'elle engendre, pour investir chaque geste de l'énergie qui est la leur à cet instant T (et que la danse leur procure)... Ne nous méprenons-pas, Jérôme Bel a dans cette pièce un rôle de décisionnaire (il leur a demandé de composer ces soli, il choisit lesquels seront dansés...), et si les interprètes dansent à tel moment précis du spectacle, ce n'est pas parce qu'ils laissent subitement s'exprimer une impulsion les mettant en mouvement. Toutefois, lorsque Jérôme Bel leur accorde (car il s'agit bien d'une place accordée et non de plein droit) cet espace de solo, l'interprète s'engage alors *pleinement* dans chaque geste, chaque mouvement, sans que cet engagement ne semble être façonné par l'intention esthétique du chorégraphe. Cet engagement ne semble par ailleurs pas faire l'objet ici d'une connaissance particulière, d'une conscience aiguë de cet *embodiment*. En essayant de décrire ce que j'avais perçu de cette qualité d'engagement, cette « conscience non-consciente », la notion « d'état de grâce » m'a semblé particulièrement proche de ce phénomène observé.³⁷ Diane Leduc le décrit en ces termes :

Cet état magique où l'on peut perdre momentanément toute notion de temps, de corps et d'espace. Un de ces moments où la lecture d'un ouvrage nous absorbe tellement que l'on n'est plus du tout conscient du va-et-vient, du téléphone qui sonne, du trajet effectué.³⁸

L'engagement des danseurs des pratiques analysées ici semble ainsi parfois relever de cet état que la plus grande partie des gens peut identifier mais dont la compréhension reste mystérieuse. On connaît cet état d'engagement plein et entier dans l'instant présent des débuts de passions amoureuses. Notre notion du temps s'altère, les conversations sont sans fin, on est conscient à rien d'autre qu'aux frôlements de peaux, qu'à l'excitation et le bien-être de l'instant, qu'à la sensation d'être pleinement à l'endroit où nous devons être, vivant une expérience unique et exceptionnelle ... et lorsque notre regard tombe par hasard sur l'horloge, on découvre

37 Toutefois, « l'état de grâce » étant une expérience vécue et subjective, elle semble difficile à identifier d'un point de vue « extérieure » et il ne s'agit pas d'associer par le fait l'engagement des interprètes des pratiques analysées à cet état, mais plutôt d'en souligner les possibles similitudes.

38 LEDUC Diane, « La description phénoménologique au service de l'authenticité en danse », *Recherches Qualitatives*, Volume 25, [en ligne], 2005, URL : [http://www.recherche-qualitative.qc.ca/documents/files/revue/edition_reguliere/numero25\(1\)/Diane%20Leduc.pdf](http://www.recherche-qualitative.qc.ca/documents/files/revue/edition_reguliere/numero25(1)/Diane%20Leduc.pdf), [consulté le 01/05/2017], p. 9

qu'il est déjà très tard dans la nuit, ou bien nous prenons conscience que nous sommes entourés d'une foule d'inconnus dans tel restaurant ou tel lieu public. Cet abandon à l'action, cette focalisation de notre conscience sur ce qui vibre dans notre corps, nous l'éprouvons dans ces débuts de passions tout comme dans la jouissance. Mais comment décrire « cet état de grâce » ? Comment l'appréhender ? Parce que ce phénomène contient une part de mystère, d'insaisissable, il tend à échapper à nos tentatives de description et d'explicitation. De la même manière, il m'a semblé bien complexe de décrire les qualités d'engagement des interprètes des œuvres analysées. Les travaux de Diane Leduc, ayant pour ambition de questionner les conditions d'émergence de « l'état de grâce » - qu'elle appréhende comme une capacité d' « être privé en public »³⁹ - explorent une de ses facettes : l'authenticité.

Ici encore, nous recroisons une notion dont nous avons identifié la récurrence dans les discours de notre corpus de textes. Or, il me semble que, pour que ce concept soit opérant dans l'analyse de pratiques de l'anomal - mais également dans toute pratique artistique -, il est nécessaire de se défaire des lieux communs qui y sont associés. Diane Leduc en identifie plusieurs mais nous nous arrêterons ici spécifiquement sur celui qui consiste à associer l'authenticité à un retour à la « racine » des choses, aux « origines ».⁴⁰ Nous retrouvons cette représentation dans de nombreux discours analysés dans ce mémoire, notamment présente lorsque les auteurs considèrent que les interprètes à la corporéité anormale, du fait d'une supposée absence de formatage, auraient la capacité de produire un « mouvement essentiel »⁴¹ ou authentique. Nous avons déjà évoqué les limites des représentations d'une corporéité non formatée ou d'un geste « pur » et Diane Leduc soutient au même titre qu'on ne peut appréhender un geste authentique comme un chemin en sens inverse vers une racine des choses. Selon elle, l'authenticité se situerait plutôt dans « la prise de responsabilité par l'interprète » de la décision créatrice. Elle précise :

D'après Bruce Baugh, ce qui constitue l'authenticité se trouve dans la manière de dépasser la technique, de la défier afin que la décision créatrice se manifeste comme telle, telle qu'elle est. L'authenticité se situe donc dans le degré de manifestation de cette décision et fait appel à la

39 *Ibidem*, p.10

40 Diane Leduc s'arrête plus particulièrement ici sur le cas des reprises de pièces déjà créées ou de répertoire. Nous ne reviendrons donc pas sur les réflexions qu'elle développe à ce sujet et qui sont spécifiques mais il me semble toutefois que l'articulation entre « authenticité » et « origine » qu'elle interroge est assez évocatrice dans le cadre de notre recherche.

41 GUIGOU Muriel, « Danser avec un handicap. L'émergence de valeurs altruistes dans la création chorégraphique », *op.cit.*, p. 31 .

cohérence entre la transparence des intentions créatrices et leur expressions.⁴²

Entendue en ce sens, la notion d'authenticité pourrait devenir opérante dans l'analyse des œuvres de notre corpus et pourrait constituer une des caractéristiques de la qualité d'engagement des interprètes. Être pleinement engagé dans le mouvement et dans les sensations qu'il engendre, développer une « cohérence » entre les intentions du geste et leur réalisation, pourraient ainsi constituer des qualités d'une virtuosité du « sentir » et de l'incorporation.

Penser cet état d'engagement soulève rapidement la question de la qualité de la présence scénique, intrinsèquement liée à ces enjeux de conscience à l'action et aux sensations de l'instant.

2. *Hystérisation de la présence*

Tout comme la notion d'engagement semble être un phénomène échappant aux primes abords à nos tentatives de compréhension et de description, celle de la présence – qui me semble lui être étroitement liée – est une réalité tangible et identifiable mais que nous peinons à objectiver. Dérivé du latin *praesens* il désigne ce qui est avant (*prae* : avant) moi (*sens/sum* : je suis), donc devant moi, face à moi.⁴³ Être en présence signifie donc être face à quelqu'un ou quelque chose. La présence se pense donc au présent. Ni dans le passé, ni dans le futur, ni dans un ailleurs mais donc la confrontation, à un instant donné à une personne ou un objet. Par ailleurs, être « présent à » désigne selon un dictionnaire usuel : « dont on est conscient, auquel on pense à un moment donné – disponible pour une activité, la suivre attentivement »⁴⁴. On trouve également cette spécification – soulignée par Johana Bienaise – de la notion de présence dans le cadre du jeu théâtral : « la qualité qui consiste, pour un acteur, à manifester avec force sa personnalité »⁴⁵. De ce fait, pour Johana Bienaise, la présence est liée à « l'être, le rapport au temps présent et à

42 LEDUC Diane, « La description phénoménologique au service de l'authenticité en danse », *op. cit.*, p. 13

43 BIENAISE Johana, *Présence à soi et présence scénique en danse contemporaine*, [en ligne] mémoire de master danse, 2008 université du Québec à Montréal dirigé par Nicole Harbonnier et Manon Levac <http://www.archipel.uqam.ca/1324/1/M10405.pdf> [consulté le 01/04/2017]

44 COLLECTIF, « Présence », *Le Petit Robert de la langue française*, Paris : Le Robert, 2006

45 *Ibidem*

l'immédiateté, le fait d'être en contact, en relation avec quelqu'un ou quelque chose, et enfin, une certaine qualité développée par les acteurs dans le domaine du théâtre et des arts performatifs. »⁴⁶ La présence reposerait ainsi sur une conscience de soi dans le temps et l'espace mais également sur une rencontre, un mode relationnel à un objet ou une personne dans un cadre de représentation scénique. Cette conscience d'être là, dans un espace-temps donné, dans l'action, serait un préalable à un partage, au mouvement d'extériorisation de son intériorité :

La présence scénique passe donc et avant tout par le corps, lieu de circulation des énergies, d'oppositions, d'équilibre et de déséquilibre. Même en état d'immobilité apparente, l'acteur/danseur présent continue à faire vibrer ses énergies internes afin de créer une relation entre l'intérieur et l'extérieur.⁴⁷

Ainsi, cet échange entre le danseur et le spectateur serait rendue possible par sa présence à lui-même, à ce qui vibre en lui. Maria Leão – citée par Johana Bienaise – identifie ainsi trois composante de la présence de l'interprète : l'action organique, la conscience et le mouvement anticipatoire. La présence scénique serait ainsi déterminée par ce qui précède le mouvement, l'impulse. Cette hypothèse est déjà présente dans la pensée d'Eugenio Barba pour qui la pré-expressivité – définie comme une modification des qualités de tonicité musculaire – est un travail préparatoire de l'acteur lui permettant de développer une acuité de présence. On la retrouve également chez Jerzy Grotowski qui parle d'impulsion organique, des élans internes qui mènent à l'action, au mouvement des énergies de l'intérieur vers l'extérieur. Hubert Godard conceptualise quant à lui le pré-mouvement, portant sur l'organisation gravitaire du danseur et son tonus musculaire tandis que Danis Bois pense un « prémouvement anticipatoire » qui relèverait de l'intime, d'un mouvement intérieur, invisible et sensible.⁴⁸ Chacune de ces théories du mouvement anticipatoire mériterait une étude approfondie et affinée pour laquelle nous ne disposons pas ici de l'espace suffisant. Il me semble toutefois important de souligner combien la question de l'impulsion et du pré-mouvement joue un rôle prépondérant dans ces différentes théories pensant la présence scénique, articulée aux notions d'extériorisation d'une énergie interne. Dans les pièces analysées – et peut-être plus

46 BIENAISE Johana, *Présence à soi et présence scénique en danse contemporaine*, op.cit, p.4

47 *Ibidem*, p. 8-9

48 Nous nous sommes appuyés ici de la revue de littérature de Johana Bienaise. Ainsi, nous nous en tiendrons à une présentation sommaire de ces différentes théories complexes et subtiles.

particulièrement dans *Disabled Theater* – cette impulsion est particulièrement visible, perceptible et il me semble que c'est en partie la raison pour laquelle nous pouvons reconnaître à leurs interprètes une qualité de présence importante... et contagieuse.

A ce titre, nous sommes tentés ici de parler « d'hystérisation de la présence » dans les spectacles analysés. Une présence trop présente. Une présence contagieuse. Une présence qui affecte. Evelyne Grossman rappelle que l'hystérie théâtrale est définie par Antonin Artaud à la fois comme une paradoxale passion contrôlée, une « transe » calculée mais également comme une « contamination sans contact », épidémique, une atteinte directe au corps du spectateur.⁴⁹ La définition classique de l'hystérie porte bien en elle-même cette idée de contamination puisqu'elle est définie comme une « énergie érotique qui étend vers le dehors la présence intense du corps libidinal »⁵⁰ De ce modèle de jouissance hystérique, nous reprendrons seulement la puissance de contamination et d'affection du corps de l'autre (la notion libidinale ne me semblant pas présente dans notre cas). Et à ce titre, il me semble pouvoir identifier dans les pratiques analysées – mais également dans d'autres pièces contemporaines – une hystérisation de la présence. Une présence qui déborde, qui nous atteint, organiquement, inventant alors – comme le pensait déjà Artaud au sujet de la *cruanté* du théâtre - « une autre forme de jouissance que celle du pur contact charnel »⁵¹. La référence à la peste est ici évocatrice.

Si la peste est une maladie théâtrale [...], c'est qu'elle permet d'incarner le paradoxe d'une contagion à distance, d'une contamination « sans rats, sans microbes et sans contacts ». Décharge violente dans l'organisme, la peste est un transfert d'énergies corporelles. [...] La transe théâtrale et poétique a un retentissement dans la sensibilité entière, dans tous les nerfs, répète Artaud.⁵²

La pratique de Philippe Chéhère auprès de danseurs atteints de « la danse de Saint-Guy » semble donner à voir de façon canonique cette hystérisation de la présence. Les gestes échappent, incontrôlés, ce qui – comme nous l'avons souligné plus tôt – a véhiculé pendant longtemps dans les représentations l'idée d'une transe, d'une possession à l'oeuvre du fait de ce syndrome. Les mouvements que ces

49 GROSSMAN Evelyne, « Passions hystériques chez Artaud et Deleuze », in POULAIN Alexandra (dir.), *Passions du corps dans les dramaturgies contemporaines*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires Septentrion, 2011, p.17 - 28

50 *Ibidem*, p.18

51 *Ibid.* p. 19

52 *Ibid.* p. 19

danseurs produisent les habitent entièrement, l'énergie qui les impulsent « déborde », perceptible, sensible pour le spectateur. De manière similaire, la « sur-présence » que j'ai reconnu aux interprètes de *Disabled Theater* nous contamine, nous affecte, faisant naître un certain désir de nous mettre également en mouvement.

3. *Interpréter*

Marquée par ma formation initiale de comédienne, je suis sensible à la question de l'interprétation – au sens ici de « action ou manière d'exprimer, de jouer une pièce, un rôle, de représenter une œuvre »⁵³. Ainsi, le « jeu du danseur » est pour moi un élément essentiel de sa performance et je suis très peu réceptive aux pièces qui accordent un intérêt moindre à cet enjeu d'interprétation. Bien que certains chorégraphes l'explorent de façon accrue, nombre de pièces contemporaines me semblent le délaissier, présentant des danseurs au visage fermé, au regard très introspectif, « tourné vers l'intérieur ». Il me semble ainsi qu'il est important pour moi, en tant que spectatrice mais également de praticienne, que l'expressivité et le jeu du danseur ne soient pas seulement générés par le mouvement mais qu'ils soient présents dans les visages, les regards, les respirations, les silences... L'interprétation de Chiara Bersani m'a de ce fait semblé être virtuose. Son travail fin de jeu, d'incarnation du personnage de femme désirante et aimante, apparaît alors comme un moyen de mettre à distance les représentations liées à son anomalie et ainsi, d'interpréter sur scène autre chose que ce qui doit généralement lui être renvoyé dans le contexte social. Dans le même temps, l'interprète *étant* son corps, les anomalies qu'il présente apparaissent comme une composante de son individualité et, en tant que spectateur, on ne peut appréhender sa corporéité en niant son anomalie et en la dissociant de sa personnalité. En l'absence d'une démarche de mise à distance de nos représentations de l'anomalie, le risque est alors qu'elles altèrent profondément notre réception du spectacle, ne permettant pas de l'envisager comme une œuvre artistique portée par des intentions esthétiques mais comme un discours socialisant, dont l'ambition ne reposerait que sur la mise en présence d'interprètes anomaux.

Nous voyons ici s'articuler toute l'ambiguïté du statut même de l'interprète. Étant à la fois objet, passeur et médiateur, le danseur est une individualité en scène et porte

53 COLLECITF, «Interprétation», *Le petit Robert*, op. cit

la forme même de la pièce. Philippe Guisgand écrit à ce titre :

La danse, en tant que matériau, se confond avec son interprète en ce que ce dernier en est simultanément le créateur, l'instrument et la forme même. Vue ou écoutée dans plusieurs interprétations, ou encore exécutée par les mêmes artistes dans des circonstances différentes, la même oeuvre acquiert une richesse qui la rend rarement identique à elle-même. Ainsi l'interprétation que propose l'artiste au public est la seule possible *hic et nunc*. Cette immédiateté la rend fragile car liée à la fois aux représentations de l'interprète, à son état du moment, mais aussi au fait que le corps dégage du sens en lui-même. Des caractéristiques qui font de l'interprétation un problème fascinant mais difficile à appréhender.⁵⁴

Ainsi, il me semble reconnaître une certaine virtuosité d'interprétation lorsqu'un danseur parvient à la fois à s'engager pleinement *lui* dans la danse tout en maintenant une certaine distance par un travail de jeu, pris dans une démarche d'incarnation d'un personnage (le cas échéant), d'une intention esthétique, d'une dramaturgie etc. Dans cet équilibre entre individualité de l'interprète et expression d'une intention créatrice peut se dessiner un *nous*, et non plus seulement le *je* de l'exhibition, de l'impudeur et de l'étalage qui ne sont jamais bien loin lorsqu'on déclare vouloir mettre en scène des individualités pour « les laisser vivre »⁵⁵. Ainsi, Chiara Bersani me semble présenter cette qualité de virtuosité d'interprétation, s'engageant – comme nous l'avons vu – pleinement dans chaque geste, investissant d'*elle* dans la performance, tout en incarnant, avec justesse, l'expression d'un désir et d'un amour rêvé.

4. Être son propre référent

La quatrième qualité de *ce qui me semble relever de la virtuosité* (et que cette recherche m'a permis d'identifier) repose sur une mise en crise des référents pré-existants. Agathe Dumont écrit au sujet de la création contemporaine :

À l'heure où danseurs et acrobates sont amenés à diversifier leur savoir-faire, à emprunter l'expérience corporelle d'autres, la virtuosité ne correspond plus à l'excellence au sein d'un cadre disciplinaire défini ou à une catégorie formelle requise pour atteindre un certain niveau de performance et d'expertise. Au contraire, le danseur virtuose est celui qui

54 GUISGAND Philippe, « A propos d'interprétation en danse », *Revue DEMéter*, Université de Lille 3, [en ligne], 2002, URL : <http://demeter.revue.univ-lille3.fr/interpretation/guisgand.pdf>, [consulté le 01/03/2017]

55 BEL Jérôme, cité par DEMIDOFF Alexandre, « Des danseurs hors normes bousculent La Bâtie », *op. cit.*

développe une capacité à changer de cadre de référence.⁵⁶

Susan Foster conceptualise ainsi la notion de *hired body* (*to hire* : emprunter) afin de « décrire des pratiques physiques et artistiques exigeant de l'interprète de plus en plus de polyvalence »⁵⁷. Cette appropriation de différentes gestuelles et techniques est également désignée par Isabelle Ginot et Isabelle Launay comme une des injonctions actuelles de la création contemporaine, exigeant des interprètes qu'ils se forment à des pratiques diverses et qu'ils soient polyvalents⁵⁸. Or, il me semble que les interprètes des pratiques analysées ici « n'élargissent » pas seulement un cadre disciplinaire, il le déplace, invente leur propre cadre, et leurs propres référents. L'originalité de leur gestuelle ne se trouve pas dans une démarche de métissage, dans une façon particulière d'incorporer différentes techniques, mais dans la création d'un cadre des possible nouveau et particulier. La singularité de leur gestuelle est bien souvent engendrée par les spécificités motrices liées à leur anomalie. Chiara Bersani développe ainsi une façon de maintenir son équilibre qui lui est propre, et qui est due à l'inclinaison particulière de son torse et à la répartition singulière de son poids. Brahem Aïache engage sa masse corporelle, ses muscles, ses articulations de manière spécifique dans chaque figure. Julia Häusermann, Melinda Hessle et Tiziana Pagliaro développent chacune une conscience de leurs mouvements et de leur danse plus ou moins altérée par leur anomalie cognitive (ou psychique en ce qui concerne Melinda Hessle). Lors de notre première définition de l'anomalie, nous soulignons que, de part son caractère congénital, elle empêche toute comparaison à un *avant* ou à une autre réalité. Une danse anormale inventerait à ce titre ses propres référents, une gestuelle spécifique, inédite et c'est cette capacité à générer de nouveaux possibles qui me semble relever de qualités virtuoses.

Cette invention de « nouveaux cadres » n'est pas sans évoquer l'idée développée par Selen Ansen-Lallemand au sujet du cadrage et de l'étrangeté. Elle voit ainsi dans le film *Freaks* de Tod Browning une invitation à adopter le regard des monstres.⁵⁹ En effet, certaines scènes sont filmées par une caméra au ras du sol, adoptant alors l'angle de vue des protagonistes « rampants ». « La verticalité humaine est délaissée au

56 DUMONT Agathe, « S'entraîner à une virtuosité du sentir. Le cas des activités physiques et artistiques », *op. cit.*, p. 110

57 *Ibidem*, p. 110

58 GINOT Isabelle et LAUNAY Isabelle, « L'école, une fabrique d'anticorps ? », *op. cit.*

59 ANSEN-LALLEMAND Selen, « Esthétique de l'informe dans le septième art », *op. cit.*

profit d'une horizontalité bestiale »⁶⁰ Dans un processus de glissement de la figure de l'étrangeté, le cadrage transforme les corps « normaux » en corps anomaux, coupés, morcelés par cette adoption de l'échelle « monstrueuse ». Selen Ansen-Lallemand identifie donc une « esthétique de l'informe ». Rappelons ici que l'informe renvoie pour l'auteur à l'invention d'une forme nouvelle, inédite :

Contrairement au difforme, il ne se contente pas d'altérer ou de pervertir la forme ; il matérialise de surcroît une forme nouvelle qui ne se réfère qu'à elle-même, qui se dote de sa propre dynamique et surtout de sa propre esthétique. S'il célèbre aussi l'écart, l'informe dépasse cependant le principe de dissemblance auquel renvoie le difforme. Car l'informe ne ressemble ni ne dissemble : il se contente d'être et d'échapper à toute catégorisation en y opposant sa labilité et son indiscernabilité.⁶¹

Nous retiendrons deux éléments de ces réflexions de Selen-Ansen Lallemand : tout d'abord que, comme l'anomal, l'informe matérialise une forme inédite, sans référents pré-existants mais surtout qu'une « fabrique de l'informe » (ou de l'anomal) peut être créée par l'acte artistique. Ainsi, l'esthétique de l'informe à l'oeuvre dans *Freaks* ne repose pas seulement sur la présence d'interprètes anomaux mais en partie sur le cadrage et la composition de l'image.

Comment alors « fabriquer » une danse anormale ? Comment faire émerger des formes et des gestuelles n'aillant d'autres référents qu'elles-mêmes ? Comment « anomaliser » les corps, tels que c'est le cas dans *Freaks* ? Ces interrogations ouvrent alors des pistes de recherche que nous développerons en guise de conclusion.

60 *Ibidem*

61 *Ibid.*

Conclusion

Si les spécificités, géographiques, motrices et dynamiques, des corporéités anomales peuvent donc mener au développement d'une virtuosité *autre* chez un interprète, nous avons vu que les qualités virtuoses que nous avons identifiées ne leur sont pas spécifiques. Une virtuosité de l'engagement, de la présence, de l'interprétation comme l'invention de nouveaux référents peuvent ainsi se rencontrer dans toute pratique artistique, chez des danseurs qui sont qualifiés de « normaux » dans le champ de la création contemporaine comme chez ceux qualifiés « d'atypiques ». Nous pouvons dès lors émettre l'hypothèse que la sensation d'étrangeté évoquée dans les discours analysés serait davantage affaire de construction, de dispositifs spectaculaires, chorégraphiques ou dramaturgiques, qu'une réalité objective, *par le fait* provoquée par l'anomalie. Nous pourrions ainsi poursuivre cette recherche en interrogeant les processus de construction de cette étrangeté. Nous avons déjà cité « l'esthétique de l'informe » à l'oeuvre dans *Freaks*. De la même manière, certains « chorégraphes ordinaires » semblent questionner ces processus de construction de l'étrangeté. Dans une certaine mesure, Xavier Le Roy, avec *Self Unfinished* donne ainsi à voir une corporéité étrangère. On peine à identifier l'agencement des différents membres de son corps, de sa tête, de son tronc et ce solo tend vers une annihilation de nos référents, de nos points de repères dans la géographie du corps. Dans ma propre pratique, j'ai amorcé ce travail de construction de l'étrangeté qui apparaît alors comme un terrain d'exploration artistique et surtout, qui révèle que l'étrangeté est bien plus liée à l'anormalité qu'à l'anomalie.

Enfin, j'aimerais revenir sur un des lieux communs que nous avons identifiés dans notre analyse de discours. Malgré les récurrentes prises de position des discours de notre corpus en faveur d'une inclusion des personnes anomales au paysage chorégraphique, il semblerait que, dans la pratique, cette position ne s'incarne pas *par le fait* dès qu'un danseur à la corporéité anormale entre en scène. Sa présence ne peut à elle seule permettre cette inclusion s'il occupe – comme dans le contexte social – une non-place, à la fois « autorisé » à être sur scène mais non de « plein droit ». Le rôle du chorégraphe ordinaire vis-à-vis des interprètes anormaux avec lesquels il travaille est

alors à questionner et il me semble qu'elle ne peut être envisagée en dehors des enjeux de « capacitation », d'empowerment et d'émancipation. La véritable « révolution », ne serait-elle pas de voir des interprètes à la corporéité anormale porter leurs propres créations et disposer d'un rayonnement dans le champ chorégraphique sans que celui-ci soit lié au renom d'un chorégraphe « ordinaire » qui leur *permettrait* d'accéder aux scènes de son réseau de diffusion ? L'inclusion des personnes en situation de handicap, par exemple, au milieu de la création contemporaine ne serait-elle pas réellement accomplie qu'à partir du jour où des chorégraphes et/ou interprètes porteurs de handicap monteraient leurs propres structures, financées par des fonds publics relevant de la culture, et non de la santé ? Françoise Davazoglou fait le récit d'expériences vécues par sa fille, danseuse porteuse de trisomie 21, grâce à la création d'une association artistique dont les membres du bureau sont pour moitié porteurs d'un handicap mental :

Un weekend de danse à Laon et c'est l'occasion de voyager seules en train et d'affronter de nouveaux obstacles : une passerelle très haute au dessus des voies, des regards de groupes d'adolescents qui s'engouffrent dans la raillerie. C'est aussi la nécessité de se charger ensemble des courses, de la préparation des repas, et c'est encore l'opportunité de soirées pyjamas ou de sorties au restaurant entre adultes. Mais combien de fois avons nous vu 4 amies toutes les quatre porteuses de T21 se rendre seules au restaurant ? Nathalie me dira après les avoir déposées : «Françoise, la révolution est en marche. »¹

Bien que l'auteur insiste ici surtout sur les implications de cette expérience de création d'association dans un contexte quotidien et dans l'espace public, il me semble que ce récit permet de prendre conscience des nécessités d'émancipation et de « capacitation » pour qu'une véritable mutation des regards s'opère. Bien sûr, les chorégraphes ou interprètes à la corporéité anormale menant leur propre travail de création existent. Raimund Hodge est à ce titre un bel exemple d'appropriation de sa propre anomalie comme terrain d'investigation chorégraphique et il bénéficie d'une certaine renommée internationale (bien que celle-ci soit avant tout induite par son parcours auprès de Pina Bausch). Il y aurait sûrement quelques autres exemples de créations d'interprètes anormaux émancipés de la responsabilité d'un « chorégraphe ordinaire », mais ces cas restent très rares. Nous ne soutenons pas pour autant que

1 DAVAZOGLU Françoise, *Geste artistique, geste politique. La danse peut-elle être porteuse de trisomie 21 ?*, op. cit, p. 67

toute pratique artistique portée par un « chorégraphe ordinaire » travaillant avec des danseurs anomaux implique un lien de dépendance et pense une « place accordée » de ces danseurs plutôt qu'une « place de plein-droit ». Mais il n'en reste pas moins que la quasi absence de pratiques de l'anomal impulsées par des artistes anomaux et non par des « chorégraphes ordinaires » me semble être assez évocatrice pour ouvrir une réflexion au sujet des liens et des positionnements de chacun dans les pratiques de l'anomal.

Ces interrogations au sujet de l'émancipation des danseurs anomaux ont été porteuses d'une importante remise en question quant à mon positionnement d'intervenante artistique auprès d'adultes en situation de handicap mais, de façon plus générale, sur les ambitions de ma pratique de metteur en scène co-dirigeant une compagnie de spectacle vivant. Quelles tactiques puis-je développer ? Comment adopter au mieux une posture de « témoin » ? Quelle place puis-je occuper ?

Epilogue

J'ai porté ce projet de mémoire durant trois ans. À mon échelle, c'est long. J'ai parfois trouvé ça lourd, d'autres fois excitant. Je me suis sentie acculée, paniquée, sereine, enjouée, découragée, enthousiaste, motivée, perdue. J'ai eu l'impression d'être « trop petite » pour cette recherche... puis d'être capable... puis perdue... puis déterminée. J'ai voulu arrêter. Je n'ai pas réussi. Je me suis lamentée pendant des jours entiers que je n'avançais pas... mais je n'ouvrais pas mon ordinateur. J'ai été enthousiasmée par l'objet de cette recherche, je ne le comprenais plus, j'ai aimé m'y plonger. J'ai exploré une piste, puis une autre, puis une autre... avant de revenir à la première. Il y a eu des jours où après des heures de travail j'avais écrit cinq lignes, que je supprimais le lendemain. Il y a eu des jours où les mots coulaient, faciles, limpides. J'ai eu besoin qu'on me dise que ce projet avait du sens, puis que j'avais le temps, puis de mettre en place un système qui m'obligeait à écrire 500 mots par jour. J'ai l'impression d'être allée dans toutes les impasses possibles avec cette recherche, et je trouve ça vertigineux quand je pense à toutes celles que je n'ai pas explorées.

Je crois surtout avoir été obnubilée par la question de ma légitimité : qu'est ce que j'ai de si intéressant à dire qui justifie que j'investisse autant d'énergie dans ce mémoire ? La pensée que je produis ne pourrait-elle pas être développée par n'importe qui d'autre ? Il y a tant de chercheurs et d'étudiants dont les travaux sont édifiants, lumineux, originaux... Ai-je le droit, moi aussi ? Ces mêmes questionnements sont extrêmement prégnants dans mon travail de mise en scène et aussi parfois d'interprétation. Ils sont paralysants. Une très chère amie m'a dit un jour quelque chose de cet ordre là: « la légitimité, c'est une fausse question, à laquelle, de toutes façons tu n'auras jamais de réponse. Ton problème ce n'est pas de te demander si tu as "un truc en plus" qui te donne le droit, mais de te demander "est-ce que j'ai un truc en moins que ceux à qui j'accorde ma légitimité ?" » Vue sous cet angle, la question est tout autre. Je ne suis pas légitime à un poste de chef d'orchestre par exemple car je ne dispose pas du savoir faire, des connaissances, ni même de la moindre formation musicale. Suis-je légitime à entreprendre une recherche en danse ? Oui, si elle ne requiert pas des compétences que je ne maîtrise pas. Ainsi, il a été nécessaire de repartir de ce que je suis, de ce que je perçois, de ce que j'observe et de me défaire d'un idéal « d'objectivité ». La légitimité se trouvait dans le fait

d'entreprendre une recherche sans prétention de produire une sorte de vérité absolue et objective, mais de construire ce mémoire à partir des outils à ma disposition et de mes propres sensations. Ma démarche m'a alors parue plus honnête et j'ai, enfin, au cours de ces derniers mois réussi à me « jeter » dans cette recherche, vraiment, de m'emparer enfin de son objet, avec ma propre subjectivité, et nourrie des lectures qui m'ont permis de forger les concepts à l'oeuvre dans ce mémoire.

Il m'a donc fallu accepter de prendre le temps. De me tromper. De « digérer ». De ne pas savoir. J'ai parfois été dépassée par mon propre sujet, ne comprenant plus très bien de quoi il s'agissait, comment j'en étais arrivée à disserter sur la symbolique de la chaussette, sur le Freak Show ou sur des moments d'état de grâce. Alors je fermais mon ordinateur. Je lisais un roman, je faisais ma vaisselle, j'allais boire un café quelque part ... Ces « pauses » pouvaient durer plusieurs jours (j'y ai bien souvent été contraintes par des impératifs professionnels). Ces moments ont été essentiels à l'avancement de ma recherche. Il était nécessaire de « sortir » pendant un temps de mes travaux, de reprendre de l'air... pour replonger.

Ce mémoire est donc le fruit de mes lectures, de mes propres sensations face aux spectacles de ce corpus, de moments de « digestion » et de cafés en terrasse.

Bibliographie

Corpus de discours analysés

Dossier « Corps Atypiques » - Revue *Jeu*: CYR Catherine (dir.), Dossier « Corps atypiques », *Jeu – Revue de Théâtre*, n°151, Montréal, 2nd semestre 2014

- CYR Catherine, « Présentation »
- CAEMERBEKE Pascale, « Le handicap, nouveau territoire d'étrangeté spectaculaire »
- BRASSARD Christina, « De ces corps qui comptent »
- MONTAIGNAC Katya, « Des corps dansants plus humains ? »
- PIZZINAT Baptiste, « Ce corps atypique que nous avons tous »

Textes généraux

BEAUDOUIN Philippe et PEPIN Christine, « La danse intégrée : une coordination motrice intersubjective », *Movement & Sport Sciences*, 2013/3 (n°81), p 29-36

CHEHERE Philippe, « "Mon handicap ? C'est cette danse qui ne me lâche plus". La danse à l'hôpital ou l'ouverture de nouveaux possibles. », in KORFF-SAUSSE (dir.), *Art et handicap*, Toulouse : ERES, « Connaissance de la diversité », 2012, p. 133-147

GENTHIALON Anne-Claire, « Danse machine », *Libération*, [en ligne], 15 novembre 2011, URL : http://www.liberation.fr/societe/2011/11/15/danse-machine_774678 , [consulté le 01/02/17]

GOUDARD Alain, *Comment se transforme la danse ?*, Actes de journée d'étude « Culture et Handicap », 15 octobre 2004, Centre culturel Aragon d'Oyonnax, [en ligne], Bourg-en-Bresse : Résonance Contemporaine, 2005, URL : <http://www.resonancecontemporaine.org/IMG/pdf/actes151004.pdf>, [consulté le 10/09/2016]

LESORT Sophie, « Danse et handicap : comment transcender le mouvement », *Toutelaculture.com*, [en ligne], 04/2013, URL : <http://www.toutelaculture.com/spectacles/danse/danse-et-handicap-comment-transcender-le-mouvement/> [consulté le 12/12/14]

SANDAHL Carrie, « Generative Embodiment : Emerginf Disability Aesthetics », [en ligne], Colloque IntegrART, La Danse et la « Normalité », *op. cit.*, URL : http://2015.integrart.ch/media/files/IA15_7_CarrieSandahl_E.pdf [consulté le 10/12/2015]

Au sujet de *Your Girl* – Alessandro Sciarroni

ANONYME, « Your Girl. Alessandro Sciarroni tra fisicità e sentimento », *Graziano Graziani*, [en ligne], 20/09/2012, URL : <https://grazianograziani.wordpress.com/2012/09/20/your-girl-alessandro-sciarroni-tra-fisicita-e-sentimento/> , [consulté le 09/01/2017]

ORTORE Michele, « Quando il nudo assume un significato », *Klpteatro*, [en ligne], le 28/09/2012, URL : <http://www.klpteatro.it/your-girl-quando-il-nudo-assume-un-significato>, [consulté le 10/02/17]

PAESANO Alessandro, « E' di scena il corpo desiderante », *Teatro*, [en ligne], 26/09/2013, URL : https://www.teatro.it/spettacoli/cavallerizza_reale_manica_corta/your_girl_1819_19970 , [consulté le 10/12/2016]

VALENTE Laure, « Your Girl », *Repubblica*, [en ligne], 08/03/2012, URL : <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2012/03/08/your-girl.html> [consulté le 10/03/2017]

Au sujet de *Orphée* – Montalvo – Hervieu

BARRIEUSSECQ Laura, « *Orphée* version Montalvo-Hervieu », *Le blog du petit rat : critiques d'une spectatrice passionnée de danse*, [en ligne], 30/05/2010, URL : <http://chroniques.dun.petit.rat.parisien.over-blog.com/article-orphee-version-montalvo-hervieu-51320497.html>, [consulté le 20/01/2017]

BAVELIER Ariane, « *Orphée*, le duo Montalvo-Hervieu joue sa der des ders », *Le Figaro*, [en ligne], le 26/04/2010, URL : <http://www.lefigaro.fr/culture/2010/04/26/03004-20100426ARTFIG00685-orphee-le-duo-montalvo-hervieu-joue-sa-der-des-ders-.php>, [consulté le 03/03/2017]

BOISSEAU Rosita, « Danse avec des béquilles », *Le Monde*, [en ligne], 26/05/2014, URL : http://www.lemonde.fr/culture/article/2010/05/25/danse-avec-des-bequilles_1362692_3246.html [consulté le 01/03/2017]

CHAUDON Valentine, « Montalvo et Hervieu se quittent sur un *Orphée* festif », *La Croix*, [en ligne], le 26/05/2010, URL : http://www.la-croix.com/Culture/Actualite/Montalvo-et-Hervieu-se-quittent-sur-un-Orphee-festif-NG_-2010-05-26-552048 [consulté le 10/04/17]

MAISON DE LA DANSE, Programme de salle de *Orphée*, [en ligne], 2010, URL : http://www.maisondeladanse.com/sites/default/files/spectacle/programme/prog_Montalvo-Hervieu.pdf [consulté le 03/02/2017]

Au sujet de *Disabled Theater* – Jérôme Bel

BEL Jérôme, Conférence de presse du Festival d'Avignon, [en ligne], Cloître Saint-Louis – Avignon, le 09/07/2012, URL : <http://www.theatre-video.net/video/Jerome-Bel-pour-Disabled-Theater-66e-Festival-d-Avignon>, [consulté le 10/03/2017]

BEL Jérôme, « Présentation de *Disabled Theater* », site internet de la compagnie RB Jérôme Bel, [en ligne], 2012, URL : <http://www.jeromebel.fr/spectacles/presentation?spectacle=Disabled%20theater> [consulté le 27/01/2016]

BEL Jérôme, Propos recueillis par BUGIEL Marcel, *Entretien sur Disabled Theater*, [en ligne], 2012, URL : <http://www.jeromebel.fr/textesEtEntretiens/detail/?textInter=disabled%20theater%20-%20marcel%20bugiel%20et%20jerome%20bel> [consulté le 10/03/2017]

BOUCHEZ Emmanuelle, « Disabled Theater », *Télérama*, juillet 2012/3

DEMIDOFF Alexandre, « Des danseurs hors normes bousculent La Bâtie », *Le temps*, [en ligne], 06/09/2012, URL : <https://www.letemps.ch/culture/2012/09/06/danseurs-norme-bousculent-batie> [consulté le 10/12/2016]

LE TANNEUR Hugues, « L'altérité en jeu », *Les Inrockuptibles*, « Supplément festival d'Avignon », juillet 2012

LE TANNEUR Hugues, « les Bel personnes », *Les Inrockuptibles*, octobre 2012

SOURD Patrick, « *Disabled Theater*, une grande claque à la morale pudibonde », *Les Inrockuptibles*, [en ligne], le 16/07/2012, URL : <http://www.lesinrocks.com/2012/07/16/scenes/disabled-theater-grande-claque-a-la-morale-pudibonde-11278453/>, [consulté le 02/02/2017]

UMATHUM Sandra & WIHSTUTZ Benjamin , « Disabling the Theater », in UMATHUM Sandra & WIHSTUTZ Benjamin (dir.), *Disabled Theater*, Zurich : Diaphanes, 2015 p.7-13

Au sujet de l'anomalie, de la norme, de la normalité, de la monstruosité ...

ANCET Pierre, « Le statut du monstre dans la tératologie d'Etienne et Isidore Geoffroy Saint-Hilaire » in CAIOZZO Anna, DEMARTINI Anne-Emmanuelle (dir.), *Monstres et imaginaire social: approches historiques*, Grane : Creaphis, 2008

BRUCHON-SCHWEITZER Marilou, « Aspects esthétiques du corps », in FRANCES Robert (dir.), *Psychologie de l'art et de l'esthétique*, Paris : PUF – psychologie d'aujourd'hui, 1979

BRUCHON-SCHWEITZER Marilou, « " Ce qui est beau est bon " - L'efficacité d'un stéréotype social », *Ethnologie française, nouvelle série*, N°2 « l'Apparence », 3/1989, p- 111 - 117

CANGUILHEM Georges, « La monstruosité et le monstrueux » in *La connaissance de la vie*, [1952], Parin, Vrin, 1965 – p. 171- 172

CANGUILHEM Georges, *Le normal et le pathologique*, Paris : PUF, 2013 [1966]

CEIMA - Université de Brest, « Appel à contribution Colloque « Signatures du monstre : penser le monstre, pensées du monstre . Sémiotiques du monstre », [en ligne], 2015, URL : <http://www.univ-brest.fr/FSceima/menu/ACTIVITES/Colloques/Signatures-du-monstre--12-13-novembre-2015-> [consulté le 21/01/15]

COURTINE Jean-Jacques, « Le désenchantement des monstres », in MARTIN Ernest, *L'histoire des monstres*, Grenoble : Jérôme Millon, 2002 (1880)

COURTINE Jean-Jacques, « Le corps anormal. Histoire et anthropologie culturelles de la difformité », in COURTINE Jean-Jacques (dir.), *Histoire du corps, Tome 3 : Les mutations du regard. Le XXe siècle*, Paris: Le Seuil, 2006

DAVIS Lennard, « Biocultural bodies: A View from the Plateau of Diversity », [en ligne], Colloque IntegrART – La Danse et la « Normalité », Mardi 2 juin 2015, MEG Genève, URL : http://2015.integrart.ch/media/files/IA15_3_LennardDavis_E.pdf [consulté le 10/12/2015]

DE SAINT POL Thibaut, « Surpoids, normes et jugements en matière de poids : comparaisons européennes », *Populations et société*, n°455 [en ligne], Paris : INED éditions, Avril 2009, URL : http://www.ined.fr/fichier/s_rubrique/19123/pes455.fr.pdf [consulté le 20/01/17]

DE SAINT-POL Thibaut, « L'obésité en France : les écarts entre catégories sociales s'accroissent », *INSEE Première*, n°1123, [en ligne] février 2007, URL : <https://www.insee.fr/fr/statistiques/1280848> [consulté le 25/02/2017]

DUNN Katherine, *Amour monstre*, (MAILHOS Jacques, trad.), Paris : Gallmeister, 2016 [1989]

FOUCAULT Michel, *Surveiller et Punir – Naissance de la prison*, Paris : Gallimard, 2014 (1975)

FOUCAULT Michel, *Les Anormaux -Cours au Collège de France (1974 – 1975)*, Paris

Gallimard / Seuil, 1999

FREUD Lucian, « L'inquiétante étrangeté », in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Gallimard, « Folio Essais », 1985

GINOT Isabelle et LAUNAY Isabelle, « L'école, une fabrique d'anticorps ? », in *art Press*, « *Médium danse* », numéro spécial, n°23, 2002, p. 106 – 111

GOFFMAN Ervin, *Stigmaté. Les usages sociaux des handicaps*, Paris, Minuit, 1975

GRIM Olivier-Rachid, « La figure du monstre comme analyseur de la situation de handicap : un nécessaire travail de déconstruction », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, n°73, 2008/3, p 41-48

GRIM Olivier-Rachid, « Aux confins de l'humanité, la galaxie Freaks. Anthropologie et psychanalyse de l'infirmité », *Champs Psy*, n°45, 2007/1, p. 97 - 110

GUERCI Antonio, « Normalité, norme, normativité. Anthropologie physique des corps autres », in BOËTSCH (dir.), *Corps normalisé, corps stigmatisé, corps racialisé*, Paris : De Boeck Supérieur «Hors collection», 2007, p. 57 – 75

LE BRETON David, *La sociologie du corps*, Paris : PUF, 2010 (1992)

MARCELLINI Anne, « A propos de quelques mises en scène du corps « handicapé » dans des images de propagandes et des images artistiques », in KORFF-SAUSSE Simone, *Art et handicap*, Toulouse : ERES, « Connaissance de la diversité », 2012, p.93-103

NOUAILLES Bertrand, *Le monstre, ou le sens de l'écart. Essai sur une philosophie de la vie à partir des leçons de la tératologie d'Etienne et d'Isidore Geoffroy Saint-Hilaire* », Thèse de philosophie, [en ligne] Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, 2012, URL : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00846655v2/document> , [consulté le 10/04/15]

PONNIER Jacques, *L'Autre en question. Approche philosophique et psychanalytique de la Différence*, Paris : Anthropos Economica, 2010

SAULUS Georges, « Situations de handicaps extrêmes et phénomène de diffraction éthique », in *Handicap : l'éthique dans les pratiques cliniques*, Toulouse : Erès, 2008, p. 87 -97

SORIGNET Pierre-Emmanuel, « Être danseuse contemporaine : une carrière "corps et âme" », *Travail, genre et sociétés*, 2004/2 N° 12

STIKER Henri-Jacques, *Corps infirmes et société*, Paris : Aubier-Montaigne, 1982

STIKER Henri-Jacques, « Glissement progressif de la normalité ou il suffit d'une petite différence », in KORFF-SAUSSE Simone (dir.), *Art et Handicap*, Toulouse : ERES « Connaissance de la diversité », 2012, p. 81 – 92

TENHAVEN Jan, *A chacun sa beauté*, diffusé vendredi 12 juin 2014 à 23h55, ARTE

WIEVIORKA Michel, « Préface », in ELIAS Norbert et SCOTSON John, *Logiques de l'exclusion*, Paris : Fayard, 1997

Au sujet de l'anomalie dans l'art contemporain

ANSEN-LALLEMAND Selen, « Esthétique de l'informe dans le septième art : émergence et invention d'un corps critique », *Marges* [en ligne], avril 2005, URL : <http://marges.revues.org/732> , [consulté le 21 février 2015]

BROWNING Tod (réal), *Freaks*, Metro-Goldwyn-Mayer, 1932, 64 minutes

Compagnie de l'OISEAU-MOUCHE, *Dossier de présentation*, [en ligne], 2014, URL : <http://oiseau-mouche.org/loiseau-mouche/aller-plus-loin/>, [consulté le 10/09/2015]

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, 2014

DUBUFFET Jean, « Notice sur la compagnie de l'Art Brut », septembre 1948, repris in *Prospectus et tous écrits suivants*, Paris : Gallimard, 1967, I. p.489-491

GINOT Isabelle, « Danse normale et danseurs anormaux », [en ligne], Colloque IntegrART – La Danse et la « Normalité », Mardi 2 juin 2015, MEG Genève, URL : http://2015.integrart.ch/media/files/IA15_4_IsabelleGinot_F.pdf [consulté le 10/12/2015]

HODGE Raimund, « Jeter son corps dans la bataille – les handicaps physiques choquent plus que la violence sur scène : un plaidoyer pour l'imperfection », in *raimundhodge jr*, [en ligne], URL: http://www.raimundhoghe.com/fr/fr_handicaps.html [consulté le 15/12/15]

KORFF-SAUSSE Simone, « Le corps extrême dans l'art contemporain », *Champ psy*, 2006/2, n°2, p.85-97

KORFF-SAUSSE (dir.), *Art et handicap*, Toulouse : ERES, « Connaissance de la diversité », 2012

LOPEZ Anne, propos recueillis par GLON Marie et VAN DYCK Katarina, « Corps extraordinaires », *Repères, cahier de danse*, n°24, 2009/2, p. 24

ROQUET Christine, « Diffracter le sensible. Handicap, vieillesse et danses traditionnelles », in *Recherches en danse*, n°4, [en ligne], 15/10/2015, URL : <http://danse.revue.org/1126>, [consulté le 08/02/2016]

SCHLITTLER Barbara, *Se Faufiler*, mémoire de "Master of Arts in Theater", [en ligne], HETSRLa Manufacture, juin 2015, URL: <http://www.manufacture.ch/downloadas/docs/4od5xewl.pdf/MAT15%20-%20SCHLITTLER%20Barbara%20-%20Se%20faufiler.pdf> [consulté le 08/05/2017]

STIKER Henri-Jacques, *Les fables peintes du corps abîmé. Les images de l'infirmité du XVIIe au XXe siècle*, Paris : Cerf, collection « Histoire », 2006

TACKELS Bruno, *Pippo Delbono. Ecrivains de plateau, V*, Besançon : Les solitaires intempestifs, 2009.

URREA Valérie & MONNIER Mathilde, *Bruit Blanc autour de Marie-France*, [en ligne] Centre Chorégraphique National de Montpellier, 1999, URL : <https://www.numeridanse.tv/fr/video/2119-bruit-blanc-autour-de-marie-france-version-sous-titree>, [consulté le 02/05/2015]

... Ainsi que tous les articles composant notre corpus de discours analysés

Ouvrages généraux sur la création contemporaine

BERNARD Michel, *De la création chorégraphique*, Pantin : Centre National de la Danse, 2002

BIENAISE Johanna, *Présence à soi et présence scénique en danse contemporaine*, [en ligne] mémoire de master danse, 2008 université du Québec à Montréal dirigé par Nicole Harbonnier et Manon Levac <http://www.archipel.uqam.ca/1324/1/M10405.pdf> [consulté le 01/04/2017]

COUSIN Marion, DUMONT Agathe, FERNANDEZ Laure, KAPELUS Anyssa et NATIVEL Valérie, « Décliner le corps : états de corporéité sur la scène contemporaine » in *Scène contemporaine et migrations artistiques* [en ligne], janvier 2010, URL: <http://scenecontemporaine.blogspot.com/2010/01/decliner-le-corps-etats-de-corporeite.html> , [consulté le 26/10/14]

DUMONT Agathe, « S'entraîner à une virtuosité du sentir. Le cas des activités physiques et artistiques », *Staps*, n°98, 2012/4, p. 113-125.

DUMONT Agathe, « Les virtuoses du déséquilibre », *Recherches en danse* [En ligne], 2014/2, 09/2013, URL : <http://danse.revues.org/391>, [consulté le 20/04/2017]

FORMIS Barbara, *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris : PUF, 2010

GIOFFREDI Paule (dir.), *A La'rENCONTRE DE LA DANSE CONTEMPORAINE, porosités et résistances*, Paris: l'Harmattan, collection « Le corps en question », 2009

GROSSMAN Evelyne, « Passions hystériques chez Artaud et Deleuze », in POULAIN Alexandra (dir.), *Passions du corps dans les dramaturgies contemporaines*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires Septentrion, 2011, p.17 - 28

GUISGAND Philippe, « A propos d'interprétation en danse », *Revue DEMéter*, Université de Lille 3, [en ligne], 2002, URL : <http://demeter.revue.univ-lille3.fr/interpretation/guisgand.pdf>, [consulté le 01/03/2017]

GUISGAND Philippe, « Un regard sur la critique ou les promesses de la description », *Repères, cahier de danse*, 2005/1 (n°15), p. 10-12

GUISGAND Philippe, « Réception du spectacle chorégraphique : d'une description fonctionnelle à l'analyse esthétique », *Staps*, 2006/2 (n°74), p.117-130

GUISGAND Philippe (dir.) & les étudiants du master danse, « Etats de corps – A propos de l'expression état de corps », *Numeridanse*, [en ligne], Lyon : La Maison de la Danse, avril 2016, URL : http://www.numeridanse.tv/medias/docs/dossier_complet_etat_de_corps.pdf [consulté le 27/04/2017]

HALPRIN Daria, « l'expression du corps dans la vie, l'art et la thérapie », *De l'une à l'autre*, Contredanse, Bruxelles 2010

HEINICH Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris : Les Editions de Minuit, 2002

LACHAUD Jean-marc et LAHURTA Claire, « De la dimension critique du corps en actes dans l'art contemporain », *Actuel Marx*, [en ligne] 2007/1, n°41, URL: <http://www.cairn.info/revue-actuel-marx-2007-1-page-84.htm> ,[consulté le 11/01/15]

LEDUC Diane, « La description phénoménologique au service de l'authenticité en danse », *Recherches Qualitatives*, Volume 25, [en ligne], 2005, p. 9-24, URL : [http://www.recherche-qualitative.qc.ca/documents/files/revue/edition_reguliere/numero25\(1\)/Diane%20Leduc.pdf](http://www.recherche-qualitative.qc.ca/documents/files/revue/edition_reguliere/numero25(1)/Diane%20Leduc.pdf), [consulté le 01/05/2017]

LEDUC Diane, « Du corps vécu vers la danse-soi », in *Les cahiers du Cirp*, Volume 1, [en ligne], 2006, URL : <http://www.cirp.uqam.ca/documents%20pdf/textedianeleducpdf.pdf> [consulté le 01/05/2017]

LEHMANN Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, Paris : l'Arche, 2002, p. 267

LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse*, Bruxelles : Contredanse, 1997

MERCIER-LEFEVRE Betty, « La danse contemporaine et ses rituels », *Corps et culture* [en ligne], numéro 4, 1999, mis en ligne le 25/01/14, URL : <http://corpsetculture.revues.org/607> [consulté le 20/12/14]

NEVEUX Olivier, *Politique(s) du spectateur*, Paris : la Découverte, 2013

PERRIN Julie, « Du quotidien. Une impasse critique. », in FORMIS Barbara (dir.), *Gestes a l'oeuvre*, Grenoble : de l'Incidence, 2008, p.86-97, Cité d'après la version électronique publiée sur le site Paris 8 Danse, URL : https://hal.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/789159/filename/JPerrin_Duquotidien.pdf [consulté le 01/04/2017]

PICKELS Antoine, « Attention, fragile ! », in DESPRES Aurore (dir.), *Gestes en éclats*, Dijon : Les presses du réel, 2016, p.171 – 184

RAINER Yvonne, « No Manifesto », in *A Woman Who... Essays, Interviews, Scripts*. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1999

ROUSSET Marion, « Danse contemporaine. Eloge du corps ordinaire », in *regards.fr*, [en ligne], 01/04/06, URL : <http://www.regards.fr/culture/danse-contemporaine-elogue-du-corps,2358> [consulté le 11/05/15]

Ouvrages divers

ANDRIEU Bernard, « Quelle épistémologie du corps ? », *Corps*, 2006/1 (n°1), p.13-21

BOURDIEU Pierre, *La domination masculine*, Paris : Le Seuil, 1998

CERTEAU Michel, *L'invention du quotidien*, Paris : Gallimard, 1990

DIDI-HUBERMAN Georges, *Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les éditions de Minuit, 2002

HEAS Stéphane, *Les virtuoses du corps: Enquête auprès d'êtres exceptionnels*, Paris : Max Milo, 2010

NANCY Jean-Luc, *58 indices sur le corps et Extension de l'âme*, Montréal :Nota bene, 2004

Usuels

BRUNET Roger (dir.), *Les mots de la géographie*, Paris: La Documentation française, 1997

COLLECTIF, *Le Petit Robert de la langue française*, Paris : Le Robert, 2006

COLLECTIF, *Le Petit Robert – édition millésime*, Paris : Le Robert, 2014

COLLECTIF, « Petite fabrique de vocabulaire », *Le Robert illustré* [en ligne], 2017, URL <http://www.lerobert.com/le-robert-illustre/pdf/dictionnaire-des-elements-de-formation.pdf> [consulté le 28/02/17]

IMBS Paul (dir.), *Trésor de la langue française – dictionnaire du XIXe et du XXe siècle*, Tome 3, Paris : CNRS, 1974

Annexes

Annexe 1 : Images des pièces du corpus



Capture d'écran - Peter Keller dans "Disabled Theater"



Capture d'écran - Julia Häusermann dans Disabled Theater



Capture d'écran - Tiziana Pagliaro dans Disabled Theater



Capture d'écran - Miranda Hessle dans Disabled Theater



Capture d'écran - Orphée



Capture d'écran Orphée



Capture d'écran - Your Girl

Le corps « normal » est une fiction.

Au carrefour des discours sociaux et des représentations imaginaires, entre le corps standardisé du monde de la mode et celui, supposément neutre, de la médecine, s'érigent des morphologies plurielles, composites. Peinant, parfois, à s'extraire du carcan des discours normatifs, ou s'en détachant avec fracas, elles nous disent que le corps commun n'existe pas.

Catherine Cyr

« Un corps, des corps : il ne peut y avoir un seul corps, et le corps porte la différence. Ce sont des forces placées et tendues les unes contre les autres. Le "contre" [...] est la catégorie majeure du corps », écrit le philosophe Jean-Luc Nancy¹. Insaisissable, inassignable, ondoyant dans le jeu incessant des contrastes et des résistances, le corps, au quotidien comme dans le champ des arts vivants, n'a de cesse de s'inventer et de se réinventer. Il s'écrit, parfois hors langage, dans le souffle et le geste, dans les secrets à demi révélés de la chair, dans le texte gravé sur la peau-écorce. Son discours est changeant, impermanent. Ses déclinaisons sont infinies.

Ainsi, « toute la puissance charnelle du théâtre, la singularité de sa violence dompteuse » s'exprime-t-elle, pour le metteur en scène Romeo Castellucci, à travers le corps « brûlé » de l'acteur en scène, communiant avec le spectateur². Ce corps incandescent, porteur d'un discours qui souvent précède ou abolit la parole, se donne à voir dans la danse et le théâtre actuels en une myriade de représentations brisant le moule de l'uniformité : des corps atypiques, marginaux ou obscènes, qui, à même la chair, matérialisent un discours sur l'être et sur le monde. Ce dossier se penche sur quelques-unes des formes et des significations, dans les arts vivants actuels, de ce corps échappant à la standardisation. Corps brisés, stigmatisés, scarifiés, corps malades, handicapés, transformés, quasi annulés, corps porteurs d'une inquiétante étrangeté, composent une partie du vaste paysage exploré ici. Sont abordées les figurations atypiques du corps sur les scènes québécoise et étrangère, de même que du côté de la dramaturgie. Au-delà de la seule interrogation sur la forme, les textes du dossier, portraits, témoignages et analyses, tentent de cerner ce qui engage de telles représentations du corps : quels imaginaires rendent-elles visibles ? Quels discours font-elles entendre ? Quelles relations tissent-elles avec le spectateur ? Que disent-elles de nous et de notre rapport à la norme ?

¹ Jean-Luc Nancy, *50 indices sur le corps et Extension de l'âme*, Montréal, Éditions Nota bene, 2004, p. 35.
² Romeo Castellucci, *Les Pélerinés de la matière. Théorie et Praxis du théâtre*, Besançon, Les Solitaires Intermédias, 2001, p. 106.

CORPS MULTIPLES

En ouverture du dossier, Pascale Caemerbeke se penche sur la persistance et les transformations de la fascination pour l'anomalie et la « monstruosité », des foires d'exhibition du XIX^e siècle jusqu'au théâtre contemporain. Le handicap serait-il, aujourd'hui, le nouveau fief de l'étrangeté spectaculaire ? Suit une réflexion de Katya Moutaignac sur le regard qu'il est loisible de poser aujourd'hui sur la danse, lorsque celle-ci s'incarne dans un corps amateur, âgé, enfant, aveugle ou animal. L'auteure aborde les nouvelles formes de virtuosité entraînées par le recours au corps « profane » et dé-spectacularisé.

Anne Waelles s'intéresse à la brûlante « métaphysique de la chair » dans le théâtre de Romeo Castellucci. La prédilection du metteur en scène pour la monstration de corps difformes, avilis et souffrants va-t-elle au-delà de la pure provocation ? Dans la pièce *Les Morb(y) des*, du jeune auteur québécois Sébastien David, obésité, émaciation et scarification accompagnent une douloureuse déroute identitaire. J'analyse ce parcours de la dissolution de soi. Dans un entretien accordé à Christian Saint-Pierre, les interprètes Pascal Desparois, Katia Lévesque, Debbie Lynch-White et Émilie Poirier témoignent qu'un corps rond ne constitue pas une entrave à la pratique de la danse. Pour sa part, la chorégraphe et metteuse en scène Menka Nagrani rend compte à Christina Brassard des défis rencontrés dans son travail avec des artistes handicapés au sein des Productions des pieds des mains.

De son côté, la metteuse en scène Catherine Bourgeois, directrice artistique de Joe Jack et John, une compagnie reconnue pour ses distributions atypiques, s'intéresse aux préjugés qui persistent quant à la présence sur scène de personnes en situation de handicap. Elle plaide pour une plus grande ouverture à l'altérité. Enfin, le sociologue Baptiste Pizzinat signe, avec « Ce corps atypique que nous avons tous », une percutante réflexion sur le caractère évanescant et éminemment fragile des normes corporelles que nous tenons, bien souvent, pour incontestables. À travers des exemples tirés du théâtre contemporain, il nous montre combien le corps atypique défie, avec force, les injonctions normalisantes de notre temps. ●

Le handicap

NOUVEAU TERRITOIRE D'ÉTRANGETÉ SPECTACULAIRE ? Est-ce la même expérience quand, dans *Inferno* de Romeo Castellucci, nous sommes fascinés par la façon de bouger d'un acteur et comprenons au salut

Pascale Coamerbeke qu'il a des difficultés pour se déplacer et quand nous sommes « prévenus » que des acteurs sont des « personnes en situation de handicap » ?



SURVIVANCES

C'est en assistant au séminaire de Jean-Jacques Courtine sur l'histoire du corps anormal, qui retraçait l'engouement, puis peu à peu le désintérêt, pour les exhibitions de ceux que l'on appelait alors des phénomènes, que j'ai repensé à des spectacles dont les acteurs n'étaient pas conformes aux acteurs idéals des scènes des années 80. Je me suis alors demandé si ce changement pouvait se lire en continuité avec cette histoire et de quoi il était le symptôme. Car l'histoire de l'exhibition de ceux qu'on appelait aussi des monstres nous apprend que l'homme d'alors – pas si lointain puisque ces distractions familiales largement appréciées durant le XIX^e siècle se tarissent à partir de la guerre de 1914-1918, jusqu'à disparaître aux alentours de la guerre 1939-1945 – n'est plus tout à fait celui d'aujourd'hui. Celui qui jouissait du spectacle de la difformité serait jugé monstrueux aujourd'hui, où la compassion est gage d'humanité. Cependant, le fait que des acteurs (désignés par rapport à un handicap ou remarqués pour leur corps

atypique) se retrouvent sur scène après en avoir été évincés prouve aussi que des restes du spectateur d'hier survivent dans celui d'aujourd'hui. Qu'est-ce qui reste et comment ? « Ce qui survit dans une culture est le plus refoulé, le plus obscur, le plus lointain et le plus tenace, de cette culture. Le plus mort en un sens, parce que le plus enterré et le plus fantomal ; le plus vivant tout aussi bien, parce que le plus mouvant, le plus proche, le plus pulsionnel. » (Didi-Huberman, 2002, p. 154)

Pour réfléchir à ce *refoulé* de l'histoire du théâtre, je me référerai à des spectacles de quatre troupes de théâtre professionnelles¹ constituées d'acteurs désignés comme « personnes en situation de handicap mental ».

1. La compagnie de l'Oiseau-Mouche de Roubaix en France, qui a créé une quarantaine de spectacles depuis 1981 ; la troupe australienne Back to Back installée près de Melbourne depuis 1987, qui a créé notamment *Food Court* (2008) et *Ganeesh Versus the Third Reich* (2011) ; la troupe flamande Theater Stap, fondée en 1991 en Belgique (Ook, 2002) ; la troupe suisse Theater Hora, établie à Zurich (*Disabled Theater*, 2012).



DÉPLACEMENTS

Aux termes d'« anormal » et de « monstre » succèdent l'expression « hors norme » et le champ lexical de la différence, incluant le handicap. Pourtant, ces glissements continuent d'instituer un partage entre ce qui semble, de façon subjective et objectivée culturellement, désirable ou pas.

L'expression « hors norme » se retrouve dans de nombreux articles concernant les spectacles de l'Oiseau-Mouche, par exemple. Elle résonne, consciemment ou pas, avec le champ

de l'art brut et induit des représentations liées à l'authenticité. Dans le programme de 2012 de *Disabled Theater*, on retrouve ces termes pour présenter la troupe Hora qui « soutient le développement artistique et créatif des personnes en situation de handicap mental, et leur permet de montrer leur talent hors norme à un large public. [...] La perception brute de ce qui les entoure révèle des mondes inconnus que le spectateur comprend intuitivement. » Croire que les acteurs de la troupe Hora perçoivent la réalité de façon « brute », c'est penser qu'ils échappent à la

culture, perpétuer la croyance en un état de nature. Or, le « hors norme », ne serait-ce pas justement ce que l'on ne peut nommer ? Car ces acteurs, qui ne correspondent pas aux normes en vigueur, ont des corps bien ordinaires. Le terme « hors norme » révélerait un aveu d'impuissance, une impossibilité à considérer œuvres ou personnes à l'aune des critères d'appréciation, et désignerait en réalité l'indésirable. Indésirable qui, dans le même temps et parce qu'il s'affirme comme tel, exerce un attrait puisqu'il montre ce qui ne serait pas « digne » d'être montré.

Sortir du corps, mis en scène par Cécilia Grain
(Compagnie de l'Oiseau-Mouche, 2011).
© I. Iovino

Nathalie Heinich écrit : « Tout se passe finalement comme si l'aide institutionnelle à l'art contemporain instaurait une sorte de "paradoxe permissif", permettant aux artistes d'être hors normes en normalisant cette transgression des normes. » (Heinich, 1997, p. 214) Cependant, être hors norme est un fantasme, car nous sommes pensés par les normes mêmes et si nous pouvons les penser, nous ne pouvons en sortir ; c'est un abus de langage qui exprime notre désir d'échapper au monde. Le marginal, l'exclu, le porteur de stigmates font bien partie de la société. Croire que l'acteur désigné comme « personne en situation de handicap mental » puisse être « en dehors », à tel point « différent » (terme que l'on retrouve dans de nombreux articles) – d'ailleurs, qui sont ceux qui ne sont pas « différents » ? –, n'est-ce pas en faire un nouvel Autre ? Or, « l'idée d'altérité absolue fait en tout cas problème sur le plan théorique. Elle a aussi des conséquences éthiques inacceptables. Apparemment gage de respect de la différence, elle en est l'exact contraire. » (Ponnier, 2010, p. 26) Dans le programme de *Disabled Theater*, Chiara Vecchiarelli écrit : « Pour une société qui se définit comme essentiellement normale, l'infirmité est une source de détresse : elle constitue la limite à laquelle se heurte sa normalité. Sa déclinaison intellectuelle – le handicap mental, par exemple – est en général considérée comme l'altérité absolue de la condition du public intellectuel et cultivé du théâtre expérimental. » Une frontière est ainsi tracée entre public de théâtre, renvoyé à une prétendue normalité, et acteurs, renvoyés à une « altérité absolue ». Bruno Tackels défend les spectacles de Pippo Delbono tout en opposant lui aussi « corps virtuoses » et « êtres hors les normes » : « Certains vivent mal ce mélange détonnant de corps virtuoses de danseurs accomplis et d'êtres hors les normes [...] que Pippo Delbono a fait entrer dans sa nef de fous, où ils apparaissent incroyablement métamorphosés. Sauvés, diront certains, exploités, selon d'autres. » (Tackels, 2009, p. 18)

« Tu veux ma photo ? »

Avec la question de l'exploitation des acteurs apparaît celle des dispositifs de mise en scène et du terme « exhibition » (opposé au jeu de l'acteur), utilisé pour décrire les spectacles d'autrefois auxquels nous nous référons. Or, ceux qui se produisaient dans des baraques de la Foire du trône ou sur les scènes des théâtres² pour des spécificités physiques jouaient aussi un rôle, et toute scène, même rudimentaire, est un espace fictionné qui produit une mise à distance : c'est pourquoi celui qui s'exhibe dans la rue sera passible d'une amende, au contraire de celui qui le fera sur scène. D'ailleurs, c'est justement au moment où l'espace public se « civilise » que fleurissent les spectacles qui mettent en scène l'étrange. Et cela ouvre une piste pour penser notre présent.

Chaque fois que le mot « exhibition » est utilisé, il agit en écho à cette période pour dénoncer le voyeurisme et critiquer le « voir ». C'est d'ailleurs le terme employé par les critiques négatives de *Disabled Theater*. Voulant déjouer cette forme de critique, Jérôme Bel demande aux acteurs de dire ce qu'ils pensent du spectacle, et l'un d'eux lance : « Ma mère a dit que c'est une sorte de *freak show*. » Cette réplique libère les inhibitions de certains critiques, qui prennent plaisir à la réutiliser. Comme si, avec la justification de « donner à cette communauté une visibilité plus grande » – mais les personnes ayant un statut de « handicapé mental » forment-elles une communauté ? –, Jérôme Bel autorisait ce retour du refoulé. Bruno Tackels (à propos de Pippo Delbono) tente de justifier ce retour de ce qu'il juge amoral en renversant l'opposition entre exhibition (du « monstre ») et jeu (de l'acteur) pour tenter de la dissoudre : « En accueillant des acteurs qui fracassent tous les codes théâtraux dominants, Pippo Delbono renoue avec la très ancienne tradition des arts forains, et toute la tradition des corps "monstrueux", exhibés sur un tréteau, en

dehors de toute moralité. Mais il renverse immédiatement cette logique ancestrale : si le monstre peut devenir acteur, c'est pour que l'acteur revienne comme un monstre, celui qui montre l'essentiel, que nous ne voulons pas voir, en général. Une telle position est à la fois esthétique, éthique et politique. » (Tackels, 2009, p. 86-87) Cependant, le fait de renverser l'opposition ne dissout pas les catégories, et le dispositif met en scène un « voir » teinté de culpabilité, au lieu de l'éclairer par la réflexion.

Que ressentent ceux qui viennent voir les spectacles de troupes dont les acteurs sont présentés comme des « personnes en situation de handicap mental » ? Nous avons déjà observé une tension entre désir de voir des êtres désignés comme différents et culpabilité d'une « curiosité malsaine ». Cependant, la curiosité est bien, me semble-t-il, le moteur du désir et, en ce sens, le choix de présenter les acteurs comme « hors norme », de souligner, voire de construire leur étrangeté, est une manière d'attirer les spectateurs et devient un argument vendeur (on retrouve cette attraction avec l'expression « monstre sacré »). Cette curiosité – fortement refoulée dans l'espace social et dévalorisée dans l'éducation –, pour être acceptable (et non plus « malsaine »), se colore de façon éthique et politique (comme on le lit dans la citation de Bruno Tackels). Le spectateur est appelé, par son regard, à donner une existence à ceux qui sont désignés comme « en dehors », « invisibles ». Par ce renversement, le désir de voir se fait don, et cette offrande provoque souvent des larmes, comme j'ai pu m'en rendre compte lors des nombreux témoignages que j'ai recueillis.

Cette possibilité offerte au spectateur d'extérioriser des émotions (tristesse, agressivité, incapacité, etc.) est aussi liée au fait que les acteurs, parce que marginalisés socialement, ont un rapport plus lâche avec les normes comportementales et temporelles : dans *Ook*, certains acteurs n'hésitent pas à se racler la gorge dans le micro et interpellent le public : « Tu veux ma photo ? » ; dans *Food Court*, les actrices, assez fortes et moulées dans des tenues provocantes, ne doutent pas de leur

féminité ; dans *Sortir du corps*, un acteur de l'Oiseau-Mouche articule difficilement une réplique, et, après avoir été repris plusieurs fois par un autre, s'énerve : « J'arrive pas ! J'arrive pas ! » ; dans *Dans ma maison*, un des acteurs (très lent) fait la course avec un autre (nerveux et rapide) et gagne en faisant un tour de moins, etc. La « clarté des émotions » dont parle Sidi Larbi Cherkaoui à propos des acteurs de la troupe Stap permet au spectateur de lire et d'exprimer des sentiments refoulés – ce refoulement faisant partie des normes comportementales – sous l'injonction de performance et d'optimisme à laquelle nous sommes tous soumis. Et c'est bien parce que les normes comportementales sont fortes, en ces temps de crise où le chômage intensifie la compétition, que ressurgissent ces spectacles qui – grâce aux acteurs : « images inversées » de ce qu'il convient d'être – mettent à distance l'angoisse de n'être pas à la hauteur ou de se sentir indésirables.

SYMPTÔME

Les acteurs, désignés comme « personnes en situation de handicap mental » auraient ainsi une fonction bien précise liée aux normes comportementales, et leur présence sur les plateaux de théâtre serait à lire comme le symptôme d'une difficulté à exprimer ces normes pour en jouer véritablement.

Les discours bien-pensants sur la « différence » et l'acceptation de « l'autre » ne seraient qu'une forme déguisée d'affirmer un Autre, de le construire afin qu'il cristallise nos angoisses. Symptôme à mettre en relation avec le retour des extrémismes qui fabriquent un étrange, afin d'extérioriser l'étrangeté interne³.

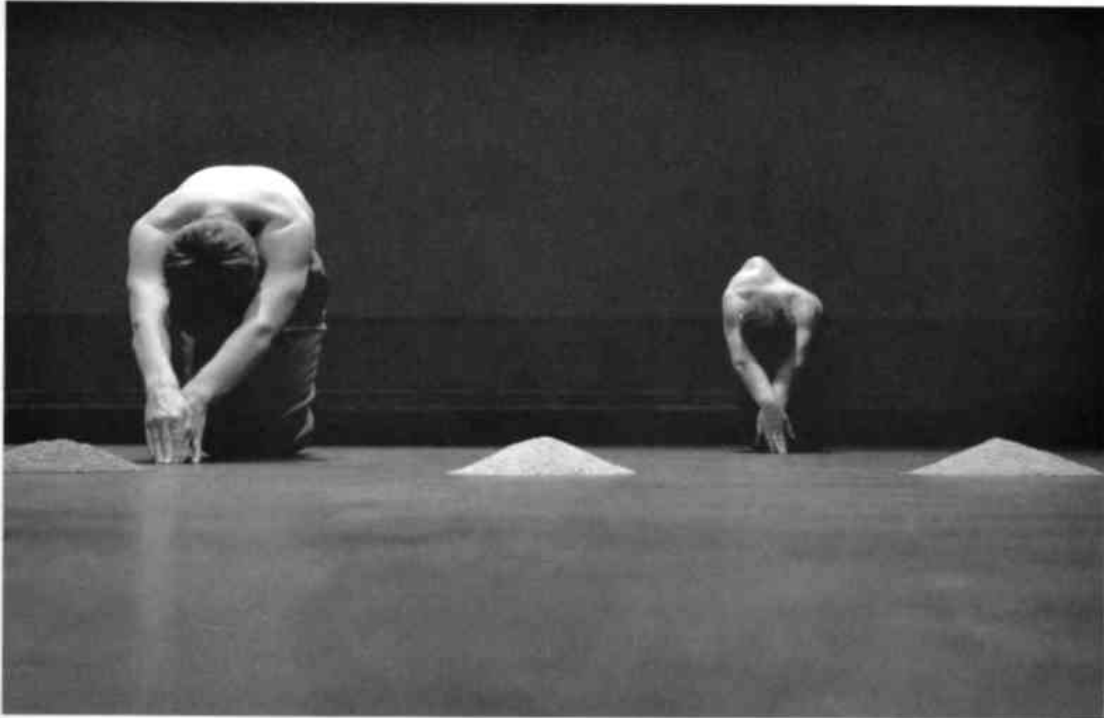
2. Au XVIII^e siècle, dans des théâtres comme l'Anféu ou le Théâtre des Variétés, des pièces comiques, dans lesquelles des rains ou des géants tenaient le premier rôle, remportaient un énorme succès. Il existait à Paris, dans les années 1770, un Café des aveugles où des aveugles affiliés de bonnets de papier faisaient de la musique et chantaient pour amuser le public.

3. « L'incapacité d'un individu à reconnaître psychiquement l'autre en soi-même se manifeste le plus souvent par le désir ardent de se détacher de cet "autre" pour le projeter dans une figure extérieure ; en le posant hors de soi, il éprouve la sécurité liée au maintien des frontières de sa propre identité sans être menacé de dissolution dans l'altérité. L'autre est l'inconnu, l'étranger, celui qui est différent, autre que nous. [...] Plus l'environnement devient flou, imprédictible et irrationnel, et plus nous nous retirons derrière les murs de nos certitudes et voulons retrouver les marques de ce qui nous est familier. » Seyla Benhabib. « Renverser la dialectique de la raison : le réenchantement du monde », dans Emmanuel Renault et Yves Sintomer, *Où en est la théorie critique ?*, Paris, Éditions de la Découverte, 2013, p. 89-91.

DES CORPS DANSANTS PLUS “HUMAINS” ?

Certains chorégraphes détournent les standards dominants du corps – en vigueur en danse comme dans notre société contemporaine – pour mettre en scène des corps de non-danseurs. Qu’advient-il du regard sur la danse quand celle-ci s’incarne dans un corps amateur, âgé, enfant, aveugle ou animal ?

Katya Montaignac



Boîte à variations de Raimund Hoghe (2007). Sur la photo : Emmanuel Eggenhoff et Raimund Hoghe. © Rosa-Frank.com

En quoi les corps atypiques transforment-ils notre réception (et nos attentes) vis-à-vis du chorégraphique ? Par où passe la danse à travers un corps « profane » et non entraîné ? Quelles nouvelles formes de virtuosité s'engagent dans ces corps pluriels et souvent dé-spectacularisés¹ ?

1. Ce texte poursuit les réflexions exposées lors de la Tribune 640 organisée par le Département de danse de l'UGAM en novembre 2013 autour de la question « Quel(s) corps pour la création en danse ? », à laquelle ont été invitées à répondre la danseuse et chorégraphe Aurélie Jullien, la comédienne et metteuse en scène Ève-Chama de Brouter et la chercheuse en danse Noémie Solomon.

EN A-T-ON VRAIMENT FINI AVEC LE MODÈLE DU CORPS GLORIEUX ?

Dans le dossier de *Jeu* 119 consacré à la danse, Andrée Martin avançait : « Qu'on le veuille ou non, la danse, notre danse contemporaine, se construit encore aujourd'hui à partir d'un même modèle de corps et d'organisation du mouvement » (p. 74), dont l'axe vertical, la figure de l'étiement, le mouvement organisé, la virtuosité technique et la juvénilité des corps ne sont que des exemples prédominants. Notre société contemporaine instrumentalise le corps à travers son obsession de la jeunesse, à laquelle la danse n'échappe pas : « Le corps de la danse, y compris contemporaine, est encore assujéti à des critères sociaux et culturels dont les chorégraphes ne se défont guère. » (Fontaine, 2004, p. 42) Le corps du danseur est-il réduit à un corps-objet soumis à des facteurs érotiques, et donc à un jeu de séduction vis-à-vis du chorégraphe comme du public ? Héritée de la « belle danse », cette conception privilégie un idéal de corps magnifié.

Pour Noémie Solomon, invitée à la Tribune 840 s'intéressant à la question « Quel(s) corps pour la création en danse ? », le corps dansant est ainsi souvent associé au corps virtuose et entraîné. Le repenser permet une libération politique. En 1965, Yvonne Rainer, avec son *No Manifesto*, refuse la représentation et la virtuosité en introduisant le *pedestrian body*, c'est-à-dire un « corps ordinaire », qui effectue des gestes quotidiens en tant qu'acte dansé : « C'est une stratégie pour elle, explique Noémie Solomon, pour les gens du Judson Dance Theater, d'ouvrir la danse qu'ils considèrent comme une espèce de vase clos, une discipline un peu fermée sur elle-même. » En effet, le corps du danseur, depuis les premiers traités chorégraphiques et l'avènement de la discipline de la chorégraphie sous le règne de Louis XIV, correspond à un corps contrôlé et investi par la technique. Le politique s'immisce ainsi dans la discipline de l'entraînement.

VERS DE NOUVELLES VIRTUOSITÉS...

À l'opposé de ce modèle de corps encore prédominant en danse, les corps atypiques dégagent une modalité de présence particulière qui passe à travers d'autres voies que celle de la perfection des formes, notamment la figure de la faille, vecteur d'émotion et de poésie. La mise en scène de corps « non formatés » induit à ce titre de nouvelles formes de virtuosité au sein de la pratique du mouvement et de la présence scénique. Certains chorégraphes prennent ainsi le parti de présenter les corps dans leur simplicité, sans artifices, de manière « naturelle », pour faire plus « humain ». Le banal et le quotidien participent à produire une émotion déclenchée par cette présence troublante du *vivant*. D'autres choisissent de mettre en scène des non-danseurs, des personnes âgées (Jiri Kylian, Jean-Claude Gallotta, Pina Bausch, Thierry Thieû Niang...), des enfants ou des adolescents (Josette Baïz, Jane Mappin, Pina Bausch, Boris Charmatz...), des trisomiques ou des autistes (Mathilde Monnier, Jérôme Bel, Anatoli Vlassov).

Pour boucler sa trilogie entamée en 2002 avec *99 duos* et poursuivie en 2004 par *Trois générations*, Jean-Claude Gallotta a mis en scène une pluralité de corps avec l'idée de transposer la vie à la scène dans *Des gens qui dansent* (2006). Malgré le fantasme du chorégraphe de « se délivrer du masque du spectaculaire », ces « gens » se déplacent non pas « naturellement », mais avec des trajets spécifiques et des gestes abstraits dessinés dans l'espace, à travers lesquels on reconnaît la signature esthétique du chorégraphe. Ce n'est pas parce que la danse est investie par des gens ordinaires qu'elle est moins « chorégraphique »...

Jérôme Bel, quant à lui, a mis en scène des handicapés mentaux dans sa pièce *Disabled Theater* (2012). Le spectateur s'interroge alors sur ce qu'il est venu voir. Est-il délicat d'assister à un spectacle offert par des personnes handicapées ? Celles-ci sont-elles instrumentalisées par l'artiste qui les livre en pâture au regard curieux du public ? Sont-elles conscientes de leur image ? Les interprètes semblent nous démontrer le contraire, entre leur plaisir évident d'être en représentation et leurs témoignages d'une troublante lucidité. Le public s'interroge alors sur son propre regard et sur son malaise. Selon quels critères (moraux ?) l'espace scénique serait-il réservé à des corps décrétés « normaux » ? Chez Anatoli Vlassov, dans *Tous* (2012), les mouvements des danseurs autistes deviennent des propositions chorégraphiques à part entière. Ces spectacles soulèvent à ce titre des questions d'ordre éthique, mais offrent une prise d'espace et de parole radicale à des personnes trop souvent exclues de « notre » monde.

**Le banal et le quotidien
participent à produire une émotion
déclenchée par cette présence
troublante du vivant.**

enfant de Boris Charmatz (2011).
© Marc Damage

[...] ces corps
« profanes »
imposent à la
danse (et à la
représentation)
un lâcher-prise
qui ouvre sur
des sensations
plus intimes et
sans doute
plus troubles [...]

MUTATION DU REGARD

Historiquement, la danse contemporaine tente de se rapprocher toujours davantage du spectateur, depuis la danse libre des pionnières de la danse moderne, qui se présentaient dans la nature débarrassées des carcans du ballet (chaussons, collants, corset, codes...), jusqu'aux propositions chorégraphiques influencées par le champ de la performance, qui s'ancrent radicalement dans la sphère de la vie (abandon du quatrième mur, art *in situ*, esthétique relationnelle...).

Assister à des spectacles mettant en scène des personnes âgées, tels que la reprise de *Kontakthof* de Pina Bausch en 2000 ou encore *...du printemps 1*, créé en 2011 par Thierry Thieû Niang², nous invite dès lors à ajuster notre regard sur la danse. Même si le public s'identifie plus facilement aux corps « ordinaires », la présence de corps non standards (enfants, vieux, gros, non-danseurs...) « capte [néanmoins] toute l'attention comme un animal mis sur scène » (Febvre, 1995, p. 69). Le corps du danseur paraît ainsi plus « humain » et, paradoxalement, plus spectaculaire lorsqu'il incarne et dégage une certaine fragilité. Leur spontanéité, voire leurs maladresses, et l'« authenticité » de leur présence scénique touchent directement l'empathie du public. Pour Ève-Chems de Brouwer, qui a mis en scène des interprètes aveugles dans sa création *J'entends les murs*, présentée en 2013 au Théâtre la Chapelle³, travailler avec des corps non standards lui permet de s'ancrent davantage dans la réalité. Son intérêt de créatrice est intimement lié à l'effet d'identification du spectateur, mais également à une forme de curiosité qui lui permet d'explorer autrement le corps en s'interrogeant sur ce qu'il peut accomplir.

Ainsi, lorsque Raimund Hoghe se met en scène, il ne cherche pas à susciter une forme de pitié à travers l'exhibition de son corps ; il l'expose plutôt comme un paysage, avec ses reliefs et ses creux, pour la richesse visuelle et formelle que la diversité des corps permet d'engendrer. Même chose dans *enfant* (2011), créé par Boris Charmatz au Festival d'Avignon, où 26 enfants s'abandonnent, les yeux clos, à la manipulation de neuf danseurs adultes, provoquant un rapport kinesthésique extrêmement déstabilisant à cause du tabou du toucher du corps de l'enfant par l'adulte. Toutefois, ce rapport au toucher souligne des symboliques d'autant plus fortes face à l'instrumentalisation du corps. Au-delà de la notion d'humanité, ces corps « profanes » imposent à la danse (et à la représentation) un lâcher-prise qui ouvre sur des sensations plus intimes et sans doute plus troubles, notamment par rapport à la mort, à l'enfance ou encore au handicap.

2. Voir « Le centenaire du *Sacro du printemps* », Jeu 149, 2013.4, p. 44.

3. Voir « J'entends les murs : Journal de répétition », Jeu 148, 2013.3, p. 144-149.

CRÉER AUTREMENT...

Audrée Juteau, interprète et chorégraphe du collectif The Choreographers, présentait *Poisson* au Studio 303 en mai 2013, une œuvre issue d'une expérience de collaboration avec un chien. Pour cette artiste qui a entamé une maîtrise en danse à l'UQAM autour des notions de contrôle et d'abandon dans l'acte créateur, la présence de l'animal constitue un point de départ afin de jouer avec l'imprévu. Accompagnée de son chien, elle s'ancre ainsi résolument dans la spontanéité et dans l'instant présent. Cela consiste à s'immerger dans une expérience que l'on ne peut pas contrôler. Cette « disposition » permet, selon elle, de mettre de l'avant « un corps réceptif » chez l'interprète, « un corps ouvert à l'affect », qui peut en retour affecter. En ce sens, le chien empêche la danseuse d'être dans l'anticipation et dans l'analyse. Il l'invite à vivre l'imprévisible dans un état de réceptivité aiguisé. Cet état de disponibilité propre à l'animal correspond à ce qu'Andrieu nomme « le corps vivant », c'est-à-dire « un corps qui agit avant notre conscience » (2013), avant toute émotion et tout sentiment, comme dans les situations d'urgence.

Cependant, le comportement du chien varie énormément des explorations en studio aux représentations en présence de public. En spectacle, le chien quitte en effet sa relation avec sa maîtresse, car il devient réceptif au public, attentif aux mouvements anodins et aux odeurs. L'animal se dirige notamment vers le public pour sentir des sacs à main et pour se faire flatter. « Le chien, par sa présence sensible, semble rendre perceptible cette boucle d'interférence entre public et performeur, rendre aussi perceptible comment le public affecte la performance », souligne Juteau. C'est ainsi que la danseuse se retrouve plongée « dans un état de non-contrôle » qu'elle vit « comme si la pièce lui glissait des mains ».



Poisson d'Audrée Juteau (en duo avec la chienne Sami), présenté au Studio 303 en mai 2013. © Sonya Stéphan

La présence de l'animal sur scène captive autant qu'un corps de non-danseur, probablement à cause de la mise en danger du spectacle par l'imprévisibilité de son comportement⁴. Le chien nous rappelle au monde réel, tandis que la danseuse crée un espace fictif et imaginaire. Sa partition est ainsi constamment perturbée et interrompue par la présence et les actions intempestives de l'animal. Ce déséquilibre permanent entre réel et imaginaire attise la mise en jeu du spectacle.

Au-delà d'une redéfinition du corps dansant, la présence de corps atypiques permet de repenser le rôle du chorégraphe, d'amener ce dernier à un certain lâcher-prise sur ce qu'il a l'habitude de contrôler – notamment à travers un corps « entraîné » – afin d'exalter le spectaculaire autrement. La représentation ouvre alors une zone d'indétermination où l'irruption du vivant sur scène agit comme vecteur d'émotion. ●

RÉFÉRENCES

ANDRIEU, Bernard, communication présentée dans le cadre du séminaire « Le corps en arts : entre présence et absence » du Doctorat en études et pratique des arts au Département de danse de l'UQAM, Montréal, mars 2013.

FEBVRE, Michèle, *Danse contemporaine et théâtre*, Paris, Chiron, 1995.

FONTAINE, Geisha, *Les Danées du temps*, Pontin, Centre national de la danse, 2004.

FORTIN, Josiane, *Quel(s) corps pour la création en danse ?* Synthèse de la Tribune 840 #23 présentée au Département de danse de l'UQAM, Montréal, 7 novembre 2013. En ligne sur <www.danse.uqam.ca>.

4. Sur ces questions, voir le dossier « Animaux en scène » dans *Jeu* 130, 2009.1, NDLR.

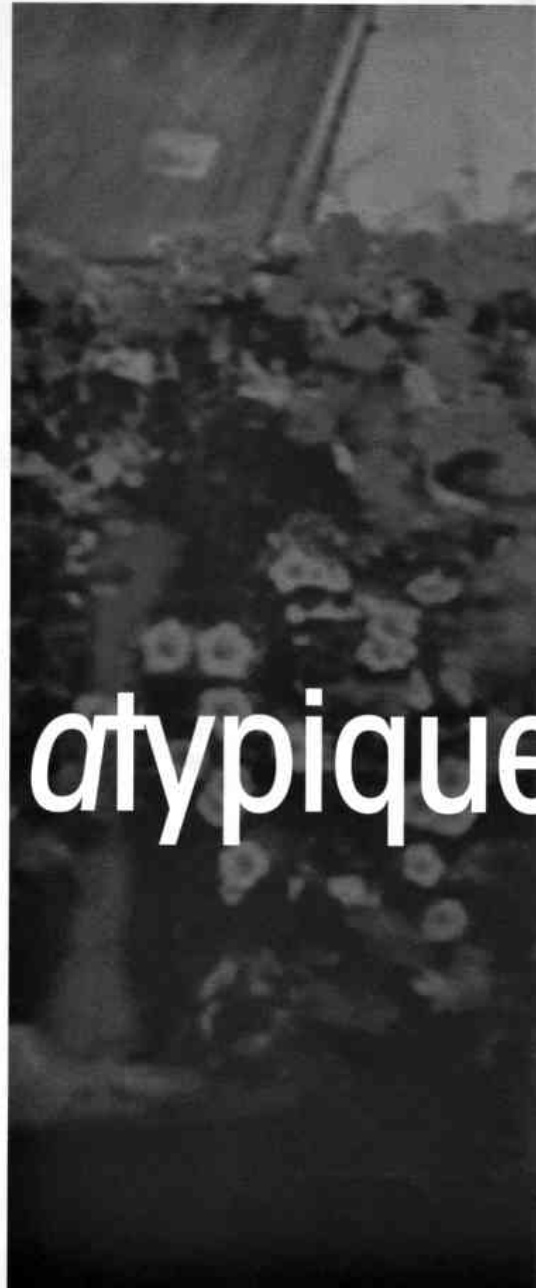
Loin de n'être qu'un symptôme de ce nouvel exotisme de la diversité que nous semblons connaître aujourd'hui, la présence sur scène du corps atypique nous révèle surtout la fragilité et la plasticité des normes qui nous semblent les plus évidentes...

Baptiste Pizzinat

Ce corps atypique

Penser le corps atypique, c'est souvent penser au corps handicapé, au corps malade et à la maladie, au corps de la différence irréductible. Ce corps-là n'a pourtant rien d'une simple évidence. Ce qu'il interroge, avant tout, c'est précisément le caractère éminemment fragile des normes qui nous semblent les plus légitimes, les plus ancrées en nous, les moins contestables. Or, parler de corps atypique implique déjà une théorie, même implicite, du corps « standardisé », « normalisé », en un mot : du corps type. Qui pourrait aujourd'hui prétendre à ce corps-là ? Le « type », la « norme », voilà bien la bizarrerie réelle !

C'est ce que nous dit aussi, de bien des manières, l'histoire récente du spectacle vivant. En effet, toute une partie de la scène contemporaine est désormais habitée de corps en tous genres : corps offerts aux différents publics, dans un mélange de brutalité et de tendresse, comme autant de dimensions d'altérité supplémentaires. Cette part d'altérité que, des siècles durant, nous avons soumise à toutes les disciplines possibles et imaginables en vue d'un perfectionnement et



d'un classement des corps, selon des canons techniques et esthétiques qui relevaient peut-être aussi de caprices historiques et politiques. Que l'on songe à la danse classique, dont la violence même infligée aux corps a pu être remise en cause, d'une façon tout aussi féroce qu'élégante, par le travail de Pina Bausch¹.

Nombre d'artistes de la scène contemporaine vont ainsi progressivement opposer à cette violence un corps doté d'une complexité nouvelle, irréductible à sa seule fonction sociale ou à sa simple qualité d'ornement, ou encore à sa perfection technique, ne sacrifiant rien, désormais, de ses propres débilites. On se souvient peut-être de la *Danse convalescente* d'Yvonne Rainer, à propos de laquelle la philosophe Barbara Formis écrit : « L'état convalescent de la chorégraphe confère une teneur spécifique aux mouvements et rompt avec la représentation du danseur en tant qu'être humain extra-ordinaire, image héroïque et parfaite, dissociée de la personne. La fatigue, la lenteur, l'inactivité et la maladie permettent une dépersonnalisation des figures représentées, en faveur de leur existence en tant que personnes "normales". La maladie donne au corps une faillibilité et une humanité qui lui sont propres. Ce qui est digne d'intérêt esthétique n'est plus la virtuosité du corps mais sa nature ordinaire, cette nature qui donne à voir les gestes du corps ancré dans le monde, avec les difficultés qui le caractérisent. » (Formis, 2010, p. 227) Ce qui apparaît ici, c'est que le corps atypique n'est autre que le corps « normal », le corps que nous avons tous. Non plus un corps extra-ordinaire de puissance et de beauté standardisées, mais bien un corps ordinaire, imparfait, épousant à sa manière notre inquiétude d'être au monde.

1. Voir à ce propos Brigitte Gauthier, *Le Langage chorégraphique de Pina Bausch*, Paris, L'Arche, 2009, p. 128-139.

Faire l'expérience du corps atypique, c'est faire l'expérience de ce que le metteur en scène italien Pippo Delbono appelle « la tragédie de la normalité » (Delbono, 2004, p. 223). Par son théâtre haut en couleur et en diversités humaines, ce dernier ne cesse de s'opposer aux dangers de la standardisation de la culture et de la beauté, des canons esthétiques, et de la façon même d'être acteur et de faire du théâtre. Les corps avec lesquels il travaille participent tous de notre propre condition humaine : ses acteurs sont gros, maigres, grands, petits, analphabètes

[...] ses acteurs sont gros, maigres, grands, petits, analphabètes et sourds-muets, schizophrènes, atteints du syndrome de Down, séropositifs, féminins, masculins, hétérosexuels, homosexuels, exilés, réfugiés, jeunes et vieux, tout cela à la fois dans ce lieu plein de vies qu'on appelle théâtre.

et sourds-muets, schizophrènes, atteints du syndrome de Down, séropositifs, féminins, masculins, hétérosexuels, homosexuels, exilés, réfugiés, jeunes et vieux, tout cela à la fois dans ce lieu plein de vies qu'on appelle théâtre. N'est-ce pas ce que disait également l'un des plus anciens traités d'art dramatique, le *Nāṭya-Śāstra* de Bharata ? « Toutes les natures individuelles du monde, avec leurs mélanges propres de bonheur et de malheur, présentées par la mimique corporelle et les autres moyens d'expression : c'est cela qu'on appelle Théâtre. » (Daumal, 2009, p. 37) Pour Pippo Delbono, cela ne fait aucun doute. Il ne s'agit pas pour autant de tomber dans le *freak show*, mais bien de comprendre que le handicap est partout, et non seulement dans une jambe plus courte que l'autre, un visage trisomique ou un corps anorexique. Comme le metteur en scène le soulignait lui-même à l'occasion de la remise du XIII^e prix Europe pour le théâtre, en Pologne : « Le handicap ne m'intéresse pas, ce n'est pas ça qui m'intéresse. Je crois que je fais un théâtre qui avance aux côtés des maîtres et cherche à être dans le présent, à regarder ce présent. Un présent où la maladie n'est

pas dans le handicap, mais dans la normalité. La maladie est dans la bureaucratie, dans la médiocrité, dans l'art, le théâtre, les critiques, dans ce monde qui a perdu la révolte. »

Ainsi le corps atypique nous renvoie-t-il, encore une fois, à notre condition d'homme normal. Il réveille en nous la conscience d'une autre possibilité d'être, nous rappelle la vanité même de l'existence du corps type, produit d'un imaginaire qui refuse obstinément sa propre finitude, comme tout

ce qui pourrait la lui rappeler. C'est pourquoi le corps type n'est au fond qu'un artefact, un corps de manuel : c'est le corps froid de la science ou du regard médical, le corps de l'anthropologie physique et raciste des premiers colonisateurs, le corps en plastique de l'industrie publicitaire, le corps utopique d'une certaine idéologie du progrès et de l'immortalité de l'espèce humaine.

Dans le monde effectivement éprouvé de la vie de tous les jours, le corps atypique nous engage dans la lutte contre la violence des différentes formes de dressages socio-culturels que les hommes s'imposent entre eux, en nous renvoyant non pas à la marge, mais au centre même de ce que nous sommes. Il nous rappelle par là que nos différences ne sauraient être à jamais irréductibles. La « danse convalescente » d'Yvonne Rainer m'appartient tout autant, sinon plus, que les acrobaties virtuoses de l'Opéra de Pékin. De même que les protagonistes du *Disabled Theater* (littéralement : *Théâtre handicapé*), dernier spectacle en date du chorégraphe Jérôme Bel, participent de ma propre humanité.

Au temps des *winners* et des superhéros, le corps atypique impose donc sa fragilité inquiète, celle que nous portons en nous-mêmes, celle qui rend aussi le spectacle vivant toujours plus nécessaire. Fragilité inquiète de Marc Wagemans, acteur hors pair des spectacles *Ook* et *Foi* du danseur et chorégraphe Sidi Larbi Cherkaoui, qui dira d'ailleurs de lui que « sa présence [remet] en cause toute une philosophie de la danse contemporaine qui se [prétend] une philosophie d'ouverture » (Kerouanton, 2004, p. 71). Fragilité inquiète, également, de l'artiste-performeur Steven Cohen, de son corps-œuvre-vivante de « juif, blanc et pédé », comme il se définit lui-même, ou encore de celui de sa nourrice sud-africaine de 84 ans, Nomsa Dhlamini, dans le spectacle *Maid in South Africa*. Fragilité inquiète des vendeurs à domicile dans *La Grande et Fabuleuse Histoire du commerce* du metteur en scène Joël Pommerat, en prise avec une époque qui les déroute, des techniques de vente et des exigences commerciales qui les dépassent : ce sont nos grands-pères, nos pères, nos oncles, nos frères peut-être, simples mortels, jetant leurs corps dans une bataille physique et morale qui n'est pas simple, la conscience au fond des chaussettes. Fragilité inquiète des migrants, dont Pippo Delbono nous livre quelques images dans *Après la bataille*, hommes, femmes et enfants venus d'Érythrée et d'ailleurs, tâchant de rejoindre le continent européen dans des embarcations de fortune, en proie à toutes sortes d'organisations criminelles et de violences, dans un périple où la mort les guette à chaque instant. Fragilité inquiète, enfin, des spectateurs et spectatrices que nous sommes, désormais confrontés à l'inquiétante étrangeté de nos propres corps, une fois dissoute au vitriol du spectacle vivant la grande mascarade rassurante des pouvoirs, des hiérarchies et des classements en tout genre.

Miroir de ce que nous sommes tous, le corps atypique fait ainsi tomber nos masques, défiant les injonctions normalisantes du nouveau millénaire : le culte de la performance, le diktat d'une beauté désormais marchandisée et ultra-standardisée, la nouvelle gestion des corps et des communautés sur fond d'une certaine idéologie du « déni des cultures », et de son corollaire pour le moins réactionnaire, le « choc des civilisations ». C'est le fil même de notre propre humanité que le corps atypique nous donne ici à retordre, le fil de notre mémoire, et dont tout un pan de la scène artistique contemporaine porte à notre conscience les mille et un visages. ●

Ook de Sidi Larbi Cherkaoui et Nienna Reijhorst (Theater Stop, 2002). © Kurt Von der Elst



RÉFÉRENCES

- DAUMAL, René, *Bharata. L'Origine du théâtre. La Poésie et la Musique en Inde*, Paris, Gallimard, 2009.
 DELBONO, Pippo, *Mon théâtre*, Arles, Actes Sud, 2004.
 FORMIS, Barbara, *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris, PUF, 2010.
 KEROUANTON, Joël, *Sidi Larbi Cherkaoui. Rencontres*, Paris, Éditions de l'Œil d'Or, 2004.

Annexe 2 : Actes de journée Culture & handicap « Comment se transforme la danse ? » - Extraits

Journée Culture & handicap - 15 octobre 2004 - Centre Culturel Aragon, Petit Théâtre, Oyonnax

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

par Muriel GUIGOU, Sociologue⁵

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

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

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

I Mathilde Monnier/ Marie-France Canaguier

1 - Naissance du projet

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

2 - Le travail de création

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

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

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

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

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

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

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

II Bruce Curtis/Alan Ptashek

1- Naissance du projet

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

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

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

2- Le travail de création

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

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

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

- laisser chaque mouvement évoluer d'un commun accord plutôt que de vouloir déterminer la suite du mouvement.
L'apprentissage de cette technique est basé sur la confiance en l'autre : donner son poids au risque de perdre l'équilibre ou de tomber si l'autre n'est pas attentif mais aussi savoir "prendre en charge" l'autre au moment où il donne son poids... Alan Ptashek dit : "Apprendre où et comment son partenaire perçoit son centre de gravité et le transporte est essentiel à l'épanouissement de la confiance et à la relation corporelle, le fauteuil de Bruce faisait directement partie de cet apprentissage. Je perçois le fauteuil de Bruce comme une extension de son corps entier, sentant le poids combiné du corps et du fauteuil comme une seule masse mouvante".

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

Comme le dit Bruce Curtis lui-même : "Au début, j'étais soucieux de mon apparence lorsque je dansais. Étais-je assis droit ou effondré ? Et si ma jambe entrait en spasme ou se raidissait brusquement et tremblait, que penseraient les gens ? Dans nos discussions sur ces préoccupations, nous avons reconnu qu'elles n'étaient pas des problèmes mais des ouvertures. Ces faits ne devaient pas être ignorés, craints ou camouflés. L'important n'était pas de visser ou de contrôler mon corps mais de l'écouter, d'accepter tout mouvement qui lui était inhérent. Si un spasme arrivait, nous continuerions à danser et le laisserions être, permettant au spasme de s'intégrer à la danse. Parfois nous établissions un contrepoint : Alan saisissait la jambe raide et s'en servait comme pivot pour faire tourner mon fauteuil. Lorsque nous ne construisons pas de barrière autour de nos corps, tous les mouvements sont admis".

3- Quelle image du handicap moteur dans ces improvisations ?

Ces pièces montrent les capacités physiques qu'a développées Bruce Curtis et sa possibilité de partager une relation physique et sportive de confiance malgré le fait d'être en fauteuil roulant. Les duos de Bruce et Alan mettent en scène un corps infirme mais aussi athlète. Ces créations montrent une acceptation de la différence et même plus, l'utilisation de cette

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

différence pour créer une relation : utilisation du fauteuil (son poids, son roulement...) ou de la raideur d'une jambe pour créer le mouvement. À l'opposé d'un comportement d'évitement, de dénégation ou de protection, la danse proposée ici envisage la personne invalide telle quelle est, tout en lui proposant de sortir des mouvements préétablis ou fonctionnels. Cette danse en utilisant toutes les possibilités qu'offre le contact physique pour créer une relation avec l'autre, passe par l'endroit même où se trouve la fragilité : la différence du corps handicapé. Bruce Curtis dit : "Nous avons montré que nous pouvons survivre dans ce monde, maintenant, il est temps de montrer que nous pouvons danser aussi."

Ces deux expériences artistiques développent une approche sensible de la déficience et mettent en valeur des qualités au-delà du handicap. La danse, en mettant en scène des corps déficients dans une relation intime à l'autre, remet en cause la représentation du handicapé dépendant en montrant des personnes déficientes athlètes et en interaction.

Ces expériences en danse ne sont pas étonnantes dans une société où de plus en plus de personnes déficientes ont gagné de l'autonomie, vivent hors des institutions, travaillent et pratiquent des sports. Comment expliquer cette évolution des pratiques et des représentations dans la danse et plus largement dans notre société ?

IO

Résonance Contemporaine > Pôle Ressource Culture & Handicap

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

III Contexte historique

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

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

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

Trouver le geste authentique :

- en travaillant pour oublier l'acquis du corps et retrouver le geste dépouillé de tout le « formatage » de certains enseignements en danse.
- contre la maîtrise parfaite qu'impose l'assimilation d'une technique, les danseurs cherchent à révéler l'intelligence et la rationalité du corps à se mouvoir. Ces mouvements naturels supposent la maîtrise minimale du corps pour s'asseoir, se coucher, marcher, porter... Par exemple, le *“letting go”* (le laisser-aller) est l'un des thèmes favoris de la *post-modern dance*, un énoncé qui révèle une idée fondamentale : l'urgence radicale de se libérer de toutes les conventions de la danse. Pour se défaire de la technique, les auteurs de la *Judson Dance* utilisent les jeux d'enfants, les images de la vie quotidienne et l'improvisation. L'acteur n'est pas là pour montrer des pas appris, mais pour se mettre en situation de tester le comportement humain en contact avec d'autres personnes ou avec des objets. La virtuosité est mise à l'écart pour laisser la place à l'intelligence et aussi aux lourdeurs, aux faiblesses et aux défauts du corps. Les danseurs sont de tous les âges, de toutes les situations culturelles et sociales (Danse indienne, africaine, hip-hop...) et ils se meuvent en fonction leurs particularités (gros, maigres, très grands, boiteux, sourds...). Dans ce même élan pour sortir de la virtuosité artificielle des corps, les danseurs modernes puis contemporains, sont aussi allés à la rencontre des non-danseurs.

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

- en attribuant autant d'importance à toutes les parties du corps dans la création du mouvement,
- en s'opposant au pouvoir centralisé dans l'organisation du groupe de création,
- en dansant dans des lieux marginaux (les façades ou les toits des immeubles, les usines).

L'objectif est d'opérer une altération des mouvements et des lieux ordinaires : marcher

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

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

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

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

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

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

Bibliographie

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

Extraits des débats

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Cette contribution est basée sur un échange entre les intervenants et les participants à la table ronde. À partir de son contenu, j'ai étoffé certains aspects. Cet échange est suscité à partir de différentes questions notées en gras. Les textes en italique correspondent à des remarques ou questions du public. Les interventions de Carole Doussot sont spécifiées.

Comment définiriez-vous la danse ?

Chacun a donné une réponse différente qui contenait un aspect ou une façon d'aborder la danse :
Mouvement / Non verbal / Geste / Se libérer de ses émotions / Joie / Un rythme intérieur / Musique / Énergie / Déplacement / Immobilité / Trouver sa place dans l'espace / Corps / Expression / Déformation / Partage

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

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

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

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

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

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

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

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

38

Résonance Contemporaine > Pôle Ressource Culture & Handicap

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

Faire de la danse ou danser?

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

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

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

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

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

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

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

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

Quelles danses ?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Annexe 2 : « Generative Embodiment : emerging disability aesthetics » - Carrie Sandahl (Extraits)

Are they *people*?

“This course made me realize that people with disabilities are people, too.”

--student comment, “Disability and American Film” (May 2015)

Are they *actors*?

“Back to Back Theatre...is a theater group comprising almost entirely of actors perceived to be intellectually disabled . . . The audience is constantly confronted with its own expectations. Are these memorized lines or improvisations? Is this a character or the way the actor normally speaks? . . . Is this acting *good*?”

--Chris Jones, *Chicago Tribune* review 2013



Taking on Hitler, and our perceptions

THEATER REVIEW: 'Ganesh Versus the Third Reich' by Back to Back Theatre at the MCA Stage ★★★★★

May 17, 2013 | Chris Jones | Theater critic

Are they undiscussable *victims*?

"I can't review someone I feel hopeless about...dissed blacks, abused women, disenfranchised homosexuals...As a dance critic, I've learned to avoid dancers with obvious problems—overweight dancers ...old dancers, dancers with sickled feet, or dancers with physical deformities who appear nightly in roles requiring beauty of line."

—Arlene Croce "Discussing the Undiscussable" *The New Yorker* review 1994



Bill T. Jones, *Still/Here*, 1994. Courtesy: New York Live Arts; photograph: Joanne Savio

<http://www.kennethfrazelle.com>

Are they *disabling the theater*?

Our intention, in other words, is *disabling the theater*—calling theater's conventions and norms into question, preventing theater from *working*, or, to quote our interview with Jérôme Bel, taking "power away from theater until the point where it resists." This perspective implies that no theatrical rule or logic is taken for granted, or, rather, that these very rules, norms, and conventions are being deconstructed and hence, made visible. In this regard, *Disabled Theater* does, in fact, disable the theater.

—Sandra Umathum and Benjamin Wihstutz, prologue "Disabling the Theater"



Photo credit: Ursula Kaufmann

Are they *fakes*?

Bill "Crutch Master" Shannon has bilateral hip displacement, arising from Legg Calve Perthes syndrome. The result is that his legs work, but can't support his weight properly, so he supports himself with crutches -in more ways than one. Shannon's balance on crutches led to dance, which led to hip hop dancing with crutches as works of art . . . Shannon is an award-winning artist, dancer, and choreographer.

--"Miss Cellania"

<http://mentalfloss.com/article/22289/dancing-crutches>



Image from, <http://www.speakoutnow.org/speaker/shannon-bill>

Let's settle these questions once and for all.

- Are they people?
 - Yes
- Are they actors?
 - Yes
- Are they undiscussable victims?
 - Maybe
- Are they disabling the theater?
 - Probably
- Are they fakes?
 - Yes, performance is, by nature, a form of fakery.

We are not a metaphor
We are not a negation
We do not demarcate the outer boundaries of
humanity
We are in our own right
We do not judge ourselves by the same criteria that
has been used to exclude and deny us
We embrace the dignity in risk
We are talking amongst ourselves

Disability Aesthetics

Assumes its own existence

Centers the disabled body, mind, senses

Reflects a disability experience, either in content or form

Created by us for us, not merely about us, is accessible

Explores intersectionality (race, gender, sexuality, class)

Includes the work by nondisabled allies whose work centers the
disability experience

Contributes to the self-conscious building of disability culture

Beauty as a public force, activist agenda, artistic practice (Sheppard)

Annexe 4 : « La danse intégrée : une coordination motrice intersubjective » - Philippe Beaudouin et Christine Pépin

Movement & Sport Sciences – Science & Motricité 81, 29–36 (2013)
© ACAPS, EDP Sciences, 2013
DOI: 10.1051/sm/2013059

La danse intégrée : une coordination motrice intersubjective

Philippe Beaudouin et Christine Pépin

Faculté du sport Nancy, Université de Lorraine, 30 rue du Jardin Botanique, CS 30156, 54603 Villers-les-Nancy Cedex, France

Reçu le 11 janvier 2013 – Accepté le 27 mai 2013

Résumé. L'introduction de la danse intégrée en France se réalise de façon significative à la fin des années 1990, période à partir de laquelle plusieurs compagnies de danse s'orientent véritablement vers les personnes en situation de handicap. La danse intégrée est artistique et non thérapeutique. Sans nier les vertus potentiellement thérapeutiques de l'art (danse-thérapie), nous démontrons que cette pratique de danse cherche à permettre à la personne en situation de handicap de sortir d'une relation médicalisée qu'elle connaît le plus souvent, tout au moins pour les personnes se trouvant en structure spécialisée : montrer la différence, tel pourrait être l'un des enjeux majeurs des créations chorégraphiques de danse intégrée.

Mots clés : Danse, sujet, handicap

Abstract. Integrated dance: intersubjective motor coordination.

The introduction of integrated dance in France became true in a significant way at the end of the 90s, a period from which several dance companies really turned to the persons in situation of handicap. Integrated dance is artistic and not therapeutic. Without denying the potentially therapeutic virtues of art (dance-therapy), we shall demonstrate that this practice of dance tries to allow the handicapped people of handicap to go out of a medical relation which he/she mostly knows, at least for people being in specialized structure: to show the difference, such could be one of the major stakes in the choreographic creations of integrated dance.

Key words: Dance, subject, handicap

1 Le contexte

« *Bouger un corps qui ne répond plus, l'associer aux pas des autres ? C'est le principe même de la danse inclusive, aussi appelée danse intégrée¹, qui mêle dans les mêmes chorégraphies aveugles, sourds, amputés, poly-handicapés à des danseurs valides. Sans aucun objectif thérapeutique, cette conception de la danse considère qu'est danseur quiconque participe à un spectacle ou à un cours de danse, qu'importe ses capacités physiques.* » C'est ainsi que, dans son article *Danse machine*² paru

¹ Encore appelée : danse mixte.

² Cet article a pour objet la compagnie de danse *Tatoo* qui intègre depuis plus de dix ans des danseurs en situation de handicap. Actuellement, parmi les quatre interprètes, une est atteinte de surdité et une autre, Gladys Foggea, est paraplégique. Nous avons suivi le travail de Gladys au cours d'un atelier de danse animé tout au long de l'année scolaire 2011–2012 à l'EREA de Flavigny (54).

dans le journal *Libération* du mardi 15 novembre 2011, Anne-Claire Genthialon définit la danse intégrée.

Pour Muriel Guigou, « *elle signifie une danse qui intègre la totalité des individus³ [...] qui vise à ouvrir à tous la pratique de la danse. Elle porte le projet de réaliser une société entière, à laquelle aucun membre ne manque* » (Guigou, 2010, p. 11). Nous retrouvons bien dans cette conception de la danse les idéaux démocratiques développés par les post-modernes.

Il nous semble important de préciser que pour bien comprendre la logique de cette pratique, il ne faut pas l'appréhender comme une danse « pour » des personnes en situation de handicap. Nous devons la concevoir comme un lieu où la création émerge du dialogue entre des

³ L'appellation *danse intégrée* est en fait la traduction de l'anglais *integrated dance* que l'on peut également traduire par *danse intégrative*. *Integrated* a pour racine latine : *integer* (adj.) : entier, non touché, dont on n'a rien ôté ; *integro* (v.) : renouveler, recommencer, recréer, refaire.

personnes très différentes les unes des autres. C'est de cette différence, de cette mixité que naît toute sa richesse. Et comme le souligne Adam Benjamin de la compagnie *CandoCo* : « l'unique chose que ces personnes-là auront en commun est le simple fait qu'elles trouveront normal de travailler ensemble » (Benjamin, 1996, p. 91).

2 Naissance de la danse intégrée

Les origines de la danse intégrée sont anglo-saxonnes. C'est aux États-Unis, au milieu des années 1980, qu'Alito Alessi apparaît comme un précurseur de la pratique de la danse pour des personnes en situation de handicap⁴. Il crée avec Karen Nelson la *Joint Forces Dance Company* en Oregon en 1987. Tous deux sont issus du réseau du *contact-improvisation* de Steve Paxton et leur travail s'inscrit dans les conceptions post-modernistes. Pour Alito Alessi, « l'improvisation est le meilleur moyen pour favoriser l'égalité, le respect et l'exploration artistique entre personnes avec et sans handicap. Les ateliers de Dance Ability permettent d'éprouver le mouvement ensemble et de combattre les idées fausses et les préjugés » (Guigou, 2010, p. 110). *Joint Forces Dance Company* est aujourd'hui invitée dans des festivals de danse du monde entier. La compagnie a mis en place une formation de *Dance Ability* et des enseignants relaient cette technique dans de nombreux pays dont la France.

On doit la seconde initiative des plus marquantes en danse intégrée aux anglais Celeste Dandeker⁵ et Adam Benjamin qui fondent la compagnie *CandoCo*⁶ à Londres en 1991. *CandoCo*, « can-do-co » – littéralement « pouvoir faire ensemble » ou « on peut faire ensemble » – débute en 1991 avec des cours hebdomadaires donnés au centre de Stanmore par Celeste et Adam. De ces cours, naissent des ateliers dans des écoles de danse du pays et en moins de deux ans, *CandoCo* devient la première compagnie professionnelle regroupant danseurs handicapés et valides en Angleterre.

L'introduction de la danse intégrée en France se réalise de façon significative à la fin des années 1990, période à partir de laquelle plusieurs compagnies de danse s'orientent véritablement vers les personnes en situation de handicap. Quelques exemples : la compagnie *Passaros* d'Emilie Borgo, le groupe *Imagin'* de Colette Priou, la compagnie *Tatoo* de Florence Meregalli ou bien encore la compagnie *Danse avec des Roues* d'Isabelle Brunaud.

⁴ Alito Alessi emploie le terme de *Dance Ability* que l'on peut traduire par « la danse des compétences de chacun ». Toute l'actualité de cette pratique est disponible sur www.danceability.com.

⁵ Celeste Dandeker est une ex-danseuse du London Contemporary Dance Theatre qui a vu sa carrière s'arrêter brusquement à la suite d'un accident la rendant paraplégique.

⁶ Des informations sur la compagnie sont disponibles sur www.candoco.co.uk. À noter que ce site présente tous les danseurs de la compagnie sans jamais mentionner leur handicap : ils ne sont tous « que » des danseurs.

De plus nous constatons que depuis quelques années, des compagnies ou des chorégraphes « ordinaires » emploient des interprètes en situation de handicap pour certaines de leurs créations.

3 Objectifs et finalités

Artistique et non thérapeutique : c'est dans cette perspective que s'inscrit toute démarche en danse intégrée. Sans nier les vertus potentiellement thérapeutiques de l'art (danse-thérapie), cette pratique de danse cherche en premier lieu à permettre à la personne en situation de handicap de sortir de la relation médicalisée qu'elle connaît le plus souvent (tout au moins pour les personnes se trouvant en structure spécialisée).

Dans le documentaire *Bruit Blanc* de Valérie Urréa et Mathilde Monnier (1998), qui présente le travail de cette chorégraphe avec Marie-France, une jeune autiste, le médecin Pascal Possoz précise qu'« il faut déposséder l'artiste du statut de thérapeute », car pour lui « dans sa démarche, en fonction de son projet, l'artiste est capable de prendre des risques que le thérapeute ne prendra pas, il ira là où il doit aller ». Et c'est exactement ce qu'affirme Mathilde Monnier relatant son expérience : « Dans cette histoire, j'ai tenu à apporter au médecin et au malade une autre vision du corps et de l'autiste que la vision thérapeutique. J'ai travaillé sur des choses simples, le mouvement, l'espace, le vide, la concentration, le toucher, tout un champ que les médecins n'explorent pas du tout » (Frétard, 1996).

« La création artistique serait plus une finalité pour l'artiste et davantage un moyen pour l'art-thérapeute » (Guigou, 2010, p. 84). Bien entendu, à cette finalité artistique viennent s'ajouter tous les objectifs que cherche à atteindre la pratique de la danse et entre autres : développer le rapport au corps, à l'espace, au temps et aux autres. Et comme le soulignent Tizou Perez et Annie Thomas (Perez & Thomas, 2000), la danse constitue un excellent moyen d'éducation des sens et par les sens de la personne.

Au-delà de ces finalités, il paraît encore possible de préciser certains objectifs en fonction du lieu (structure spécialisée, compagnie de danse « mixte », compagnie « ordinaire ») ou des pratiquants (valides ou en situation de handicap).

Au sein d'une structure spécialisée, la pratique de la danse peut s'apparenter à un véritable « droit à la passion artistique » (Bouquet des Chaux & Fertier, 1997) offrant un espace de liberté d'expression et de découverte sur le plan artistique rarement offert en institution d'accueil. Par sa présence, l'artiste participe au désir d'ouvrir ces établissements sur l'extérieur et de ce fait, aide à l'épanouissement de la personne en situation de handicap et à son intégration dans le milieu ordinaire.

La présence d'un danseur dans une structure peut également correspondre à une démarche plus personnelle (mais qui n'enlève en rien ce qui vient d'être mentionné précédemment). Si l'on reprend le cas de Mathilde

Monnier, il nous semble que ce projet provient en premier lieu du désir de la chorégraphe pour faire évoluer son art. En effet, elle déclare que grâce au travail réalisé avec Marie-France, elle retrouve les fondements d'une danse archaïque et que l'originalité gestuelle de la jeune femme l'entraîne dans la découverte d'un mouvement dansé inédit. Dans ce cas, l'intérêt de danser avec des personnes en situation de handicap s'inscrit dans une volonté d'opérer une altération des mouvements. « *Il s'agit de rechercher de nouveaux enjeux en danse, en dehors du centre de gravité d'un homme debout sur deux jambes [on pourrait même ajouter en dehors de toute motricité ordinaire], en dehors des lieux habituels de la danse* » (Guigou, 2010, p. 105).

Nous pensons que cette curiosité pour des relations inédites a motivé Sidi Larbi Cherkaoui dans ses rencontres avec des personnes en situation de handicap. Lors de son passage à l'émission *Des Mots de Minuit* le 4 novembre 2010 sur France 2, le chorégraphe explique que son objectif est de « *bâtir des chorégraphies qui cherchent toujours le métissage et la rencontre* ». La remarque de Roland Huesca reprenant le point de vue de Michel Serres correspond bien à la philosophie inhérente à l'ensemble de l'œuvre du chorégraphe belge : « *faisant de l'altérité la condition première de l'humanité, il [Michel Serres] a montré comment chaque pratique de l'autre métissait nos corps et nos pensées de formes inédites, comment elle enrichissait notre quotidien de gestes inattendus et de spiritualités singulières* » (Huesca, 2012, p. 158). Pour de nombreux danseur-chorégraphes valides, le fait de travailler avec des personnes en situation de handicap résulte donc bien d'une volonté de transformation et de métissage de leur technique.

Cette recherche de métissage est également au centre du travail de José Montalvo et Dominique Hervieu, et cela les a conduit à choisir Brahem Aïache (danseur de hip-hop unijambiste) pour leur pièce *Orphée*. Dans ce cas, il nous semble que cette décision est motivée par la mise sur scène d'un corps libéré des standards physiques et riche de nouvelles possibilités. En effet, le corps de Brahem Aïache (et il en est de même pour Ali Fekih ou David Toole) présente une répartition des masses radicalement différente. Les appuis ne sont pas situés aux mêmes endroits. Certaines zones du corps sont plus musclées, plus habiles que celles des danseurs ordinaires. Le qualificatif de « autrement valide » utilisé par Sidi Larbi Cherkaoui prend ici tout son sens.

Montrer la différence, tel pourrait être l'un des enjeux majeurs des créations chorégraphiques de danse intégrée. Cet objectif nous semble parfois déterminant dans les choix artistiques des compagnies de danse « mixte », telle *CandoCo*, et/ou chez les artistes en situation de handicap comme Raimund Hoghe⁷. Danser devient un acte militant qui interroge la norme et il n'est pas étonnant que

⁷ À voir : le film chorégraphique de Raimund Hoghe, *Cartes postales* (2005), et plus particulièrement le passage où il enlève son maillot, découvrant ainsi la malformation de son dos.

pour ce chorégraphe allemand « *voir sur scène des corps qui s'éloignent de la norme est important, non seulement du point de vue de l'histoire, mais aussi du point de l'évolution actuelle qui tend à rabaisser le statut de l'homme à celui d'artefacts ou d'objets design* » (Noisette, 2010, p. 218).

En changeant le regard que l'on porte sur lui, la danse intégrée devrait permettre « *de reconnaître le handicap comme faisant partie intégrante d'une autre norme, d'une autre appréhension du monde, et d'un support d'action différente* » (Diasnas, 1996, p. 67).

4 Principes et méthodes de travail

Nos recherches nous ont permis d'identifier un certain nombre de démarche. Les diverses modalités de pratique exposées dans cette partie ne constituent en aucun cas une liste exhaustive de ce qui peut être réalisé en danse intégrée.

Dans un premier temps, nous aborderons des principes que nous qualifions de « généraux » dans la mesure où ils se présentent comme des constantes dans tout travail réalisé en danse intégrée. Puis nous verrons diverses modalités plus « spécifiques » au travail de certains intervenants, au lieu de pratique, au type de handicap...

Nous venons de voir que la danse intégrée trouvait ses origines dans le travail d'Alito Alessi en *Dance Ability* et dans celui réalisé par Adam Benjamin et Celeste Dandeker au sein de la compagnie *CandoCo*. Dans ces deux cas, l'improvisation occupe une place centrale dans leur travail et il n'est donc pas étonnant qu'elle apparaisse quasi systématiquement dans toute séance de danse intégrée. Muriel Guigou nous dit que pour Emilie Borgo⁸, l'improvisation représente « *une écoute attentive de soi, des autres, de ce qui se déroule et du contexte. L'improvisation ouvre à toute acceptation. Les danseurs se situent dans un état de recherche et d'engagement oscillant entre connu et inconnu. Chaque instant est nourri par le précédent et ouvre un autre possible* » (Guigou, 2010, p. 39).

Qu'elle corresponde à une phase d'exploration (début du processus de création) ou qu'elle soit considérée comme un procédé de composition instantanée, l'improvisation suppose l'utilisation de contraintes que le sujet doit s'approprier et dépasser. « *Plutôt que d'empêcher ou de restreindre, la contrainte oblige à explorer de nouvelles possibilités : elle est ouverture. C'est un moyen de sortir des stéréotypes et de trouver des réponses inhabituelles* » (Perez & Thomas, 2000, p. 54).

La notion de contrainte constitue la base des *tasks* développées par Anna Halprin à propos desquelles François Frimat précise : « *Décider d'un mouvement exigera la prise en compte de l'impératif objectif de la*

⁸ Emilie Borgo est chorégraphe de la compagnie Passaros qu'elle crée en 1999 et anime des ateliers de danse dans diverses structures dont des MAS (Maison d'Accueil Spécialisée).

contrainte et de barrer la route au retour connu et à la mise en application des mouvements acquis. Ce protocole de recherche du mouvement préserve ainsi, en donnant un statut original à la contrainte, une situation où l'improvisation seule permet de trouver une solution. La contrainte est paradoxalement libératrice de toute tentation de réception d'une danse déjà exécutée » (Frimat, 2010, p. 98).

En danse intégrée, le handicap ne représente qu'une contrainte (source de nouveauté) parmi d'autres. C'est ce que souligne Florence Meregalli, chorégraphe de la compagnie *Tatoo* : « *le handicap ne limite pas : au contraire, il ouvre des portes vers d'autres directions chorégraphiques. Impossible de se reposer sur les mouvements évidents, il faut pousser la créativité* ». Et elle complète par « *nous avons tous travaillé sans les jambes pour trouver le mouvement de Gladys* » (Genthialon, 2011).

Cette démarche de danse basée sur la notion de contrainte n'apprend pas un mouvement mais génère du mouvement à partir de l'expérience personnelle et des sensations du pratiquant. Ceci est primordial pour de nombreux danseurs en situation de handicap comme l'explique Bruce Curtis, danseur en fauteuil : « *Quelle que soit la raison de ma danse, son mode devait provenir de l'expérience personnelle du mouvement de mon corps, et non en copiant le mouvement des non handicapés* » (Curtis & Ptashek, 1999, p. 162).

Une telle démarche semble également plus appropriée à la rencontre entre des publics différents, essentielle en danse intégrée. En effet, « *quand la personne est connectée à ses propres sensations, elle est originaire de ses mouvements et peut créer rapidement son propre langage. À partir de là, elle peut rencontrer l'autre, elle ne sera pas dans un faux-semblant, mais vraiment dans une expérience du mouvement*⁹ ».

Souvent lié aux techniques d'improvisation, le travail en contact est également très présent dans les séances de danse intégrée et le toucher se retrouve fréquemment au centre des relations entre les danseurs. C'est par exemple, ce que dit Florence Meregalli à ce sujet : « *Notre danseuse sourde avait comme seul repère sur la musique le toucher de ses partenaires* » (Genthialon, 2011).

La dernière « constante » nous apparaissant comme essentielle dans le travail effectué en danse intégrée est la position des chorégraphes confrontés au handicap. En effet, les personnes en situation de handicap ne sont souvent considérées que par rapport à leur handicap, comme si celui-ci constituait leur essence. L'attitude des chorégraphes est sur ce point très différente : le handicap ne constitue pas pour eux la caractéristique première

de ces pratiquants. Si les chorégraphes adaptent leur travail en fonction du(des) handicap(s) rencontré(s), cette adaptation n'est pas plus importante que pour les autres publics, elle est simplement différente. Elle n'est pas due spécifiquement au handicap des participants car elle existe dans tous les cas. L'adaptation du travail d'un chorégraphe animant un atelier réside en premier lieu dans l'évaluation de ce que la personne peut faire ou ne pas faire afin d'éviter autant que possible la situation d'échec. Il nous semble que les limites d'une personne en situation de handicap ne résident pas toujours dans son handicap. De ce fait, l'artiste peut avoir les mêmes exigences (ni plus, ni moins) avec ces personnes que lorsqu'il travaille avec des valides dès lors qu'il connaît son public. Mais bien entendu, sans jamais oublier que « *exiger, c'est connaître, trop exiger, c'est mal connaître* » (Kerouanton, 2005, p. 91).

5 Résultats

Voyons maintenant en quoi le travail en danse intégrée peut se diversifier. Nous commencerons par distinguer deux approches concernant la danse en fauteuil.

« *Pour Colette Priou¹⁰, il n'est pas question de sortir les participants de leur fauteuil [...]. Pour elle, les fauteuils sont comme une seconde peau pour les personnes handicapées dont on ne peut pas les soustraire* » (Guigou, 2010, p. 52). Cette conception est partagée par le danseur paraplégique Bruce Curtis et son partenaire Alan Ptashek : « *Nous ressentons nos fauteuils comme partie intégrante de nous même* » (Curtis & Ptashek, 1999, p. 169). Alan quant à lui précise que « *souvent je perçois le fauteuil de Bruce comme une extension de son corps entier, sentant le poids combiné du corps et du fauteuil comme une seule masse mouvante* » (Curtis & Ptashek, 1999, p. 173). Néanmoins et bien que privilégiant le travail avec fauteuil, Bruce nuance la spécificité de la relation corps-fauteuil : « *La relation à notre infirmité comporte 3 facettes : comment nos corps bougent, comment nos fauteuils bougent, comment ils bougent ensemble* » (Curtis & Ptashek, 1999, p. 169). On retrouve dans cette remarque le fait que la danse est avant tout une expérience intime découlant de la sensation et de la perception et qu'elle participe au développement de la proprioception (ce que l'on perçoit de soi) et de l'extéroceptivité (ce que l'on perçoit du monde) de la personne.

Une autre approche de la danse en fauteuil consiste à quitter son fauteuil. C'est ce que préconise Emilie Borgo dans son travail. « *Elle invite les participants à sortir de leurs fauteuils pour éprouver de nouvelles sensations et*

⁹ Déclaration de Pierre Deloche, chorégraphe, lors des journées Culture et Handicap qui se sont déroulées à Oyonnax en octobre 2004 et dont les actes sont téléchargeables sur internet. Nous avons pu relever dans les propos de Pierre Deloche que, lorsqu'il parle de personnes en situation de handicap, il emploie les termes de « public contraint » qui nous semblent véritablement appropriés aux pratiquants de danse intégrée.

¹⁰ Colette Priou, chorégraphe pour sa compagnie *C. Priou* et interprète pour d'autres chorégraphes (notamment Jean-Claude Gallotta), est à l'origine de la création du groupe *Imagin'* en 2004. Ce groupe rassemble des personnes en fauteuil, d'autres ayant des difficultés d'ordre psychologique, des danseurs amateurs et professionnels.

essayer des mouvements sur des tapis. Pour elle, ces exercices sont importants, car ils permettent d'appréhender l'espace autrement » (Guigou, 2010, p. 53). Nous partageons cet avis. En effet, lors d'une séquence de recherche chorégraphique avec un étudiant tétraplégique, nous avons effectué un travail hors fauteuil sur les possibilités de prise d'appuis au sol et de transfert du poids du corps. À l'issue de cette « expérimentation », Olivier¹¹ nous déclara avoir éprouvé de nouvelles sensations, car c'était la première fois qu'il pratiquait une activité physique en dehors de son fauteuil (hormis le fait d'aller à la piscine ou les séances de kinésithérapie). Cette façon de pratiquer la danse lui avait donc permis de vivre une expérience totalement inédite!

Concernant la relation à son fauteuil et l'importance de pouvoir s'en « extraire », Muriel Guigou nous rapporte le témoignage de Laetitia, jeune paraplégique : « *Plus je suis loin de mon fauteuil, mieux je suis. Dès que je sors de mon fauteuil, je suis comme les autres* » (Guigou, 2010, p. 54). Dans ce cas, le fauteuil est perçu comme l'élément discriminant ; c'est lui qui marque la différence. La pratique de la danse peut donc permettre à certaines personnes en situation de handicap de vivre différemment leur singularité (même si ce n'est que d'une manière tout à fait temporaire). Ce constat nous semble considérable et il sera repris dans la partie de ce chapitre concernant les « effets » de la danse intégrée.

Le travail avec des personnes déficientes auditives présente également certaines spécificités dont l'apprentissage de la danse à partir de la langue des signes. Le danseur-comédien sourd Joël Liennel¹² a développé un travail de recherche pour créer une méthode de création chorégraphique « signée » propre aux sourds. Cette méthode se rapproche de celle de la chorégraphe Pascale Houbin¹³ qui travaille sur l'invention d'un vocabulaire gestuel (et son développement) à partir d'un texte écrit¹⁴. Cette démarche décrite par Lila Greene « *consiste en général à prendre un texte puis à le "traduire" avec des mouvements de mains (qui peuvent ou non entraîner le corps) inventés pour chaque mot ou groupe de mots. Le but n'est pas de faire comprendre le texte mais plutôt de l'utiliser comme prétexte pour mettre en place un langage gestuel personnel, pour ensuite développer ce vocabulaire chorégraphiquement* » (Greene, 1996, p. 70).

¹¹ Olivier est un sportif de haut-niveau handisport qui poursuit des études à la Faculté du Sport de Nancy.

¹² Joël Liennel a travaillé avec Philippe Decouffé pour la préparation des cérémonies des Jeux Olympiques d'Albertville en 1992 puis a dirigé l'atelier international de recherche chorégraphique pour sourds.

¹³ Elle s'est fait connaître du grand public par la vidéo *Le petit bal* en 1993 (duo qu'elle interprète avec Philippe Decouffé) dans laquelle elle propose une traduction chorégraphique d'une chanson populaire.

¹⁴ Nous avons pu expérimenter cette démarche lors d'une formation donnée par cette chorégraphe.

Joël Liennel a également recours à différents médias dont la vidéo pour l'apprentissage des structures rythmiques et tout comme lui, la chorégraphe Kilina Crémona utilise souvent les frappes au sol, car « *même s'ils n'entendent pas forcément les sons, dit-elle, ils les ressentent* ». « *Le sol du studio de sa compagnie est d'ailleurs spécifique pour un travail avec des personnes sourdes : il vibre au moindre choc et donne ainsi des repères de rythme* » (Guigou, 2010, p. 48).

Concernant le travail avec des personnes en situation de handicap visuel, nous pouvons prendre comme exemple le cas de Saïd Gharbi, interprète aveugle de Wim Vandekeybus¹⁵. Pour apprendre les mouvements, Saïd écoute le souffle du danseur, le rythme du mouvement sur le sol, puis le décompose, l'analyse par le toucher pour le reconnaître dans sa totalité. Il le répète et se fait corriger par Wim ou un autre danseur. Puis il improvise à son tour sur la musique des mouvements qu'apprennent ensuite les autres danseurs (nous verrons que ce principe de réciprocité présent en danse intégrée permet une véritable intégration de la personne en situation de handicap). En parlant de sa pièce chorégraphique *Her body doesn't fit her soul* (1993), Vandekeybus dit : « *La force de ce spectacle tient au mystère, à l'insaisissable. En fait, Saïd est le point central à partir duquel partent toutes les lignes. Je suis fasciné par son aura. Il a l'intensité de ceux qui doivent s'habituer à vivre sans la sécurité qu'apporte le facteur visuel* » (Bouquet des Chaux & Fertier, 1997, p. 48).

Dans le reportage *Danser l'invisible* sur Saburo Teshigawara, on peut voir ce chorégraphe japonais travailler avec des élèves de l'École régionale pour déficients visuels de Loos (59). La base de sa démarche s'effectue à partir de la respiration et il précise que : « *Si il y a une chose qui initie la danse, c'est la respiration. Respirer est de même nature que parler. Le geste, le mouvement du corps par lequel la respiration est mis en œuvre, est le même que celui qui transmet la parole mais plus encore, la respiration ne passe pas seulement par la bouche mais par le corps tout entier.* »

Pour Saburo Teshigawara « *danser, c'est jouer avec l'air* » (Noisette, 2010, p. 246).

Le dernier point que nous abordons dans cette partie est la préparation du corps par des pratiques somatiques, telles que les méthodes Feldenkrais ou Alexander, la Kinésiologie, le *Body-Mind Centering*. « *Ces différentes techniques visent, par le toucher ou la visualisation, à faire prendre conscience à l'individu de son anatomie, pour ensuite entrer en mouvement. Cette démarche, par une meilleure conscience du corps, permet de trouver une gestuelle initiée par un ressenti plus que par une forme donnée de l'extérieur. L'éducation somatique se base sur*

¹⁵ Sur son travail avec les non-voyants, le chorégraphe belge confie que l'idée lui est venue un jour où, en dansant sur scène, il s'est aperçu qu'il fermait les yeux pour effectuer certains mouvements dangereux.

la perception et la sensation du corps pour éveiller le mouvement » (Guigou, 2010, p. 39).

6 Discussion

Voyons maintenant quels peuvent être les apports, les effets de la pratique de la danse intégrée. Apparaissant à différents niveaux, nous essayerons de les identifier selon trois catégories : effets sur les pratiquants en situation de handicap mais également valides ; effets sur les « encadrants », le plus souvent il s'agit d'artistes danseurs et/ou chorégraphes ; effets sur les « regardants », spectateurs ou observateurs.

La pratique de la danse intégrée que nous avons définie comme étant en premier lieu une activité artistique va donc permettre à la personne en situation de handicap d'accéder à ce type de pratique. Nous reprenons les propos de Marina Gaget pour qui « l'apport principal semble être celui de l'accès à une pratique artistique, ce qui est un apport considérable puisque bien souvent elles [les personnes en situation de handicap] sont tenues à l'écart de ce type d'activité » (Gaget, 2003, p. 124). De ce fait, au même titre que toute pratique artistique, la danse intégrée « est susceptible de favoriser toutes formes d'intelligence, conceptuelle, motrice, sensible, et donc de modifier le parcours de chacun » (Gaget, 2003, p. 84).

La danse intégrée permet également « une rencontre entre personnes valides et personnes en situation de handicap, dans un rapport de proximité et d'intimité. Elle affaiblit ainsi la séparation informelle, mais bien établie, au sein de notre société, entre ces personnes » (Gaget, 2003, p. 124). La séparation évoquée par Marina Gaget nous rappelle que la problématique du handicap correspond à celle de toute minorité : « Les personnes handicapées sont en minorité, et tout ce qui peut aller dans le sens d'une minorité peut gêner » (Kerouanton, 2005, p. 130) et même le rejet. Se référant à Claude Chalagui (1992), Joël Kerouanton pense que « les arts vivants participent à cette nécessaire restauration de l'image sociale de la personne handicapée, et leur donnent une fonction sociale non négligeable en instaurant un espace de communication dans lequel la marge nourrit la norme et la transforme » (Kerouanton, 2005, p. 136). La danse peut donc constituer un facteur d'intégration et/ou d'inclusion. Il nous est possible de remarquer que cette rencontre par la danse est susceptible d'améliorer la relation à l'autre. En effet, « dans la danse, les contraintes de la communication orale peuvent être contournées pour inventer une relation hors du langage verbal. Les interlocuteurs ne cherchent pas à rétablir une communication ordinaire en niant la différence, bien au contraire, ils construisent l'échange en intégrant cette différence » (Guigou, 2010, p. 86).

Toute rencontre se fait dans et grâce au groupe. Reprenant la notion d'« acteur collectif » développée par Joël Kerouanton (Kerouanton, 2005, p. 81), nous pensons que la danse intégrée permet l'émergence du « danseur collectif » par le travail en groupe où tous participent au processus de création, où chacun « s'alimente »

de l'autre pour créer, pour évoluer et progresser. « Le collectif, même s'il est fort et porteur, permet l'expression des individualités » (Kerouanton, 2005, p. 82). Le groupe, par les rencontres qu'il suscite, permet l'émergence de la singularité de chacun.

La pratique de la danse intégrée permettra aussi l'accès à un nouveau rapport au corps. C'est par exemple, ce que déclare Saïd Gharbi en parlant du travail réalisé avec Wim Vandekeybus : « J'ai appris beaucoup de choses sur moi-même grâce à ces expériences, j'ai découvert les limites de mon corps, j'ai appris à mieux le sentir, à mieux en prendre conscience » (Bouquet des Chaux & Fertier, 1997, p. 49). Par la découverte de l'importance de la respiration, du poids de son corps et de sa position, le pratiquant aura une meilleure prise de conscience du schéma corporel. Il développera une plus grande mobilité. De ce fait, il accédera certainement à un « mieux être » et à tout ce que cela peut impliquer : changement d'apparence physique, affirmation de soi, diminution des problèmes relationnels et peut-être même une plus grande autonomie dans la vie quotidienne. Grâce à la danse intégrée, les personnes en situation de handicap peuvent réaliser que « même avec un handicap, il est possible d'augmenter ses sensations de liberté et de réduire le rapport de dépendance dans lequel elles vivent souvent. La prise de conscience d'une possibilité d'autonomie plus grande tend ensuite à s'appliquer à un plus grand nombre d'actes quotidiens » (Gaget, 2003, p. 125). Dans ce même ordre d'idée, Muriel Guigou pense que la pratique de la danse permet aux personnes en situation de handicap de développer une meilleure confiance en leurs capacités et une affirmation d'eux-mêmes. « Le travail de création permet aux personnes en situation de handicap de se construire dans une dynamique d'ouverture et de sortir d'un fonctionnement qui peut tendre à l'enfermement » (Guigou, 2010, p. 67).

Cette « dynamique d'ouverture » s'effectue en quelque sorte « dans les deux sens ». En effet, n'oublions pas que la danse intégrée est une pratique mixte et que de ce fait, il est possible de relever des effets sur les danseurs valides. La présence de Marc Wagemans (interprète trisomique) dans la pièce chorégraphique *Foi* en est une bonne illustration. À ce sujet, Sidi Larbi Cherkaoui remarque que la présence de Marc oblige les interprètes de sa compagnie « à aller vers l'extérieur, vers l'autre, vers lui, et cela nécessite de la part de chacun d'être dans le partage » (Kerouanton, 2004, p. 72). Cela correspond bien à la conception du chorégraphe qui s'intéresse plus aux relations qui existent ou pouvant se créer entre les individus qu'aux individus eux-mêmes. De plus, concernant le handicap, il pense que nous sommes tous « porteurs d'un handicap ». La différence entre un valide et une personne en situation de handicap est que le premier peut masquer, cacher son manque ; il peut tricher. Le second, lui, ne triche pas et de ce fait, son geste est « juste ». Par la danse, il se retrouve mis à nu dans sa fragilité et c'est certainement ce qui rend sa présence si forte. Pour un

danseur professionnel (valide), cela devient un véritable travail que d'être perméable à sa vulnérabilité. En ce sens, la rencontre avec des personnes en situation de handicap peut lui permettre de (re)trouver ce qu'il est vraiment au plus profond de lui.

Nous terminons ce paragraphe par une dernière remarque : au regard des expériences réalisées par Mathilde Monnier ou Sidi Larbi Cherkaoui, il apparaît que des effets thérapeutiques et sociaux peuvent exister même s'ils ne sont pas l'objectif du chorégraphe et si celui-ci ne cherche pas à les mesurer.

Voyons maintenant, quelles sont les répercussions possibles sur les personnes intervenant dans ce type de pratique ou « encadrants ».

Concernant l'ensemble des chorégraphes pour qui le travail avec le public représente avant tout autre chose une rencontre artistique, il nous semble que leur technique s'en trouve modifiée. Technique au sens où l'entend Sidi Larbi Cherkaoui, c'est-à-dire une contrainte à l'intérieur de laquelle on travaille, et dans laquelle on essaye de trouver tout ce qui est possible de réaliser. En empruntant de nouvelles voies de recherche permettant d'arriver à d'autres résultats, le travail avec des personnes en situation de handicap contribue à faire évoluer et élargir le champ de la danse, à changer le regard du chorégraphe sur sa discipline.

Il semble également que des effets « plus personnels » puissent s'opérer, des effets qui transforment la personne au-delà de son statut d'artiste. À ce titre, nous reprenons le témoignage d'une chanteuse (il pourrait en être de même avec un danseur) que cite Marie-Claire Brown dans son article : « *Je ne chante plus pareil depuis que je travaille avec ces jeunes : ils m'ont aidée à accepter mes peurs. Ils vivent des situations terribles, émotionnellement très difficiles, des angoisses et, malgré cela, ils ont le désir d'avancer* » (Brown, 2010, p. 50).

Néanmoins, l'intervenant doit faire attention à ne pas idéaliser la situation. Claude Chalagui nous met en garde contre le risque d'une « idéalisation » de l'artiste pour les personnes en situation de handicap : « *La vérité n'est pas du côté du handicap. Le nirvana n'est nulle part, pas même avec les personnes handicapées* ». Il pense que « *les personnes handicapées ont des limites qui interrogent les nôtres. Mais c'est en posant des limites et en posant la différence entre nous et eux qu'ils peuvent aussi avancer* » (Kerouanton, 2004, p. 50).

Nous avons vu précédemment que, s'agissant des danseur-chorégraphes en situation de handicap, l'acte artistique pouvait devenir un acte de revendication à l'existence, un droit à la différence. L'activité créatrice prend alors une dimension essentielle pour une acceptation et une reconnaissance sociale du sujet, reconnaissance passant inévitablement par le « regard de l'autre ».

Comme le souligne Mathilde Monnier concernant Marie-France, le travail réalisé « *déplace notre regard sur elle* ». On peut estimer qu'il en est de même pour les spectateurs venant assister à une représentation. Et si

le regard du public change, celui des familles aussi. Celui du personnel des structures d'accueil également et comme le dit Muriel Guigou, « *La représentation dans un lieu spécialisé a aussi son intérêt : celui d'opérer un changement du regard sur le handicap au sein de l'établissement* » (Guigou, 2010, p. 73). La scène permet la mise à jour de nouvelles potentialités des interprètes en situation de handicap. Dans certains cas, la construction de nouvelles relations devient possible et le lien encadrant-résidant s'en trouve renforcé. De plus, les spectacles de danse incitent aussi des personnes à pratiquer. « *Pourquoi pas moi?* » pourrait-on se dire et de spectateur, la personne devient acteur.

Cependant, « *le spectacle en présence de personne handicapée peut créer une situation contraire à l'objectif recherché : susciter le rejet plutôt que l'adhésion à une proposition esthétique* » (Kerouanton, 2004, p. 66). Ce rejet peut provenir d'une conception où le théâtre ne serait qu'un lieu de divertissement, un lieu permettant d'échapper aux questions de société. D'une façon plus générale, l'art n'aurait qu'un seul but : divertir. Cherkaoui déclare à ce propos que « *ces spectateurs refusent d'être bousculés dans leur représentation comme si le spectacle vivant devait être en dehors de leur vie. Ils demandent alors à l'interprète handicapé de faire fi de son handicap. Or il ne pourrait avoir de séparation entre l'interprétation et l'interprète* » (Kerouanton, 2004, p. 67).

On peut dire que Marc Wagemans ne joue pas, il est.

7 Conclusion

Une véritable interaction spectateur-danseur est possible : la présence de spectateurs aura des effets sur le danseur. Sur scène, devant un public, l'état de certaines personnes en situation de handicap change considérablement à tel point que des spectateurs ne perçoivent plus obligatoirement le handicap. « Sidi Larbi Cherkaoui se souvient de Peter Van Lommel, un des interprètes de *Ook* : quand on parle avec lui, il a les yeux qui partent, il ne regarde pas l'interlocuteur en face. En présence d'un public, son état change et ses yeux fixent les spectateurs ; il a le regard complètement connecté avec eux » (Kerouanton, 2004, p. 50). À cet exemple, nous pouvons ajouter la remarque d'Hélène de Compiègne (Compiègne, 2010, p. 47) selon laquelle les interprètes seraient soumis à un véritable « *bombardement affectif* » lors de leur passage sur scène qui, s'il est bien surmonté, les aide à « *grandir sur autre chose. Leur personnalité s'en trouve renforcée, et les résultats sont tangibles : les inhibés sont plus épanouis, les troubles du comportement régressent* ».

Pour conclure ce chapitre sur la danse intégrée, nous reprenons les propos de Joël Kerouanton qui affirme que par la pratique de la danse, « *le handicap devient un trait de caractère, une façon d'être qui peut être valorisée* » (Kerouanton, 2004, p. 47) et que « *d'objet de répulsion, ils [les personnes en situation de handicap] deviennent objet de fascination* » (Kerouanton, 2005, p. 136).

Annexe 5 - « Mon handicap, c'est cette danse qui ne me quitte pas »

- Philippe Chéhère (Extraits)

Pourquoi ce corps qui danse malgré lui est-il un corps malade ? Comment ce geste qui dysfonctionne est en lui-même une performance, une œuvre d'art ? Ce texte propose une lecture de la recherche artistique que je mène à partir de croisements entre « le corps en crise et le corps dansant ». J'y développe, en m'appuyant sur mon expérience de danseur-chercheur, une réflexion sur les spécificités de la pratique de la danse dans une institution hospitalière pour des personnes atteintes par une maladie neurodégénérative héréditaire entraînant une altération profonde et sévère des capacités physiques et intellectuelles ainsi que des mouvements anormaux : la chorée de huntington, autrefois appelée la danse de saint Guy.

Parmi les nombreuses expériences des activités *Art et handicap* existantes, celle-ci trouve une place spécifique et une symbolique toute particulière, car une des expressions symptomatiques du handicap, pour des personnes touchées par la chorée de huntington, est le mouvement involontaire, désordonné, le mouvement que l'on dit « de trop », le mouvement qui fait peur, qui dérange... Ainsi, le matériau brut de notre rapport au corps est cette danse qui apparaît malgré soi, sans que l'on puisse la maîtriser. Que propose alors la danse contemporaine dans ce contexte et dans cette rencontre insolite ?

Nous aborderons dans un premier temps l'apport de la pratique de la danse et les outils utilisés ainsi que les croisements historiques entre la danse et la maladie, pour en venir à un questionnement d'ordre esthétique, notamment la transgression des « normes » du corps : un geste qui dysfonctionne peut-il faire œuvre d'art ?

LE PROJET HD

Depuis 2003, à l'Institut de myologie Pitié Salpêtrière et à Mica-danses à Paris, en tant que chorégraphes, Julie Salgues et moi-même (avec le regard des artistes Anatoli vlassov et David Gil) animons le *projet hD – huntington, handicap et Danse* : ateliers et performances de danse contemporaine pour des personnes de tous les âges, touchées directement ou indirectement par cette maladie (malades handicapés ou semi-handicapés, conjoints, familles, proches et personnel hospitalier).

Cette expérience se veut une aventure humaine entre personnes concernées par une maladie mais aussi par une recherche créative et artistique. L'objectif est de trouver à travers la danse, un espace d'apaisement visant à développer la conscience de son corps, et d'expérimenter d'autres formes dans la façon de mouvoir son corps. Dans le cadre de ce

projet hD, notre parti pris est de travailler *avec* le mouve-ment, *par* le mouvement, sans quitter le point de vue artistique.

En nous intéressant à la place de la danse contemporaine dans le champ de la maladie, nous ne retiendrons pas tant la question de son effet thérapeutique, mais nous tenterons plutôt de mettre en évidence en quoi la danse contemporaine – que nous distinguons de la danse thérapie ou art-thérapie – occupe une place singulière qui appartient au domaine de l'art.

POURQUOI LA DANSE ET QUELLE DANSE ?

Dès ses prémices, au début du xx^e siècle, les chorégraphes qui ont inventé et enrichi la «danse moderne » et contemporaine portaient des valeurs et des intentions de travail que nous développons dans l'atelier de danse, notamment :

– la singularité ou la capacité de chacun d'inventer sa propre danse, et de « trouver son propre geste » (robinson, 1992) ;

– la reconnaissance de tous les corps et le rejet des normes tradition-nelles du corps dansant : il n'y a pas de corps modèle ;

– la valorisation de l'expérience et du travail dans le temps même de sa réalisation : il n'y a pas de code, la justesse du mouvement va se concen-trer sur la qualité de l'expérience, la façon d'habiter le mouvement à chaque instant nouveau.

Plusieurs enjeux se côtoient dans l'atelier.

Construire un espace de détente et de confiance

Nous nous concentrons sur une thématique différente à chaque atelier, ayant trait soit à une partie du corps, par exemple le dos, soit à une action comme tourner, ou encore la pulsation... nous veillons à diversifier les propositions d'accès au mouvement : par l'imaginaire, par des actions simples, avec des notions d'espace ou de temps, des parties du corps, des dynamiques...

Au cours du temps, l'atelier devient un espace à part, un lieu à la fois symbolique et physique, marqué par des « rituels » très simples qui permettent à chacun de se sentir à l'aise et en sécurité. nous avons construit ensemble un espace relationnel et affectif qui permet de tisser progressivement un lien de confiance. Chacun sait qu'il va prendre soin de lui et des autres. nous proposons ainsi un temps de massage durant lequel même les malades dispensent le massage selon la capacité de contact qu'ils peuvent établir. Le conjoint d'un malade nous disait : « L'importance du contact. toucher un corps malade que je ne connais pas m'autorise à une relation avec lui. »

Développer la conscience de son corps

Cela se traduit tout simplement par le fait de se donner le temps d'écouter son corps. Bien souvent, nous ne cessons de vouloir maîtriser notre corps, le raisonner. Au cours de l'atelier, nous choisissons d'écouter ce corps, de le laisser « réfléchir » et même nous guider.

Par exemple dans l'exercice d'échauffement en cercle, nous reprenons certains « rituels » et nous axons l'attention de chacun sur la thématique choisie. Il s'agit de repérer, d'identifier certaines parties du corps et de les mobiliser simplement. Ce sont des propositions de concentration assez intérieures pour entrer dans le mouvement.

S'exercer à la créativité

Nous travaillons à partir des propositions d'improvisation qui nous paraissent les plus pertinentes pour justement valoriser l'expérience en tant que telle et le temps vécu sur le moment et non en fonction d'un choix qu'imposerait, par exemple, une composition. Les malades peuvent ainsi trouver leur façon de répondre aux consignes. Au fur et à mesure des séances, nous avons constaté une meilleure compréhension des enjeux de l'improvisation par le groupe.

Par exemple, nous nous concentrons sur la perception des mouvements du corps à partir d'un objet imaginaire. L'exercice du *ballon imaginaire* en est une illustration ; dans la proposition du cercle en début d'atelier, il a pour but d'établir et/ou de mesurer le contact entre les participants. La consigne de se transmettre un ballon dit « imaginaire » permet à chacun non seulement d'en inventer la forme, le poids... mais également de recevoir et de transmettre une « information ».

Par cet exercice, chacun peut habiter l'espace en développant la perception de son propre volume, puisque dans nos consignes, nous leur demandons d'imaginer, de visualiser l'espace en partant de différentes configurations : entre les deux yeux, devant ou derrière la colonne vertébrale, entre les jambes, les mains... Chacun peut se représenter et prendre « sa » mesure de l'espace entre lui et le lieu, puis avec les autres.

Les exercices – à partir d'improvisations – sur la construction d'une petite danse, en inventant des gestes, des postures et des mises en situation, engagent le choix des participants à ces ateliers – par une décision librement consentie – de se mouvoir dans l'espace, utilisant ainsi leurs appuis ou leurs déséquilibres jusqu'à *créer* une danse, et par là même, la possibilité de s'émanciper d'un état d'impuissance ou d'être seulement victime ; c'est en cela que nous essayons de trouver des rebonds.

LA PRATIQUE DE LA DANSE PERMET DE CRÉER UN GESTE RELATIONNEL

En nous appuyant sur différents témoignages (recueils d'impressions des participants, suivi des médecins, journal de bords, vidéo...), nous avons pu constater que les pratiques

utilisées par la danse peuvent aider au développement et/ou au soutien des facultés motrices et corporelles des personnes malades et handicapées par une maladie chronique qui vient s'installer durablement dans leur vie. Au-delà de toute tentative d'interprétation thérapeutique ou non, nous partons du postulat que la danse permet l'ouverture de nouveaux possibles. Comme le suggère M. Abassade (Entretiens, 2009), on peut ainsi envisager « le corps du danseur comme possible lieu de transfert d'une disponibilité corporelle à recouvrer ou comme médiateur d'une sensorialité à se rapprocher ». La pratique de la danse crée de nouveaux modes « d'être et de relation ». Les participants peuvent alors découvrir des chemins souvent insoupçonnés pour parvenir à certains gestes utiles dans la vie de tous les jours : attraper un objet, s'asseoir, se lever, marcher, aller du fauteuil au sol.

La danse permet aussi de s'adapter, de contourner les « obstacles ». Ainsi chaque nouveau chemin corporel emprunté devient une danse et allège le quotidien des personnes malades et des accompagnants.

L'intérêt de cet atelier, sa spécificité, est justement de regrouper des personnes qui, a priori, ne se rencontreraient pas. Les générations se mêlent, la relation à la maladie se déploie d'une façon très variée.

Parmi les personnes malades, certaines sont en fauteuil, d'autres prennent des médicaments. Pourtant, l'un d'eux a fait le choix de ne pas prendre de médicaments : il bouge énormément et sa locution est difficile, mais il a conscience des choses, de ses envies ; il « exprime encore sa vie », comme il nous le dit souvent en riant, parce qu'il la maîtrise encore un peu ; d'autres participants sont sous traitement. Pour certains, la marche est difficile, voire impossible ; c'est le cas de G. qui est en fauteuil roulant. En outre, la plupart des participants sont souvent confrontés à des pertes d'équilibre ; nous adaptons alors certaines de nos propositions de travail, comme pour G. avec qui nous travaillons au sol les propositions données pendant l'atelier. Chacun, à sa mesure, doit trouver un mode de relation et s'adapter pour que la rencontre s'opère.

CROISEMENTS HISTORIQUES ENTRE LA DANSE ET LA MALADIE DE HUNTINGTON

L'origine

Le mot chorée (Babonneix, 1925, p. 35), dérivé du latin *chorea* et du grec *khoreia*, désignait alors « les danses sacrées que les disciples du culte d'orphée pratiquaient autour des maladies ». Selon Grand-mougin, qui a retracé l'historique et l'évolution des connaissances de cette maladie à travers plusieurs siècles, c'est au xv^e siècle, en Europe, que le terme *chorée* fut employé pour la première fois dans un sens médical pour désigner « une étrange affection caractérisée par une agitation involontaire, irrépressible, d'allure dansante : la “chorée de saint vitus” ou “chorée de saint Jean” » (Grandmougin et coll., 1997). à cette époque, l'expression

« chorée » ou « danse de saint Guy » décrivait toute manie choréique qui incluait aussi la maladie de huntington. Jusqu'à aujourd'hui, « avoir la danse de saint Guy désigne, en langage populaire, l'existence d'une agitation choréiforme ou manie choréique ».

« Les manies dansantes ou le besoin impérieux et irrésistible de danser »

Cette appellation décrivait d'étranges épidémies où les personnes atteintes se mettaient à danser et à chanter jusqu'à épuisement. Cette sorte de « fléau » était caractérisé par « un besoin impérieux et irrésistible de danser, une grande suggestibilité du phénomène et une tendance à se propager sur un mode épidémique » (Grandmougin et coll., 1997).

à notre grand étonnement, au travers des siècles, les médecins (hecker, 1892) utilisent curieusement le mot « danser » pour décrire les comportements de ces personnes malades, elles-mêmes catégorisées, identifiées, listées, comme « danseurs » : « En juillet 1374, à Aix-la-Chapelle, les danseurs formèrent des processions de plus en plus importantes, allant d'une ville à l'autre [...] d'ouest vers l'est : 1 100 "danseurs" » (hecker, 1892).

La danse du secret

Cette maladie a longtemps été perçue comme « malédiction » dans les familles. Du fait de la présence de chorées, les malades étaient suspectés d'alcoolisme ou d'être possédés par le diable. Source de honte, ils étaient délaissés, voire cachés, par leur propre famille, nombre d'entre eux furent brûlés sur le bûcher.

C'est seulement au xix^e siècle qu'apparaissent les premières descriptions de chorées dites héréditaires. La description de G. huntington impliquant « une transmission héréditaire de la maladie, déclencha de larges recherches visant à reconstruire les arbres généalogiques des familles atteintes pour remonter vers l'origine de la maladie, et amenant à des révélations telle que la condamnation à mort pour sorcellerie » (Grand-mougin, 1997).

Le début du xx^e siècle ne les épargnera pas non plus, par exemple, avec la loi allemande de 1933, l'administration nazie décidera de la stérilisation de plus de trois mille personnes «pour huntington ».

L'histoire de la maladie de huntington permet de mieux comprendre comment une affection de ce type a pu rester cachée durant de nombreux siècles. Sa reconstitution par les historiens de la médecine a mis au jour « des histoires personnelles qui, confrontées aux cadres socioculturels et scientifiques des différentes époques, sont autant de démonstrations de l'image qu'une maladie se voit imposer par une époque » (*ibid.*). Face à un tel tabou, la loi du silence s'impose au sein des familles. De nos jours encore, dans certaines familles, on cache les personnes malades, on n'évoque pas le nom de la maladie de la personne en famille ou en public.

une « culture de la chorée »

Ce bref rappel historique nous fait découvrir que la danse, associée à la possession, intéresse le corps scientifique et médical dans son effort à comprendre et parfois à guérir les malades. Les défilés dansés, les manifestations de danse qui ont retenu l'attention des historiens de la médecine, n'ont sans doute rien en commun avec la danse en tant qu'art. Pourtant, dans toutes les iconographies ou peintures relatant l'histoire de la chorée et d'autres maladies liées au mouvement, nous pouvons lire « les manifestations artistiques de la danse – là où elle se manifeste – en tant qu'expression de la joie vraisemblablement au plus près du dionysiaque » (Abassade, 2009).

Par ailleurs, on constate également, au-delà de l'imagination locale et des croyances magico-religieuses correspondant aux époques citées, que la danse est ici un langage privilégié qui permet au malade – non encore reconnu comme tel à ces époques – de « se mettre en communication » avec le groupe ; par groupe, il faut entendre ici la communauté villageoise.

une évidence

Au lire de l'histoire de la maladie de huntington, celle-ci croise et renvoie sans cesse aux questions du mouvement et de la danse comme manifestation d'un corps en crise. En tant que danseurs, impossible de ne pas souligner ce lien étymologique et historique entre *chorée* (*chorée* de huntington) et art *chorégraphique*, la danse. Impossible de ne pas percevoir dans cette proximité une potentialité et des résonances que nous tentons d'explorer avec une expérience inédite d'atelier de danse en hôpital.

Comme nous l'avons vu dans le récit des croisements historiques de cette maladie, du Moyen Âge à notre époque, une des conséquences de cette maladie « orpheline » est la difficulté, pour la personne malade et sa famille, à faire face au regard de la société. Dans ce contexte, l'enjeu d'une « présentation publique » – pour rendre visible, donner à voir, partager, être vu – était une étape importante. Aussi, je souhaiterai aborder ici l'expérience, que nous avons menée en 2005, de la première performance publique, reliée au thème des figures des *manies dansantes*.

[SUITE DE L'ARTICLE]

Annexe 6 : « Danse et handicap : Comment transcender le mouvement » - Sophie Lesort



toutelaculture.com

Toutelaculture

Soyez libre, Cultivez-vous !

<http://toutelaculture.com>

Danse et handicap : comment transcender le mouvement



Il n'y a rien de pire que d'entendre une mère dire à sa fille de 13 ans, à l'issue d'une représentation : « Il faut applaudir parce que ce sont des handicapés ». Cette phrase, je l'ai entendue en 2005 après « Body in question » de l'australien James Cunningham. Ce danseur et chorégraphe a perdu l'usage de son bras lors d'un accident de moto et sa pièce n'est qu'une longue jérémiade mélodramatique sur son état. Sans aucune dignité, égocentrique et dépourvue de sens artistique, cette œuvre ne mérite aucune indulgence.

La réaction de cette mère de famille signifie pitié, compassion et ne fera jamais évoluer le regard sur les différences. Car soit le spectacle est bon, soit il est raté et le fait qu'il soit interprété par telle ou telle personne ne doit en rien influencer le résultat final. Aucun handicapé n'est en quête d'un geste d'apitoiement, de mansuétude. Qu'il soit ainsi de naissance ou suite à un accident, qu'il présente des malformations, qu'il se déplace en fauteuil roulant ou que son état mental soit différent, la seule chose que cet être demande, c'est d'être un Homme et, que celui qui s'imagine valide, ne lui renvoie pas l'image d'un invalide. Pour la plupart d'entre eux, cette différence a exacerbé leur sensibilité. Certains, après un accident sont devenus peintre ou musicien, d'autres comprennent que leur corps si dissemblable des autres est justement un moyen pour se révéler, divulguer ses idées ou utiliser autrement le mouvement dansé.

Les handicapés face aux metteurs en scène et chorégraphes



Nombreux sont les metteurs en scènes et chorégraphes qui, en partageant leurs connaissances et leur art avec des handicapés et font oublier la nature de ces interprètes. Ces derniers apportent même une extrême profondeur aux réalisations. Actuellement, Christian Rizzo se joue avec raffinement du handicap des non-voyants dans « [De quoi tenir jusqu'à l'ombre](#) », avec la compagnie de l'Oiseau Mouche dont le lieu à Roubaix est décoré des magnifiques costumes de toutes les créations. Du théâtre de l'Entresort, Madeleine Louarn travaille depuis trente ans avec des adultes handicapés mentaux de l'Atelier Catalyse qui ne savent ni lire ni écrire. Durant plus de trois ans, il a fallu faire apprendre et comprendre le texte des « Oiseaux » d'Aristophane (1) à ces comédiens professionnels et ce fut le même labeur pour toutes les autres créations de cette équipe qui est régulièrement programmée au Festival d'Automne. Assister à une répétition est d'une rare intensité car Madeleine Louarn ne leur fait aucun cadeau. Articulation, sens du mot, mouvements du corps initiés par Bernardo Montet, intériorité du personnage... tout est méticuleusement repris, ressassé et étudié jusque dans les moindres détails. « Ils sont les passeurs d'un univers hors du commun grâce à leurs fragilités, leurs sensibilités, leurs différences et leurs vérités propres. Ils ne savent pas spécialement énoncer, mais ils ont des intuitions très pertinentes et posent la question du sens au bon endroit ». souligne Madeleine Louarn. Et justement, c'est en rencontrant régulièrement ces artistes que Bernardo Montet vient de créer un duo « (Des) Incarnat(s) » (2) qu'il interprète avec Jean-Claude Pouliquen. « Pour écrire cette pièce nous sommes allés vers des tas de directions pour souvent revenir au point de départ. » Le chorégraphe est persuadé que le mariage entre la question du corps et du texte est une union sacrée pour ces interprètes qui sont tant en manque de code. « L'un soutient l'autre et en terme de danse ils déploient bien plus que tout ce que j'ai pu voir à présent puisque l'artiste handicapé mental ne se projette pas étant donné qu'il n'est que dans l'instant présent. Et je suis ébloui par le fait que Jean-Claude revient tout naturellement à la genèse du mouvement. Danser avec lui me remet les compteurs à zéro parce qu'il prend un plaisir fou à transformer le mouvement, à inventer des statures et illumine le plateau » précise Bernardo. (Des)Incarnat(s) est une pièce intense qui semble se dérouler dans un autre monde, ou sur une terre désertique, ou dans un futur très lointain. Avec au centre un immense tapis gonflable de teinte argent qui pourrait faire penser à une vague, une dune du désert, ou le sol de la lune, les deux hommes confrontent leurs propres identités comme une ode à la mémoire et à la résistance. Sur une magnifique création musicale de Pascal Le Gall, ce duo émouvant, sensible et puissant est empreint d'une douce amitié et prouve que fragilité n'est pas faiblesse. Telle une incantation, la poésie de cette œuvre paraphe une notion d'envoûtement due à la désincarnation de ces deux hommes. Et là nous



n'applaudissons pas la performance d'un handicapé face à un danseur professionnel, mais la totale réussite d'une pièce.



A la Réunion, le danseur et chorégraphe Eric Languet, a dansé pendant plusieurs années chez DV8 donc souvent avec David Toole. « Ça a complètement chamboulé ma vision de la danse et celle du monde en général. Depuis cette époque, avec ma compagnie Danses en l'R nous travaillons tous les ans avec des handicapés. En tant qu'artiste, c'est une démarche politique. Je n'ai plus la prétention de croire que mes pièces peuvent changer notre société, ou avoir une portée ou dimension politique quelconque. Par contre mes ateliers de danse intégrée créent les rebelles de demain, et ça je le vois tous les jours » confie le chorégraphe. « Attention Fragile » (3) créée en 2012 met en scène Wilson Payet sur son fauteuil roulant manuel face à la ravissante danseuse Florence Hoarau. Ayant perdu l'usage de ses jambes, Wilson se déplace et danse sur son fauteuil. L'un esquisse des mouvements que l'autre doit réaliser. Au bout d'un moment on trouve cela juste gentil. Mais c'est sans compter avec le talent d'Eric qui d'un coup donne un tournant radical à sa pièce puisque Wilson rejette son fauteuil et décide que rien ne doit lui être pardonné, qu'il est aussi un danseur et n'a aucune excuse pour ne pas se mouvoir comme tout être normal. Alors, se dessine une histoire très forte entre ces deux êtres qui s'étreignent, roulent et exécutent un duo impressionnant de virtuosité, de sensibilité et de tendresse. « Les personnes handicapées influencent ma démarche chorégraphique et m'aident à rester vivant » conclut Eric Languet.

Les projets spécifiques





Claude Brumachon et Benjamin Lamarche, directeurs du CCN de Nantes collaborent avec des jeunes de 4ème de l'unité d'enseignement APAJH 44 (Association Pour Adultes et Jeunes Handicapés de Loire-Atlantique) du Collège La Durantière de Nantes. En mars 2012, une trentaine de ces étudiants ont présenté « La Traversée » dans le cadre du Festival Handiclap. Pour Benjamin Lamarche, cette expérience sera renouvelée en 2015 et les répétitions vont débiter dans un an. « Ils savent dès le départ que nous ne leur pardonnerons rien, c'est une sorte de contrat que nous passons ensemble afin qu'il s'attèlent vraiment à la création. Depuis que nous travaillons avec eux, mon regard sur le handicap a totalement changé. C'est un moment de vie, de construction collective et ils nous étonnent toujours parce qu'ils se souviennent parfaitement des mouvements que nous avons répétés quelques jours plus tôt. Presque mieux que nous d'ailleurs. Notre principal objectif est de leur prouver qu'ils ne sont pas dans le médical, qu'ils ont le droit de sortir du monde réel et d'aller au bout de leurs limites. C'est à dire que nous demandons à un jeune en fauteuil roulant de sauter et marcher et il va y arriver à sa façon à lui, cela grâce à la danse. Nous jouons sur le défi du corps, écoutons leurs propositions et en dansant sur la blessure, sur ce que renferme le corps profond et le toucher, nous pensons que si notre art arrive à un tel résultat, cela signifie que l'on peut y arriver avec n'importe qui. Il s'agit tout simplement d'une histoire d'amour et de confiance entre eux et nous qui aboutit à un formidable épanouissement de part et d'autre ».

Christophe Martin, directeur de Micadanses inscrit « Beuys ! Beuys ! » (4) à son affiche. Depuis 9 ans, au sein du Foyer de vie La Garenne du Val, la compagnie Kalam ' s'est engagée dans une démarche artistique, ouverte à l'expérience d'un processus de création, lié à la danse contemporaine. « Disponible à la sensation, ces corps empêchés, vulnérables, ouvrent ainsi les possibles pour éveiller des forces insoupçonnables, pour aller vers l'autre. Cet intervalle de jeu, dépouillé, authentique, abstrait, crée un ailleurs. Chaque résident est reconnu à part entière dans sa densité à être présent. Le temps se libère du « faire ». Témoins d'histoires intimes, indicibles, les corps inscrivent leur rapport au monde. Tout signe devient évocation, et fait naître un espace temps, subtil, incertain. Cet état d'ouverture, inscrit de nouveaux chemins, perméables et fluides entre individus ».

Pas de voyeurisme ni d'impudeur

Rappelons nous Régi (2006) de Boris Charmatz. Une machine infernale, une grue, tire, abaisse et élève les corps qui finissent par se lover mollement au sol. Intervient comme un fantôme Raimund Hogue. Il né de cette présence un duo magnifique entre Raimund et Boris, nus tous les deux, où les chairs se fondent en un seul personnage. Entre ce nain bossu et l'athlétique danseur, se déploie une communion d'une grande pureté. Quelle puissance, quelle dignité et quelle pudeur dans ce spectacle ! D'ailleurs, sans jamais aucune notion de voyeurisme ni d'impudeur, le danseur et chorégraphe Raimund Hogue se met régulièrement en scène dans ses créations bien que son physique ne soit pas considéré comme une esthétique formatée.

Quelle émotion aussi que d'avoir assister dans le studio de répétition de l'Opéra de Lille en 2006 aux retrouvailles entre Saburo Teshigawara très ému avec la quinzaine d'adolescents non-voyants, ceci deux ans après la création de « Prelude for Dawn ». Après quelques exercices de respiration et mouvements du corps, il s'approche d'eux et leur dit : « Je pense que chaque personne vit un moment de beauté dans sa vie, ce que nous avons réalisé



ensemble doit être votre référence pour l'avenir. » Les jeunes s'éloignent. « Ils ont ouvert mon regard et mon esprit » avoue cet homme pudique qui exprime rarement ses états d'âme. « Au début, il s'agissait d'un simple concept éducatif qui s'est transformé en action artistique. Avec ma méthode ils ont créé leur espace propre alors qu'ils n'avaient aucune expérience similaire. Ce furent des moments magiques et très puissants ».

Malheureusement, cette pudeur face au handicap n'est pas l'apanage de tous les artistes. La contorsionniste Angela Laurier rend certainement un immense service à son frère schizophrène en le mettant sur scène afin de raconter les déchirements et plaies familiales. Même si son histoire est une immense souffrance, la présence de cet homme qui ne peut être que lui, ce frère malade de la pensée, est plus dérangeante qu'artistique. Si l'on adhère à cela, chacun d'entre nous peut ainsi monter un spectacle en étalant ses drames et blessures et faire pleurer les chaumières. C'est si facile !

Il y a les handicapés de naissance, mais aussi ceux qui le deviennent suite à un accident. Etant donné que la réanimation a fait d'énormes progrès, on réanime à tout prix, souvent pour de bonnes raisons, mais aussi sans connaître les dégâts qui vont survenir des suites d'un long coma. Ainsi, il est évident que nous allons côtoyer de plus en plus d'infirmités et qu'il faut sérieusement agir pour les intégrer au sein de notre société culturelle. Comme tout artiste, un handicapé a du talent ou non. Son état ne doit jamais être un argument et ainsi le déshonorer. Sinon, comment arriver à faire changer le regard face à la différence ? Prouver qu'un fauteuil roulant n'a rien de contagieux, qu'une trachéotomie n'a rien de sale, mais permet à cette personne de respirer, donc de se mouvoir, qu'un simple sourire prouve à cet être qu'il existe et n'est pas un exclu de la société ? Le théâtre et la danse leur apporte une joie incommensurable, une liberté dont ils ont jusqu'alors ignoré le sens, une reconnaissance qui les touche profondément et n'oublions pas que les metteurs en scène et chorégraphes prennent une sacrée leçon de vie et d'humilité en travaillant avec eux. Alors, n'applaudissons pas parce qu'un invalide est sur scène, mais uniquement parce que le spectacle est bon. C'est l'honneur des artistes et des handicapés qui est en jeu.

—

(1) « Les Oiseaux » d'Aristophane par le théâtre de l'Entresort les 16 et 17 avril au Quartz à Brest

(2) « (Des)Incarnat(s) » de Bernardo Montet le 31 mai au Quartz de Brest dans le cadre du festival Les Humanités.

(3) « Attention Fragile » d'Eric Languet au Leu Tempo à Saint Leu (Réunion) du 9 au 11 mai

(4) « Beuys ! Beuys ! » le 14 mai à 20h à micadanses (Paris)

crédit photos :

- « (des)incarnat(s) », copyright Alain Monot.

Annexe 7 : « Danse avec des béquilles » - Rosita Boisseau

Danse avec des béquilles¹

En France, plusieurs spectacles démontrent la virtuosité et les prouesses d'artistes atteints, parfois, d'un lourd handicap. La scène efface les différences.

LE MONDE | 25.05.2010 à 16h15 • Mis à jour le 26.05.2010 à 11h29 | Par Rosita Boisseau

Devenir danseur ou artiste de cirque lorsqu'on est unijambiste ou atteint de polio ressemble à une prouesse étrange. A saluer au moins deux fois : pour le parcours du combattant, pour l'invention d'une virtuosité inconnue au bataillon des techniques. Le revers de la médaille : devenir un phénomène, un buzz, une accroche publicitaire, et même pire.

A ce carrefour dangereux, où piétinent toujours la bonne conscience et la compassion, le parti pris artistique est lui aussi un défi à double tranchant : il joue la carte du handicap (impossible de faire comme s'il n'existait pas) tout en revendiquant un geste artistique plein et imparable.

Trois spectacles à l'affiche au mois de mai comptent sur le talent décalé d'interprètes et de chorégraphes handicapés. En tournée depuis sa création en 2008, Ali, des acrobates et metteurs en scène Hedi Thabet, unijambiste, et Mathurin Bolze, invente un saisissant duo à trois jambes, quatre mains et deux têtes. Aux Subsistances, à Lyon, le danseur Ali Fekih a présenté Les Flamants roses, mis en scène par Patrick Haggiag. Enfin, actuellement au Théâtre national de Chaillot, à Paris, Orphée, la nouvelle pièce des chorégraphes José Montalvo et Dominique Hervieu, juxtapose deux Orphée, dont l'un est un hip-hoppeur unijambiste de 20 ans, Brahem Aïache.

Quelle est la place de la danse dans leur vie, du handicap dans leur danse ? Ali Fekih, atteint de la polio, commence : "Ça fait vingt ans que je danse et que je suis confronté à la stigmatisation du handicap, assène-t-il. C'est toujours la même histoire, et évidemment un danger de nous enfermer dans le handicap. C'est bien une réalité, mais cela ne nous empêche pas de faire notre métier. Nous sommes des artistes avant d'être des handicapés, ce que certains parfois oublient."

¹ BOISSEAU Rosita, « Danse avec des béquilles », Le Monde, [en ligne], 26/05/2014, URL : http://www.lemonde.fr/culture/article/2010/05/25/danse-avec-des-bequilles_1362692_3246.html [consulté le 01/03/2017]

Ali Fekih a commencé la danse à 20 ans. Très vite, pour ne pas "être instrumentalisé" par des chorégraphes et ne pas devenir "la dernière tendance à la mode après les vieux et les gros", il choisit la rue comme terrain. Dur, direct, et sans précaution. Il a dansé sur les trottoirs de New York, à Tokyo, à Rio... Un jour, de sa cuisine située dans un immeuble de Rillieux-la-Pape, en banlieue lyonnaise, il découvre le Centre chorégraphique national (CCN) de Maguy Marin. Depuis deux ans, Ali Fekih et Patrick Haggiag sont accueillis dans les studios du CCN. "Même si je n'ai pas envie de confort, j'ai le désir de tenir encore longtemps dans ce métier, et la rue fatigue énormément, poursuit-il. Nous vivons dans une société de la performance, où l'on met vite les gens de côté s'ils ne sont pas rentables. Il nous incombe de trouver des moyens pour travailler."

Entre les valides et les autres, pas question de faire la différence. Brahem Aïache a été sélectionné sur 800 interprètes lors des auditions pour Orphée, en septembre 2009. "Nous cherchions un danseur susceptible d'incarner le côté vulnérable d'Orphée, se souvient Dominique Hervieu. Brahem a su transposer avec ses béquilles tous les mouvements et les rythmes qu'on a demandés. Son manque s'est transformé en puissance. Par ailleurs, il est réellement magique sur scène. La jouissance de son corps en mouvement est incroyable."

Brahem Aïache et Nicolas Fayol, lors des auditions pour Orphée de José Montalvo et Dominique Hervieu (septembre 2009)

Brahem Aïache a inventé un style de break dance (danse hip-hop au sol). Il participe à des battles (compétitions amicales) et a rencontré le chorégraphe Kamel Ouali, avec lequel il a commencé sa carrière. "J'ai beaucoup cherché tout seul pour inventer ma danse, explique-t-il. D'abord, il a fallu trouver un équilibre particulier, et ça n'a pas été facile. J'ai développé une grande force avec mes bras. Quant à mes béquilles, elles font partie de moi, c'est tout."

Revue et corrigées sur la piste de cirque, les béquilles deviennent des agrès (presque) comme les autres, moteurs de virtuosité. Dans Ali, Thabet et Bolze, hantés par la question de la prouesse, sont sidérants d'inventions. Béquillant, claudiquant, tricotant des guibolles en tous sens et travaillant du chapeau, ils redéfinissent leur anatomie pour inventer un merveilleux monstre spectaculaire, capable de tous les saltos arrière imaginables. Une explosion d'idées autour d'un vide toujours brûlant. "Pour rire devant l'effrayant", résumant Thabet et Bolze.

Annexe 8: « Orphée, le duo Montalvo-Hervieu joue sa der des ders » - Ariane Bavelier

«Orphée», le duo Montalvo-Hervieu joue sa der des ders²

Par Ariane Bavelier

Mis à jour le 27/04/2010 à 18:51

Publié le 26/04/2010 à 16:58

Pour leur ultime œuvre commune, les deux chorégraphes transforment Chaillot en ménagerie.

Leur collaboration a commencé en 1981. Elle est passée par Paradis en 1997, elle s'achèvera en 2010 avec «Orphée». Pas de meilleur intitulé pour une séparation. Dominique Hervieu prendra le chemin de Lyon en janvier 2012 pour diriger la Biennale et la Maison de la danse, avec l'intention de créer encore des chorégraphies. José Montalvo gardera la compagnie. Ils ne sont pas fâchés mais, depuis presque trente ans que leurs noms sont accolés, ils ont envie de voir ce qu'ils valent en solo. Quand ils se sont rencontrés en 1981, elle était une danseuse normande de 18 ans, fraîchement montée à Paris ; lui, un architecte de 27 ans en rupture de bâtiments. Ensemble, ils peaufinent un style à partir d'une gestuelle mêlant classique et hip-hop, troussent de courtes petites pièces drôles et piquantes comme des aphorismes. Elle est sa danseuse, lui son chorégraphe, jusqu'à ce qu'elle devienne assistante à la chorégraphie et codirectrice de la compagnie. Experts ès jubilations en tous genres, les deux compères mettent les bouchées doubles pour que cet «Orphée» soit un feu d'artifice baroque comme eux seuls savent en trousser. Une dernière fois, José Montalvo signe la vidéo seul, tandis que la chorégraphie est cosignée par les deux compères.

Élévation ou envoûtement

Le casting a débuté en septembre : dix jours pour auditionner 700 candidats en tout genre. Des danseurs classique ou jazz aux virtuoses du cirque, du théorbe, un contre-ténor danseur, un dieu sur échasses pneumatiques et un Orphée hip-hopeur unijambiste. «Tellement lumineux, tellement prodigieux qu'il suscite l'enthousiasme et pas la compassion : on ne pouvait pas le prendre pour incarner le héros.» Enfin, pour compléter cette distribution quelques danseurs excellents, échappés à l'enfer morbide et psychotique de certain créateur belge très en vue, attendu cet été en Avignon. À côté des 17 artistes retenus, José Montalvo a aussi procédé à un casting de stars un peu dada qu'il a filmés à Chaillot et

2 BAVELIER Ariane, « Orphée, le duo Montalvo-Hervieu joue sa der des ders », *Le figaro*, [en ligne], le 26/04/2010, URL : <http://www.lefigaro.fr/culture/2010/04/26/03004-20100426ARTFIG00685-orphee-le-duo-montalvo-hervieu-joue-sa-der-des-ders-.php> [consulté le 03/03/17]

qu'Orphée charmera sur grand écran : deux chevaux, un aigle bateleur, un caméléon, deux chiens (un petit et un grand), un coq, un ibis sacré, des lapins, un perroquet, une poule, un rat, un cygne, une tortue et, forcément, quelques serpents (des petits et des grands) pour piquer Eurydice. C'est Ovide qui mène la danse. Séduction, mariage et bal interrompu tragiquement par la mort de l'héroïne pour commencer, séjour aux enfers dans un second temps et final avec la vengeance des Ménades : lasses des séductions qu'Orphée, désormais étranger aux femmes, déploie pour assoupir toute violence, elles se déchaînent abominablement contre lui.

La spirale des Montalvo-Hervieu met en abîme dans un kaléidoscope prodigieux tout ce qu'Orphée a pu inspirer en musique, peinture, philosophie, sans oublier le cinéma avec le fameux plongeon de Jean Marais sous la caméra enamourée de Jean Cocteau. Voilà donc Monteverdi voisinant avec Philip Glass ; l'Orphée pleurant de douleur de Gluck, avec l'Eurydice se lamentant d'ennui conjugal d'Offenbach ; le héros charmant les bêtes sauvages sous le pinceau de Rubens ou Brueghel avant d'être démembré par les Ménades sous celui des pompiers amateurs de gore du XIXe siècle.

«La grande question qui divise le monde depuis l'invention de ce mythe est de savoir si Orphée enchante dans un sentiment d'élévation, ou s'il envoûte dans le but d'anesthésier, expliquent José Montalvo et Dominique Hervieu. Donc si l'art construit, comme Monteverdi inventant l'opéra, en enchevêtrant différents éléments, ou si l'art envoûte comme la musique distillée pour abrutir dans les camps de concentration.» Avec eux, il devrait plutôt nous réjouir hautement.

Annexe 9 : « Orphée version Montalvo-Hervieu » - Laura

Barrieussecq

Orphée version Montalvo Hervieu³

Publié le 30 mai 2010 par Le petit rat « Le blog du petit rat : critiques d'une spectatrice passionnée de danse »

On ne s'ennuie jamais quand on va voir une performance de Montalvo Hervieu, on en ressort toujours avec le sourire. Le duo de chorégraphes a décidé de s'attaquer à un sacré morceau en mettant en scène le mythe d'Orphée. Quelles questions se pose t-on quand on veut mettre en scène Orphée en 2010? Qu'est ce qu'on veut donner à voir quand on monte Orphée? Montalvo-Hervieu ont trouvé une voie intéressante. Ils ont suivi la trame de l'histoire, avec un Orphée unijambiste. Ce qui est très touchant c'est ce danseur unijambiste qui va incarner le mythe d'Orphée à travers sa propre histoire. Je ne connais pas le parcours de Brahem Aïache, je ne sais pas comment il est venu à la danse, d'où vient son handicap. Ce qui ressort de cette pièce c'est une lecture complexe sur de nombreux plans. L'histoire d'Orphée est racontée à travers le montage vidéo toujours aussi beau par ailleurs et l'histoire de ce danseur.

Ce jeune danseur est dans la même quête qu'Orphée. Il n'y a pas de limite entre le handicap et la danse, de même qu'il n'y en a pas en amour. Orphée est prêt à surmonter les épreuves pour retrouver son Eurydice, à travers la mort, puisque l'amour est plus fort que tout. Or il échoue. L'amour n'est il pas plus fort que la mort? Ne survit il pas à la mort? Orphée s'enferme dans son monde musical par chagrin. Il ne reverra Eurydice que lorsqu'il sera mort. Or dans la version que nous proposent Montalvo-Hervieu, Orphée n'est pas mis en échec. C'est justement grâce à l'amour de la danse qu'il peut être là devant nous. "Il faut l'amour de la danse pour tenir bon, elle ne vous donne rien en retour" disait Merce Cunningham. C'est l'amour de la danse qui lui permet de surmonter les épreuves que la vie lui a imposées. Tout en s'éloignant de la fin tragique du mythe, les deux chorégraphes en font cette lecture contemporaine qui me paraît très intéressante et qui est à creuser.

3 BARRIEUSSECQ Laura, « Orphée version Montalvo-Hervieu », *Le blog du petit rat : critiques d'une spectatrice passionnée de danse*, [en ligne], 30/05/2010, URL : <http://chroniques.d-un.petit.rat.parisien.over-blog.com/article-orphée-version-montalvo-hervieu-51320497.html>, [consulté le 20/01/2017]

Côté chorégraphie, c'est là que le bas blesse. Les chorégraphies de groupe sont mal réglées et peu recherchées. Les mouvements sont grotesques et mal assimilés par les danseurs. La troupe a été renouvelée et rajeunie, il leur faut du temps pour se régler entre eux et s'imprégner du style de leurs deux chorégraphes. J'ai par contre adoré le duo entre Orphée et un autre danseur (Booba je crois), le danseur le porte, les portés sont magnifiques, ils dansent à trois jambes. La chorégraphie est très belle, très travaillée pour le coup. J'ai aussi adoré les passages avec le danseur sur échasses. Comme vous pouvez le voir sur les photos, il y a désormais dans la troupe un jeune équipé d'échasses qui sont montées sur ressort. La problématique du corps et de l'accessoire continue de se poser avec lui. En effet comment danser avec des échasses, comment danser avec les autres? Là aussi de très belles trouvailles, l'échassier fait voler les danseuses classiques de la compagnie, lance des défis à Orphée et écrit un véritable dialogue avec lui. C'est dans cet échange sur les corps que la chorégraphie devient intéressante. Chaque danseur dans sa particularité doit gérer son corps dans la chorégraphie qui lui est imposée mais surtout dans son rapport avec le corps des autres. Ce n'est donc plus avec la musique qu'Orphée va charmer les "habitants de la forêt" (ici ce sont des citadins parisiens comme nous le montre la vidéo), mais avec son corps, ce corps si différent qui surprend tant au début du ballet. Le public comme ses partenaires se laisse charmer par ce corps qui devient de plus en plus fluide, qui se fond dans le langage de la danse.

Le spectacle continue jusqu'au 19 juin, cela vaut le coup d'y aller on passe une très belle soirée, on en ressort avec le sourire quoiqu'il arrive (en plus les places ne sont pas chères).

Annexe 10 : « Programme de salle d'*Orphée* » - Maison de la danse

DU MYTHE LA SCÈNE

Le mythe d'*Orphée* et ses interprétations

L'œuvre se présente comme une plongée (non exhaustive) dans la richesse foisonnante des interprétations du mythe d'*Orphée* travers les siècles. Tous ces *Orphée(s)* forment un labyrinthe extravagant, qui donne lire une partie de l'histoire de la culture européenne, comme on le constate pour tous les grands mythes classiques. Parmi ce corpus, la question-clé est celle de la composition. Jos Montalvo et Dominique Hervieu ont conçu une architecture d'ensemble suffisamment souple et ouverte pour accueillir les différents traitements du mythe. L'œuvre articule et superpose plusieurs interprétations qui s'appellent, se chevauchent, se font écho, créant un univers physique et mental éblouissant. Tout se passe comme si l'œuvre jouait avec jubilation des multiples interprétations du mythe. Au cœur de cette profusion, s'engage toute une série de digressions dans lesquelles l'intrigue éclate et semble se perdre dans mille saynètes. Le diptyque formé par Ovide et Virgile est l'astre central autour duquel, telles des satellites venus du Moyen Âge, de la Renaissance, du XVIIIe siècle, du Romantisme, du XXe siècle, des interprétations singulières gravitent pour donner un éclairage particulier un accès aux multiples visages. Tout mythe est un drame humain condensé. C'est pourquoi le mythe peut servir de symbole pour une situation actuelle. *Orphée* est le plus humain des personnages mythiques (poète divin, mais surtout poète humain). Celui des chorégraphes Jos Montalvo et Dominique Hervieu demeure vivant en s'imprégnant de leurs moyens d'expression et de leurs priorités esthétiques.

Les figures d'*Orphée*

La distribution associe des interprètes venant d'univers très différents, ayant tous de fortes personnalités et des styles de danse très affirmés. Ce sont des virtuoses, non tant par leur technicité

ou par les performances spectaculaires qu'ils sont en mesure de proposer, mais plutôt par la singularité de leur langage et par leur capacité à dialoguer avec des univers de danse très différents du leur – des danseurs-auteurs qui associent virtuosité et force d'invention. Comme dans les précédents spectacles de Jos Montalvo et Dominique Hervieu, on trouve parmi ces interprètes une danseuse classique (sur pointes), des danseurs-chanteurs africains, des danseurs contemporains, hip hop mais aussi deux figures hors normes : un chasseur sur chasses pneumatiques (Karim Rand), voquant l'*Orphée* mi-homme mi-dieu, doté de pouvoirs surnaturels, ainsi qu'un danseur unijambiste (Brahem Ache), voquant le dépassement de l'homme par le biais de l'art.

Un mini-opéra

Orphée marque une étape dans le parcours de Jos Montalvo et Dominique Hervieu avec la présence de sept chanteurs-musiciens sur le plateau. La distribution comporte quatre chanteurs lyriques, deux chanteurs africains, plus deux musiciens au théâtre et au violoncelle. Les chanteurs interprètent les chants du premier acte de l'*Orfeo* de Monteverdi, des airs de l'*Orphée* et de l'*Eurydice* de Gluck et même des clin d'œil à l'*Orfeo Negro*. Ils donnent corps et voix à plusieurs figures d'*Orphée*, parmi lesquelles l'*Orphée* musicien, incarné par Bastien Obrecht, ténor, qui s'accompagne au violoncelle, en référence à la lyre du mythe d'origine et Thophile Alexandre, contre-ténor. Cet interprète a la particularité d'être aussi danseur baroque et contemporain. Ainsi, de la même manière que Monteverdi explora l'alliage entre le texte et la musique, cet *Orphée* expérimente l'alliage subtil et poussé entre le chant et la danse, pour inventer une expression chantée-dansée mystérieuse, et l'*Orphée* noir, interprété par deux chanteurs traditionnels africains. Vritables griots, Merlin Nyakam et Blaise Kouakou font référence de façon ludique aux mystères orphiques.





Les univers musicaux

Orphée, travers les temps, a été un vivier d'innovations pour ceux qui réécrivent le mythe dans leur langage ou qui s'en inspirent, conférant une modernité renouvelée à cet Orphée clair par leurs regards, leurs imaginations et les préoccupations de leurs temps. En résonance avec le souhait des chorégraphes de jouer avec le miroir, d'entremêler les références, la composition musicale s'articule autour de trois œuvres fondamentales, de trois époques. La première est *l'Orfeo* de Monteverdi, qui représente la naissance de l'opéra (1607). Le sujet principal de *l'Orfeo* est le pouvoir du chant, ou plus exactement de l'enchantement. La deuxième est *l'Orphée et Eurydice* de Gluck (1774), qui permet de suivre le fil du récit, de la légende, travers les airs emblématiques de cet opéra. Enfin, avec *The Orphée suite for Piano* de Philip Glass (1993), la chorégraphie s'empare de l'univers pianistique de Glass, inspiré de films de Cocteau (*Orphée*, 1949 et *Le Testament d'Orphée*, 1959). En résonance avec l'art d'aujourd'hui, *l'Orphée* de Jos Montalvo et Dominique Hervieu ne propose pas des enchaînements d'actes et de drames : il les enrichit en multipliant les niveaux et les temps ; il interroge ainsi les grands thèmes orphiques à travers l'art du langage, la multiplicité

des points de vue, le doublement des rôles et des situations. C'est donc un parcours à travers l'histoire de la musique, un entremêlement des cultures, que le spectateur est convié.

L'art du collage, du tissage

L'objectif n'est pas de s'approprier un mythe, un héritage, pour en donner une lecture, mais plutôt de le questionner, de le travailler et le retravailler à travers une écriture chorégraphique, musicale et cinématographique. Les spectacles créés par Jos Montalvo et Dominique Hervieu naissent d'une volonté de tissage, issue de la multiplicité et de la rencontre. Il s'agit tout d'abord de la rencontre concrète d'univers inattendus, qui ne devaient pas se rencontrer. Relier les époques, les styles, des artistes, des genres qui jusque-là ne s'étaient pas rencontrés. Les chorégraphes s'appuient sur le tissage, le tressage ou le montage, cette fois-ci à partir de quatre écritures différentes, qui fonctionnent comme des « chemins de fer » orbitaux et proposent chacune des enjeux de sens clairs et forts : la chorégraphie, les textes, la musique, sélectionnée à partir d'œuvres maîtresses et le chant « live », et la vidéo et l'infographie.

22 ans d'engagement pour
la danse contemporaine

Depuis 1989, la Fondation BNP Paribas soutient les créations de nombreux chorégraphes et accompagne la diffusion de leurs projets.

FONDATION
BNP PARIBAS

www.montalvo.hervieu.com

Site Web de la Fondation BNP Paribas

Annexe 11 : « Montalvo et Hervieu se quittent sur un *Orphée* festif »

- Marie-Valentine Chaudon

Montalvo et Hervieu se quittent sur un «Orphée» festif⁴

La Croix, Par Marie-Valentine Chaudon, le 26/5/2010 à 03h40

Pour leur ultime spectacle créé en duo, José Montalvo et Dominique Hervieu offrent une relecture du mythe. Pour leur ultime spectacle créé en duo, José Montalvo et Dominique Hervieu offrent une relecture du mythe. Enfin, le 19 mai, le rideau s'est levé sur Orphée. Retardée de deux jours par une grève du personnel du théâtre de Chaillot, cette création était très attendue. Orphée est la première production entièrement « maison » des actuels directeurs du lieu, Dominique Hervieu et José Montalvo. C'est aussi la dernière. L'un des plus célèbres duos de la danse contemporaine, né au début des années 1980, se sépare. Le 1er janvier 2012, Dominique Hervieu prendra la tête de la maison de la danse et de la Biennale de Lyon, où elle a été nommée par surprise en mars. José Montalvo devrait, lui, garder une compagnie. Quant à Chaillot, rien n'est tranché sur son sort. D'où l'inquiétude du personnel. La « break dance » répond au baroque. Sur scène, les polémiques se font vite oublier pour un spectacle grand public. Le personnage d'Orphée que MontalvoHervieu présentent est un poète fourmillant d'inspiration, fou amoureux et plein de vie. Ils revisitent le mythe grec dans la joie et le métissage. Sur scène, seize interprètes : neuf danseurs et sept chanteurs et musiciens. Des personnalités artistiques radicalement différentes pour des rencontres explosives et fécondes. Ainsi, dans la chorégraphie, la « break dance » répond naturellement au baroque et parfois, au milieu des baskets de hiphop, surgit une paire de pointes classiques. Même les chanteurs lyriques s'avèrent de très bons danseurs. La technique du collage s'immisce partout. La création vidéo convoque les grands peintres inspirés par le mythe : de Bruegel à Rubens en passant par Picasso. Sur les toiles s'incruste un bestiaire en image réelle. Ruptures et mélanges régissent aussi la partition où se côtoient allègrement Monteverdi, Gluck, Glass et des chants de griots africains. Une alchimie multicolore. L'art de la rencontre, cher à MontalvoHervieu, s'épanouit ici dans le tête-à-tête improbable entre un échassier, Karim Randé, venu du Cirque du soleil, et Brahem Aïache, jeune danseur unijambiste. Appuyés chacun sur ses béquilles, ils incarnent à eux deux les multiples facettes du poète, à la fois rayonnant et vulnérable. On est épaté de la virtuosité de Brahem Aïache. Avec un

4 CHAUDON Valentine, « Montalvo et Hervieu se quittent sur un *Orphée* festif », *La Croix*, [en ligne], le 26/05/2010, URL : http://www.la-croix.com/Culture/Actualite/Montalvo-et-Hervieu-se-quittent-sur-un-Orphee-festif-NG_-2010-05-26-552048 [consulté le 10/04/17]

formidable aplomb, il envoie valser ses cannes pour une belle démonstration de hiphop. Dans l'application de la pièce à suivre, l'histoire d'Orphée, la vision de l'Enfer apparaît en revanche subitement banale et bien terne. On regrettera aussi le traitement du geste fatal d'Orphée se retournant sur sa bienaimée et la condamnant à jamais au royaume des morts. Il intervient ici sans émotion et avec si peu de relief qu'il échappe presque au spectateur. Malgré ces quelques arrangements avec le mythe, le tandem MontalvoHervieu assure le spectacle pour son ultime tour de piste. Il s'autorise quelques facilités mais provoque une pulsation vitale communicative. Avec une alchimie multicolore, il rappelle encore une fois que la danse est une fête.

Annexe 12 : « Your Girl. Quando il nudo assume un significato » -
Michele Ortore

YOUR GIRL. QUANDO IL NUDO ASSUME UN SIGNIFICATO⁵

BY MICHELE ORTORE RECENSIONI 28 SETTEMBRE 2012

« [...] Se piace, / è come un ragazzaccio aspro e vorace, / con gli occhi azzurri e mani troppo grandi / per regalare un fiore; / come un amore / con gelosia».

Così i versi celebri di **Umberto Saba** descrivevano Trieste, con la loro semplicità profonda e coraggiosa.

Dopo aver visto “Your girl”, performance di **Alessandro Sciarroni** presentata recentemente a Roma nell’ambito di **Short Theatre**, allo spettatore rimane addosso la stessa sensazione che può avere un lettore di poesia quando, dopo essere stato sommerso dalle contorsioni sgarrupate di tanto postmodernismo, si ritrovi davanti agli occhi proprio quel «come un amore / con gelosia»: un verso tanto chiaro, tanto aperto, che quasi non si crederebbe più alla sua esistenza, alla sua verità.

E invece è possibile. È possibile che Sciarroni ci racconti, in meno di mezz’ora, nell’essenziale e nell’intensità, la storia unica e uguale a tante altre di un incontro. Che lo faccia con il corpo piccolo ed esposto di **Chiara Bersani**, con cui collabora da anni, e con quello antipode di **Matteo Ramponi**, stentoreo, scolpito. Se il vero incontro è svuotarsi, spogliarsi di sé, aprirsi radicalmente, allora non esiste più la geometria delle distanze e dei confini tra normale e anormale. Si tratta dello stesso percorso che i due seguono sulla scena, cominciando dai due punti opposti del diametro del palco e finendo uno accanto all’altro, in uno stringersi la mano che non ha nulla di banale, proprio per l’asciuttezza e l’intensità emotiva con cui viene preparato.

Chiara è il centro d’azione della performance: si alza dalla carrozzina (e anche il suo alzarsi ha qualcosa di segreto e significativo, come una sfida ai pregiudizi del pubblico) e si avvicina per prima a un bidone aspiratutto al centro del palco. Immersa nel colore latteo della scena, è bianco anche il suo vestito: dagli stretch del busto comincia a staccare delle rose di velluto, lasciando che una a una si accartoccino e vengano ingoiate dal tubo dell’aspiratore. Chiara si

5 ORTORE Michele, « Quando il nudo assume un significato », *Klpteatro*, [en ligne], le 28/09/2012, URL: <http://www.klpteatro.it/your-girl-quando-il-nudo-assume-un-significato>, [consulté le 10/02/17]

spoglia, e mentre lo fa il suo volto è come un magnete per lo sguardo, perché è tanto ricca di sfumature la sua espressione, tanto forte di emozioni opposte in coesistenza, che da un momento all'altro ci si aspetterebbe una frase detta a voce alta; una frase che invece non arriva mai, se non in forma sdrucita e bofonchiata, mozziconi d'inglese.

D'altronde la performance di Sciarroni attinge la sua forza proprio da questo stare nel limite del non codificabile, nel legame strettissimo che Chiara e Matteo tessono guardandosi, ma che sembrano vivere con intimità domestica, quasi timidi del loro mettersi in scena, presenze oniriche di un mondo proprio e intangibile se non all'interno di quella precisa e reciproca relazione: non a caso, quando la performance finisce, le luci si spengono e riaccendono, i due scompaiono e non tornano sul palco per gli applausi, rimanendo nella mente del pubblico un po' come gli scampoli di sogno che si ricordano appena svegliati, quando si vorrebbe ricominciare a dormire per saperne il seguito, e invece non succede mai.

Matteo si avvicina a Chiara e comincia a passarle i propri vestiti; Chiara a sua volta li infila nell'aspiratutto. La chiarezza della metafora, la spoliazione degli orpelli sociali e delle tante sovrastrutture come propedeutica all'amore e all'incontro, non toglie – come dicevamo di Saba – nulla alla sua forza.

Quando il pantaloncino di Matteo si incastra e Chiara deve aprire la cassa metallica per smuoverlo, la metafora diventa ancora più forte, perché scarta ulteriormente dalla retorica, non ignorando le difficoltà. E quando entrambi rimangono finalmente nudi, esposti, imbarazzati eppure pieni di energia, il vero di quella semplicità illumina quasi più delle luci del proscenio. Finalmente capita di vedere un nudo teatrale che abbia senso, che sia giustificato.

Alessandro Sciarroni continua il suo percorso di crescita: di lavoro in lavoro la sua maturazione fa un passo in più verso l'essenzialità, affinando il racconto di universi interiori attraverso l'intensità delle piccole cose. Si libera poco a poco dalle grammatiche preconfezionate del 'teatrale', scegliendo con acutezza solo gli elementi indispensabili alla sua ricerca umana, prima ancor che drammaturgica.

Your girl

performance di Alessandro Sciarroni

performer Chiara Bersani, Matteo Ramponi

produzione Corpoceleste

cura e promozione Lisa Gilardino

durata: 25'

applausi del pubblico: 1' 30

Visto a Roma, La Pelanda, il 12 settembre 2012

Annexe 13 : « Your Girl. Alessandro Sciarroni tra fisicità e sentimento » - Blog *Graziano Graziani*

YOUR GIRL. ALESSANDRO SCIARRONI TRA FISICITÀ E SENTIMENTO⁶

20 SETTEMBRE 2012 GRAZIANO GRAZIANI LASCIA UN COMMENTO

È inutile cercare mezzeparole: la performance ideata da **Alessandro Scarroni** è un lavoro di una semplicità disarmante che tocca una corda profonda, emotiva, che riesce a commuovere. Proprio questo si leggeva, durante gli applausi, sui volti degli spettatori di *Your Girl* – lavoro ispirato a *Madame Bovary* – dove una performer (**Chiara Bersani**) si spoglia pezzo a pezzo, sfogliando i propri vestiti che finiscono in un bidone aspiratutto invece della classica margherita per fare m'ama non m'ama. Finché, nuda, prosegue con gli abiti di lui (**Matteo Ramponi**). E questa indagine sul sentimento, sulla scintilla che lo innesca, non poteva essere più pulita e dirompente, perché è tutta basata sulla fisicità. La fisicità in contrasto tra il corpo disabile di Chiara e quello allenato e imponente di Matteo, alto più del doppio, snello e affusolato. La materia non poteva essere più scivolosa: mettere in scena la disabilità per allontanare lo stereotipo del corpo perfetto dalla sfera del sentimento. Ma Sciarroni la padroneggia con maestria e disarmante semplicità, antidoto a ogni retorica. Anche perché la scintilla è innescata non tanto dall'esposizione della disabilità, quanto piuttosto dal gesto leggero di lei che cerca la mano di lui, ultima immagine dello spettacolo. E il fiato sospeso del pubblico che si scioglie in un fragoroso applauso (sulle note – *sic!* – di **Tiziano Ferro**) è la detonazione.

[da MyWord.it e Quaderni del Teatro di Roma n°8 – ottobre 2012]

6 ANONYME, « Your Girl. Alessandro Sciarroni tra fisicità e sentimento », *Graziano Graziani*, [en ligne], 20/09/2012, URL <https://grazianograziani.wordpress.com/2012/09/20/your-girl-alessandro-sciarroni-tra-fisicita-e-sentimento/>, [consulté le 09/01/2017]

Annexe 14 : « Your girl » - Laura Valente

your girl⁷

UN' OPERA per i puri di cuore, diceva Massimo Mila a proposito del "Flauto Magico" di Mozart. Ma non basta la purezza di cuore per affrontare una coreografia come "Your girl" di Alessandro Sciarroni, che stasera debutta in terra napoletana al Nuovo Teatro Nuovo (Sala Assoli, ore 20.30), ospitata nella rassegna "Quelli che la danza" a cura del Circuito Campano della Danza (Ctdm). Perché "Your girl" ti colpisce come una frusta in pieno viso, con la sua disarmante "diversità". Accolto con successo, nel 2007, al Premio Internazionale della performance di Dro, questo lavoro da Trento prende il volo per le maggiori piazze di danza contemporanea d' Europa. Alle prime la stessa reazione ovunque. Gente che si alza e se ne va, non reggendo l' impatto, e visi commossi che non riescono a contenere le lacrime. Perché "Your girl" non è una coreografia politically correct: stravolge i canoni, rivolta le categorie di genere, mescola le ossa della trama di Madame Bovary di Gustave Flaubert e la poesia di "Bovary c' est moi" di Giovanni Giudici, ridisegnando un racconto segnato dalla diversità fisica dei due performer, Chiara Bersani e Matteo Ramponi, «per scavare nei desideri e nei sentimenti di una ragazza disabile che sogna l' amore». Aiutano gli elementi visivi di Elisa Orlandini. Marchigiano di San Benedetto del Tronto, Sciarroni ha sempre lavorato per l' altro sguardo, quello che importa nel lavoro coreografico le identità nascoste, marginali, non ancora sdoganate dalle avanguardie di tendenza. Come nel suo "If I was Madonna", curato insieme alla scrittrice Alessandra Morelli, affresco su un mondo sommerso indagato e stanato sul web, con migliaia di utenti "riconosciuti" e uniti dalla manipolazione della musica della signora Ciccone. Un videoclip già diventato un cult, che danza sul filo del racconto di tre uomini di diversa età: una ragazza disabile, una donna, una bambina. In "Your Girl" a condurre la mano è la forza del desiderio. Chiara è diversa, minuta, invade il tuo occhio, ti arriva dritta allo stomaco mentre si spoglia in scena, fino a rimanere nuda davanti al suo interlocutore, coinvolto - come ha spiegato alla prima assoluta il coreografo - in «un lavoro che vuole reinventare il desiderio rimescolando le carte, tra biologia, biografia, narrazione, emozione». Chiara Bersani è attrice e disabile, affetta da osteogenesi imperfetta, visibile in "Your girl" in tutta la sua verità. Come quando lascia che i suoi vestiti vengano risucchiati da un bidone aspiratutto. E lei lì, nuda, senza filtri di genere nè comode intercessioni ale un

7 VALENTE Laure, « Your Girl », *Repubblica*, [en ligne], 08/03/2012, URL : <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2012/03/08/your-girl.html> [consulté le 10/03/2017]

fiume in piena il concetto di seduzione. E si riscatta. pensiero comune, fatto di logiche necessarie, di estetiche riconosciute. Il nudo di Chiara, che lentamente si toglie gli indumenti come sfogliasse i petali di una margherita, avvolge il suo Matteo, nel tentativo di attrarlo a sè con la forza del desiderio. Matteo arriva in proscenio, si lascia guidare da Chiara, si spoglia anche lui. È in questo momento che Chiara vince. Travolge com«Si riscatta - ha spiegato Sciarroni - dalla condizione genetica che la malattia le ha imposto: poiché nella nudità e nel desiderio, lei e Matteo diventano uguali».

LAURA VALENTE08 marzo 2012 sez.

Annexe 15 : « E' di scena il corpo desiderante » - Alessandro

Paesano

E' di scena il corpo desiderante⁸

Deve essere stato l'abbaglio di un momento
un tac di calamita da una parola mia o sua.
E io che ci riasco benché lo so come sono.
Ma ti amo – mi ha ripetuto e come faccio
a non riamarlo io che non chiedo altro.
Poi tutti a bocca aperta che uno come lui
con una come me che nemmeno col pensiero avrei osato.
Continuo a domandarmi come è possibile che.
Chissà cos'ha in mente chissà in me cosa vede.
Chissà cosa ama se pure ama.
Potrei supporre di non sapere come sono
e che anche lui si domandi come è possibile che.
Ma temo sia più vero quello che so di sapere
e lui se non oggi domani riaprirà gli occhi.
Forse ci sta già pensando a come cavarsene fuori
più avanti dei miei timori.
Non devo illudermi perché dopo sarà peggio.
Meglio dirglielo subito che se ha un sospetto è vero.
Che faccia conto sia stato come uno sbaglio al telefono.
Insomma niente – e che se vuole può andarsene.

Giovanni Giudici *La Bovary c'est moi*

La poesia di Giovanni Giudici in esergo è uno dei testi di riferimento di *Your Girl* installazione d'arte (nacque così, nel 2007) di Alessandro Sciarroni con Matteo Ramponi e Chiara Bersani, installazione che è poi approdata al teatro come *coreografia*.

Sciarroni lavora con il suo attore e con la sua attrice invertendo il processo drammaturgico: non sono loro a interpretare i personaggi sono i personaggi ad agire su di loro.

Il portato narrativo del romanzo di Flaubert viene individuato nel desiderio, non un desiderio astratto o *borgnese* ma un desiderio concreto, scritto nei corpi, quello minuto e fragile di Chiara Bersani, affetta da osteogenesi, e quello slanciato e *svagato* di Matteo Ramponi. Un desiderio che viene spogliato di ogni sovrastruttura tramite il gioco infantile di chiedere ai petali di una margherita se il nostro beneamato ci ama oppure no, qui sostituiti dagli abiti della performer, prima, e da quelli del performer, poi, fagocitati da un bidone aspiratutto che sommuove anche i capelli della performer come in un film hollywoodiano.

8 PAESANO Alessandro, «E' di scena il corpo desiderante », *Teatro*, [en ligne], 26/09/2013, URL : https://www.teatro.it/spettacoli/cavallerizza_reale_manica_corta/your_girl_1819_19970 , [consulté le 10/12/2016]

Il desiderio accende e (s)mueve il corpo difforme - e non *deforme* - della performer chiamando in causa il corpo distratto e assente del performer che, per quanto aderente a quella sterile perfezione fisica di un immaginario collettivo sempre più distante dalla realtà concreta delle persone, tutto sbilanciato verso un corpo astratto e *alieno* - è un corpo non presente a se stesso e privo di desiderio. Un corpo desiderato dalla performer che lo accende del suo desiderio (ri)affermando la vera essenza di Emma Bovary che è quella di essere un soggetto desiderante e non un oggetto da desiderare, ruolo una volta tanto interpretato dall'uomo.

Un desiderio che non è mai astratto ma che si conforma al nostro corpo, un corpo altro, non idealizzato, non canonizzato, organicamente multiforme e che si sottrae a ogni canone.

Un desiderio che costringe il pubblico a confrontarsi con la propria grammatica del desiderio che è sempre quella adolescenziale e romantica dell'essere contraccambiati.

Un corpo desiderante quello di Chiara Bersani che nel suo desiderio anticipa anche il desiderio di lui per lei, proprio come quando lui si chiederà, dopo essersi adeguato al denudamento, *se lui lo ama oppure no* riconoscendo e restituendo così il desiderio di lei per lui rappresentandosi e rispecchiandosi nel desiderio dell'altra.

Quando entrambi nudi spogliati di quegli abiti che sono quelli sociali della borghesia e quelli privati delle proprie idiosincrasie finalmente si incontrano la loro nudità finisce di essere un fine e diventa un mezzo per conoscersi e riconoscersi, nell'intreccio delle mani per le quali i due performer si prendono, la testa di lei appoggiata sull'anca di lui, la mano di lui sulla testa di lei.

E poi l'emozione pop di una canzone di Tiziano Ferro ci ricorda l'effimera voluttà adolescenziale di un desiderio che ci fa chiedere *mi ama, non mi ama?*

La performance è stata preceduta dal video *Jospeb* che testimonia l'omonima performance di Sciarroni creata nel 2011 nella quale il coreografo, da solo in scena, interagisce con la webcam del suo pc apple che restituisce la sua immagine amplificata video-proiettata su uno schermo che occupa gran parte del palco. L'immagine della webcam è processata da un software che ora ne deforma i tratti ora li duplica ora fa in modo che a seconda della sua posizione l'immagine del performer si sdoppi o, viceversa, si riduca a una sottile striscia permettendo a Sciarroni che si cimenta in pose acrobatiche e da contorsionista di restituire sullo schermo una sorta di origami organico nel quale gli arti diventano ali fiori o altri disegni geometrici come in certi caleidoscopi d'altri tempi.

Ancora il software sdoppia la presenza solitaria del performer sottolineandone la solitudine e la spontanea attitudine alla ricerca di un altro-da-sè col quale interagire ed ecco che Sciarroni va incontro a se stesso fondendosi in un solo copro nel quale si sciolgono le sue mani e le due teste si fondono in una testa sola in un abbraccio che con-fonde. Poi indossato un costume da supereroe Sciarroni interagisce con le immagini di altrettante webcam pescate on line durante la performance andando a cercare la presenza online di +altre persone.

Il video girato con intelligenza e perizia non si limita a riprodurre la performance ma segue gli spostamenti di Sciarroni le increspature del corpo le emozioni che trapelano dalla postura e dal volto che vediamo spesso amplificato e deformato in videoproiezione.

Una serata unica nel suo genere che se apparentemente può esulare dalle tematiche lgbt della rassegna ne ribadisce invece alcune istanze quali quelle del desiderio del *corpo desiderante* e della solitudine umana che, pur non essendo di esclusivo appannaggio delle persone lgbt, ne ribadisce la specificità dovuta al ludibrio che isola e nasconde riallacciando la comunanza con l'altra parte della mela, quella eterosessualità che la parte lgbt non ha mai peso in odio quanto quella eterosessuale non abbia fatto con lei in un'ottica normativa dittatoriale maschilista e patriarcale dalla quale è necessario per tutti e tutte sottrarsi per poter accedere a una esistenza davvero libera e liberata.

Visto il 25/09/2013 a Roma (RM) Teatro: Belli

Annexe 16 : Présentation de *Disabled Theater* – Site internet de la cie Jérôme Bel⁹

En octobre 2010, j'ai envoyé un mail à Jérôme Bel dans lequel je lui demandais s'il pouvait imaginer de créer une pièce avec les acteurs du Theater HORA, une compagnie basée à Zurich et composée d'acteurs professionnels handicapés mentaux.

En tant que dramaturge spécialisé de ce type de théâtre un peu à part, j'ai toujours considéré les travaux de Jérôme Bel comme une référence importante pour mon regard sur les performers handicapés. Des pièces telles que *Le dernier spectacle* (1998), *The show must go on* (2001) et même *Véronique Doisneau* (2004) avec la danseuse classique de l'Opéra de Paris m'avaient aidé à comprendre que le potentiel d'acteurs handicapés mentaux sur scène était non seulement d'ordre social et politique, mais aussi esthétique – et que leur travail d'acteur touchait aux grandes questions du théâtre expérimental contemporain.

Bel, qui à l'époque travaillait avec des danseurs virtuoses, m'a répondu en exprimant sa surprise par rapport à ma proposition. Il a d'abord refusé tout en me demandant des DVDs des spectacles des acteurs du HORA. Intrigué par ce qu'il avait vu, il a proposé de rencontrer les acteurs pendant trois heures, puis de les revoir pendant cinq jours. Ce n'est qu'ensuite qu'il a décidé de faire une pièce avec eux. Cette pièce est le compte rendu de cette première rencontre.

Marcel Bugiel

Un chorégraphe, Jérôme Bel, s'intéresse depuis ses débuts à ce qu'il y a au-delà de la représentation. Dans ses spectacles, les règles de la danse et du théâtre sont traitées comme la syntaxe d'une langue que l'on analyserait et porterait ensuite à la scène. Dansées et dites par des performers professionnels aussi bien qu'amateurs, ses chorégraphies pourraient également être vues comme des manifestes pour la démocratisation de la danse, qu'il poursuit à travers une approche non-virtuose.

Pour son spectacle *Disabled Theater* (2012), il a travaillé avec des acteurs handicapés mentaux du Théâtre HORA, basé à Zurich. Pour une société qui se définit comme essentiellement normale, l'infirmité est une source de détresse : elle constitue la limite à laquelle se heurte sa normalité. Sa déclinaison intellectuelle – le handicap mental, par exemple – est en général considérée comme l'altérité absolue de la condition du public intellectuel et cultivé du théâtre

⁹ Présentation de *Disabled Theater*», site internet de la compagnie RB Jérôme Bel, [en ligne], 2012, URL : <http://www.jeromebel.fr/spectacles/presentation?spectacle=Disabled%20theater> [consulté le 27/01/2016]

expérimental. Bel choisit de porter ce handicap au cœur de l'attention de ce public, l'adoptant comme une clé de lecture qui nous permet de réfléchir à une dimension commune. L'enjeu de Bel dans son travail avec des acteurs du Théâtre HORA réside dans l'ouverture d'un espace où le handicap n'est pas exclu des pratiques visuelles et discursives, ni dissimulées derrière l'écran du politiquement correct, mais intégrées à un discours portant à la fois sur la dimension esthétique et politique.

Avec *Disabled Theater*, Bel met en lumière la dynamique d'exclusion qui mène à la marginalisation de ceux que l'on considère comme inaptes à produire, en nous démontrant au contraire qu'ils sont parfaitement en mesure de mettre en question les mécanismes mêmes de la représentation et de faire allusion à l'existence en tant que mode de présence non fragmenté.

Chiara Vecchiarelli

Il y a une chose que j'ai constamment cherchée et qui traverse toutes mes pièces à des degrés différents. Une chose qui a à voir avec l'incapacité. En effet, j'ai toujours demandé aux gens avec qui je travaillais de faire ce qu'ils ne savaient pas faire. Et j'ai eu l'intuition que la manière d'être sur scène de ces acteurs du Theater HORA, qui est très altérée par leur handicap mental, pouvait révéler, rendre évident cela. Ils produisent en quelque sorte une faillite du théâtre, quelque chose qui repousse les limites de ce que je pensais avoir circonscrit dans mon propre travail. J'ai beaucoup réfléchi aux codes du théâtre, je les ai questionnés, déconstruits, subvertis, mais ces acteurs vont plus loin que moi ! C'est cette incapacité à produire le travail habituel qu'on peut attendre d'un acteur qui m'intéresse le plus chez eux.

Jérôme Bel

Les personnes avec un handicap mental n'ont pas de représentation et très peu de discours sont produits sur eux. Aussi ils n'existent pas dans la sphère publique, ils sont exclus de la société. L'écart entre le majoritaire et cette minorité est abyssal. Il y a là une partition qui est insupportable. Un des enjeux pour moi est de rendre de la visibilité à la communauté que ces acteurs représentent, de montrer que ces acteurs là, dévalorisés, peuvent enrichir le théâtre expérimental, que leur singularité est pleine de promesses pour le théâtre et la danse, comme devrait l'être leur humanité pour la société en général.

Jérôme Bel

Annexe 17 : « Entretien sur *Disabled Theater* » - Jérôme Bel, Marcel

Bugiel

Entretien sur *Disabled Theater*¹⁰

Marcel Bugiel : Te souviens-tu encore de tes premières sensations par rapport aux acteurs du Theater Hora - des sensations que tu as eues quand tu as vu ces individus handicapés mentaux pour la première fois?

Jérôme Bel : La première fois que je les ai vus, c'était sur les DVDs que tu m'avais envoyés. L'émotion fut si intense que je ne pouvais pas penser. Je me suis rendu compte que je n'arrivais pas à comprendre cette émotion, ce qui est inhabituel chez moi. Mon désir de travailler avec eux est venu de cette première expérience car j'avais besoin de comprendre ce qu'il m'était arrivé quand je les ai vus pour la première fois.

Marcel Bugiel : Disabled Theater est en quelque sorte la reconstitution de la situation de votre première rencontre et inclut l'assistant qui était censé traduire dans leur langue, le suisse allemand, les choses que tu leur demandais de faire. Il y a une grande distance entre toi et eux, qui est peut-être tout d'abord due aux circonstances, mais que tu sembles vouloir maintenir, peut-être pour aller justement contre cette émotion première - ou bien pour mieux pouvoir la saisir..

Jérôme Bel : Les circonstances n'aident pas à la proximité : les acteurs vivent à Zurich, moi à Paris. Je n'aime pas répéter donc nous nous voyons très peu et surtout ils ne parlent que le suisse allemand que je ne parle pas. Mais en général je suis assez distant avec les gens avec lesquels je travaille. J'ai beaucoup de mal à entretenir une relation amicale avec les performers pendant les répétitions, je pense que je ne veux pas que des affects puissent interférer dans le projet artistique. C'est seulement après que la pièce est terminée que je peux me rapprocher des performers. J'ai toujours pensé que le spectateur devait s'identifier à moi, qu'il ou elle revive les différentes étapes du travail que j'ai effectué. Les pièces sont toujours le récit chronologique du travail que j'ai développé seul ou avec les performers. Le ou la spectatrice doit passer ainsi par les mêmes étapes émotionnelles et intellectuelles par lesquelles je suis

10 BEL Jérôme, Propos recueillis par BUGIEL Marcel, *Entretien sur Disabled Theater*, [en ligne], 2012, URL : <http://www.jeromebel.fr/textesEtEntretiens/detail/?textInter=disabled%20theater%20-%20marcel%20bugiel%20et%20jerome%20bel> [consulté le 10/03/2017]

moi-même passé au cours de la recherche. Ils suivent l'expérience et ensuite en tirent les conclusions qu'ils veulent. La distance m'aide à mieux contenir les émotions, c'est sûr, à ne pas me laisser dépasser par elles afin de pouvoir mieux analyser les enjeux de la pièce, d'être le plus précis possible dans le discours qu'elle produit. Cette distance est aussi un des paramètres essentiels du théâtre, de la représentation scénique. En effet, la distance réelle entre la salle et la scène, entre le spectateur et le performer est une des conditions nécessaires pour qu'il y ait événement théâtral. C'est cette distance qui est à parcourir par le public, c'est cette énergie qu'il doit fournir qui fait de lui ou d'elle un spectateur. Si il n'y a pas de distance, de séparation, il n'y a pas théâtre, c'est seulement la vie et dans la vie il n'y a pas de spectateurs, il n'y a que des acteurs. C'est pour cela qu'en tant que metteur en scène, je dois préserver cette distance, je dois me situer à distance afin de voir ce que les spectateurs verront. Cette position produit cette esthétique particulière qui est la mienne. Elle m'est constitutive et je n'y peux rien changer. Dès que j'ai essayé de le faire cela a échoué.

Marcel Bugiel : Dans cette esthétique, le théâtre est avant tout un dispositif d'observation. Et l'objet principal de l'observation est bien les individus sur scène, les performers. La focalisation sur leur individualité était spécifiquement le sujet de tes travaux précédents, les solos de danseurs tels que Véronique Doisneau ou Cédric Andrieux - le spectateur était invité à découvrir les individus derrière les représentations virtuoses que ces danseurs sont censés donner normalement. Or, cette pièce maintenant ne s'appelle pas Theater Hora, elle s'appelle Disabled Theater.

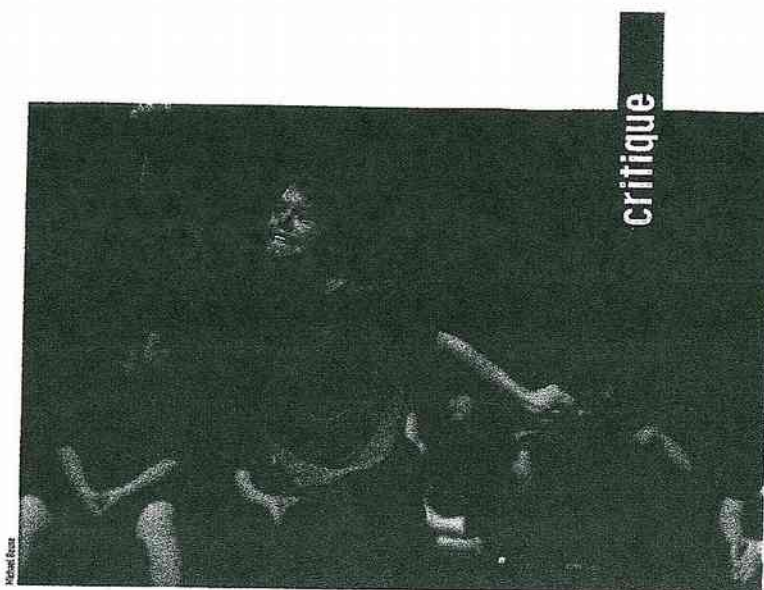
Jérôme Bel : C'est précisément le nouage du handicap et du théâtre qui m'intéresse, ce couple handicap/théâtre. Comment le théâtre est modifié quand il est pratiqué par des acteurs avec un handicap mental, et qu'est ce que le théâtre produit sur les acteurs avec handicap mental. Mon projet artistique c'est le théâtre, d'essayer de comprendre sa structure, son fonctionnement, son pouvoir. Chaque pièce est une sorte d'expérience scientifique pour cette recherche. On pourrait dire que les acteurs handicapés mentaux, tout comme Véronique Doisneau ou Pichet Klunchun sont des sortes de cobayes me permettant de faire avancer mon investigation sur le théâtre et la danse. Le travail avec tous ces performers me permet d'apprendre sur le théâtre et c'est pour cela que je décide de travailler avec eux. Dans le cas des acteurs du Theater HORA, ce qui me fascine c'est leur manière de ne pas avoir intégré certaines règles du théâtre. En effet, j'ai moi-même travaillé beaucoup à partir des conventions théâtrales et chorégraphiques naturalisées par les performers, les spectateurs, les chorégraphes, les metteurs en scène. J'ai fait un travail de déconstruction de ces conventions normatives. Les acteurs handicapés mentaux, du fait de leurs altérations au niveau cognitif, n'ont pas intégré certaines de ces conventions. Cette situation est extrêmement intéressante pour moi car leur théâtre est d'une certaine manière plus libre que

celui des performers habituels. Leurs libertés révèlent des possibilités théâtrales jusqu'alors insoupçonnées pour moi. Ça c'est la première partie du programme: quel théâtre ces acteurs produisent-ils ? La deuxième c'est : pourquoi produisent-ils ce théâtre? Et la première chose à se demander c'est : qui sont-ils ? C'est alors qu'un autre champ de recherche apparaît, celle de l'individuation des performers. Il m'est impossible d'en faire l'économie. Le coeur de mon théâtre c'est le performer : il ou elle doit apparaître sur scène en tant qu'artiste, travailleur, citoyen, sujet, individu dans sa singularité la plus absolue. C'est cette singularité qui peut me révéler ce dont le théâtre est capable justement. Les acteurs handicapés (ou incapables!) ouvrent de nouvelles possibilités, de nouvelles facultés!

Marcel Bugiel : Et tu n'as pas peur qu'il y ait des spectateurs qui penseront que tu fais du "freakshow", que tu exploites ces acteurs, que tu exposes leurs handicaps, qu'il y a du voyeurisme dans le spectacle?

Jérôme Bel : Je n'ai pas peur de ça. Pour moi le théâtre c'est justement de pouvoir voir ce qu'on ne voit pas d'habitude, ce qui est caché, dérobé au regard. Le théâtre qui montre ce que l'on connaît par coeur, qui ne prend pas de risque dans la représentation, qui ne questionne pas la représentation, qui ne pousse pas la représentation à ses limites ne m'intéresse pas. Si on ne va pas au théâtre pour être voyeur de ce qui est interdit de voir, je ne comprends pas pourquoi on y va. Moi, je n'y vais qu'avec cet espoir là. La question de la représentation des handicapés est compliquée car elle est une des choses les plus impensées aujourd'hui. On ne sait pas comment réagir face à eux, leur présence produit une grande gêne parce qu'ils ne sont pas représentés dans la sphère publique. Et tant que cela durera la gêne et le malaise continueront. Le seul moyen est la confrontation. Il faut pouvoir être en contact avec eux. Le dispositif théâtral est un moyen de provoquer cette rencontre, il comporte des risques, c'est sûr, dus à cet état d'exclusion des handicapés dans la société, à notre manque de connaissance sur eux. Je suis absolument convaincu qu'il faut donner à cette communauté une visibilité plus grande. C'est le seul moyen pour que les rapports avec eux soient « pacifiés ». Je dirais que je préfère mal montrer que ne pas montrer du tout.

Supplément Festival d'Avignon des Inrockuptibles



L'altérité en jeu

En travaillant pour la première fois avec des acteurs handicapés mentaux, **Jérôme Bel** interroge avec finesse notre aptitude relationnelle.

Ses chaussures ont des lacets de couleurs différentes. Un détail qui ne révèle rien de spécial. La jeune fille debout face au public existe avec ses particularités. Elle est comédienne professionnelle, mais est aussi handicapée mentale, comme tous les autres acteurs de la compagnie Theater HORA basée à Zurich.

Connu pour son questionnement incessable des codes de la représentation, Jérôme Bel n'avait encore jamais travaillé avec des handicapés mentaux. Et quand Marcel Bugiel, dramaturge responsable du Theater HORA, lui propose d'imaginer une création avec ses acteurs, il commence par refuser. Mais intrigué, Bel demande quand même à les rencontrer.

Disabled Theater est le fruit de cette rencontre organisée selon un protocole bien précis établi par le chorégraphe. Son souci de faire apparaître chacun des onze acteurs, en leur demandant d'entrer en scène et d'y demeurer un certain temps, seul et face au public, avant de regagner les coulisses, crée des conditions de visibilité et d'action immédiates – notions depuis longtemps au cœur du travail de Jérôme Bel qui consiste à déjouer les conventions pour mieux questionner notre regard.

Ainsi, face à ces acteurs à la fois si différents les uns des autres mais surtout

de ceux qui les voient évoluer sur scène, il y a celui ou celle qui observe la salle, ceux qui baissent les yeux, celui qui reste très longtemps en scène comme s'il avait oublié depuis combien de temps il était là. Plus on les voit plus on est sensible à ce qu'ils sont, tout en sachant combien leur handicap les sépare de nous.

Paradoxal, mais Jérôme Bel parvient à suggérer une proximité, tout en montrant qu'elle ne va pas de soi. On pense alors à tous les problèmes posés par ce genre de représentation, le voyeurisme, le côté *freaks* ou "singe savant", les zoos humains... Mais ces questions sont intégrées au spectacle. Elles y jouent même un rôle essentiel. Ce qui est proposé dans *Disabled Theater*, c'est une réflexion sur ce que nous sommes, sur nos capacités relationnelles avec les autres et avec ceux dont la différence, quelle qu'elle soit, peut s'avérer problématique. En ce sens, dans son économie remarquablement distanciée, cette œuvre est une formidable réussite. H. L. T.

Disabled Theater

conception Jérôme Bel & Theater HORA, spectacle en suisse allemand traduit en français

SALLE BENDI-XII
DU 9 AU 15 JUILLET 18H
RELÂCHE LE 21

Annexe 19 : «Disabled Theater, grande claque à la morale pudibonde» - Patrick Sourd

“Disabled Theater”, grande claque à la morale pudibonde¹¹

16/07/2012 | 10h38

Hora Theater dans Disabled Theater de Jérôme Bel / Photos C. Renaud De Lage / Copyright Jérôme Bel / Hora Theater 2012 et Festival d'Avignon.

Photo de groupe en forme de Freaks Show délirant, Disabled Theater de Jérôme Bel nous livre un portrait émouvant de la troupe des acteurs handicapés mentaux du Theater Hora de Zurich.

Après avoir témoigné de la vie de danseurs travaillant au cœur de l'institution avec ses deux fameux portraits de Véronique Doisneau se racontant à l'Opéra de Paris et Cédric Andrieux chroniquant ses années dans la Merce Cunningham Compagny, Jérôme Bel recadre sensiblement le dispositif de son théâtre documentaire pour nous livrer avec *Disabled Theater* une photo de groupe des acteurs du Theater Hora de Zurich... Une troupe de comédiens handicapés mentaux et trisomiques qui parcourt l'Europe en présentant les grands classiques du répertoire.

Le protocole de la rencontre débute par l'exposition individuelle des onze artistes face au public durant une minute de silence et enchaîne avec la déclinaison de leur profession, âge et identité... il se poursuit via une carte blanche offerte à chacun d'eux par la présentation d'une chorégraphie de leur cru sur une musique de leur choix. La compilation d'une telle collection de mini spectacles prend la forme bouleversante d'un sauvage Freaks Show (c'est eux même qui le disent). Et là, on passe continuellement et sans transition du rire aux larmes, tant l'émotion est forte de partager un tel moment de générosité artistique avec des êtres qui vivent au jour le jour leur condition d'exclus de la normalité, d'aliens mis en permanence au ban de la société.

Aussi créatifs que lucides... les acteurs du Theater Hora abordent avec une totale liberté d'esprit et un merveilleux sens de l'humour cette performance dont ils sont les sujets. A travers l'héroïsme du désespoir de ce baroud d'honneur si profondément dérangeant, leur monstration, qui ignore la bienséance, nous fait dire qu'ils sont définitivement sans illusion sur la manière dont les jugeons et les regardons. Grande claque à la morale pudibonde de ceux qui préfèrent ne pas voir et ne pas savoir, le happening libérateur initié par Jérôme Bel fait évidemment polémique mais, dans sa désarmante humilité, il s'avère d'abord un glorieux manifeste dédié à la cause de ces humains plus qu'humains. Splendide.

Patrick Sourd

¹¹ SOURD Patrick, « *Disabled Theater*, une grande claque à la morale pudibonde », *Les Inrockuptibles*, [en ligne], le 16/07/2012, URL : <http://www.lesinrocks.com/2012/07/16/scenes/disabled-theater-grande-claque-a-la-morale-pudibonde-11278453/>, [consulté le 02/02/2017]

Annexe 20 : « Disabled Theater » - Emmanuelle Bouchez

Télérama - du samedi 14 au vendredi 20 juillet 2012

DISABLED THEATER
DANSE
JÉRÔME BEL

LE JURY
Les plus jeunes ont choisi de la techno-pop ou de la musique house, un quadra improvise une imitation des comédies musicales américaines... Ils sont une dizaine à proposer ainsi sur scène leur propre solo de quelques minutes vibrantes, au cœur d'un spectacle construit avec eux et pour eux par le chorégraphe Jérôme Bel. Moment intense d'une représentation hors normes où le spectateur est interpellé comme rarement par ce qui se joue sur scène. Les acteurs sont tous handicapés mentaux et l'assument sans chichis : «*J'ai un chromosome de plus que vous tous ici !*» lançait un grand costaud lors de la création du spectacle à Bruxelles, en mai dernier...

Habitué des portraits documentaires et chorégraphiés, Jérôme Bel n'avait d'abord pas voulu entendre l'appel du Theater Hora de Zürich, composé de handicapés mentaux, acteurs professionnels. Puis il s'est laissé convaincre et l'aventure s'est prolongée par des échanges échelonnés, dont le spectacle raconte l'histoire... «*Qui êtes-vous ?*» est la question sans cesse posée en filigrane, nous invitant, nous le public «*capable et adapté*», à interroger nos propres repères sur la norme et la différence. Expérience d'autant plus sensible que l'instant se négocie pour eux, donc pour nous, au présent de l'imprévisible.

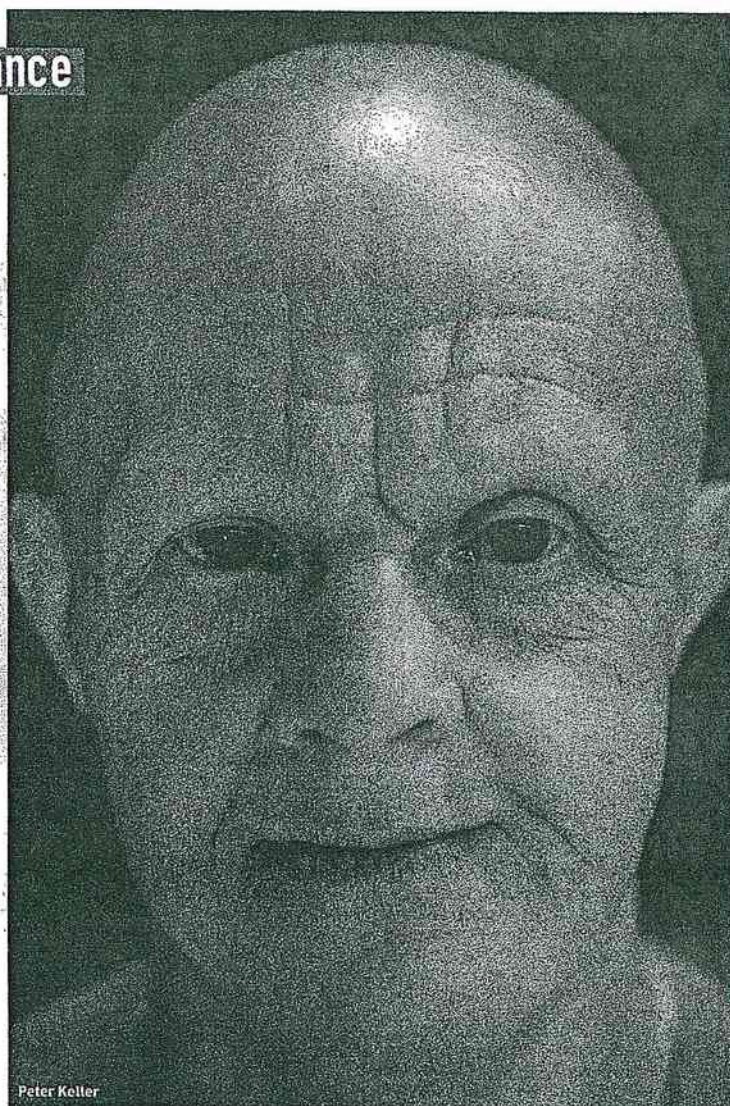
— **Emmanuelle Bouchez**

| *Disabled Theater*, du 9 au 15 juillet, festival d'Avignon, salle Benoît XII | Conception Jérôme Bel, avec le Theater Hora.

Disabled Theater, conçu par Jérôme Bel avec les acteurs du Theater Hora.



performance



les Bel personnes

Révélés par l'éblouissant *Disabled Theater* de **Jérôme Bel**, les acteurs du **Theater Hora** dévoilent une humanité profondément attachante, repoussant à leur manière les limites de la représentation. par Hugues Le Tanneur photo Michael Bause



Julia Häusermann

Tu es le roi." On distribue les rôles. Le roi en question porte une chasuble ornée de fleurs de lys. Impossible en le voyant de ne pas se sentir transporté dans un Moyen Âge de conte de fées. Bizarrement, il semble le seul à ne pas être convaincu du personnage qu'il est censé représenter. Jusqu'à oublier peut-être son devoir de roi ; ou, pour être plus précis, ce

qui lui est demandé en tant qu'acteur. Cette courte scène se déroule à Zurich, dans la salle de répétition du Theater Hora où l'on met au point un spectacle qui sera montré dans une semaine. L'ambiance est joyeuse. On ne sent pas la moindre inquiétude. Les acteurs investissent l'espace avec un tel naturel qu'on dirait des enfants. *"Mais justement, les handicapés mentaux ne sont pas des enfants et c'est quelque* ▶



Remo Buggert



Lorraine Meier

choses qu'il ne faut jamais oublier", rappelle Giancarlo Marinucci, administrateur du Theater Hora. La répétition se poursuit, les acteurs ont pris chacun un instrument de musique – trompette, tuba, cor – et défilent en rythme au son d'une fanfare cacophonique. Il se dégage tant de bonheur de ce mouvement cahin-caha que cela pourrait durer toujours. Ces acteurs handicapés ne sont pas encore des professionnels. Ils suivent une formation sous la direction d'Urs Beeler, responsable au Theater Hora du département consacré à cet aspect essentiel qu'est l'apprentissage, afin que ces comédiens en herbe puissent par la suite vivre de leur travail.

Être à la fois handicapé mental et acteur professionnel est, on s'en doute, loin d'aller de soi. Déjà, trouver un travail dans une telle situation est exceptionnel. C'est en partant de ce constat que le Theater Hora a été fondé en 1993, à Zurich. Depuis, cet organisme s'est développé jusqu'à acquérir une visibilité de plus en plus forte dont *Disabled*

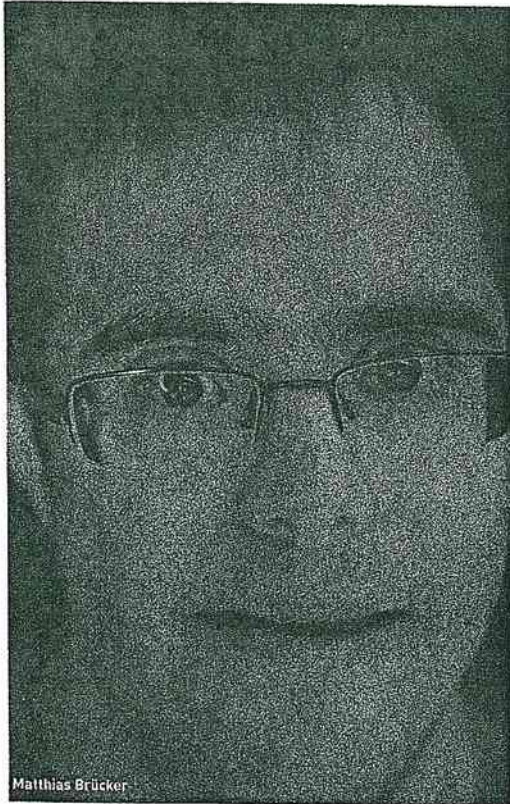
Theater, le spectacle de Jérôme Bel, est l'exemple le plus flagrant.

Présenté dans de nombreux festivals, comme à Avignon l'été dernier et aujourd'hui à Paris dans le cadre du Festival d'automne, *Disabled Theater* est à bien des égards un spectacle déroutant. Tout d'un coup, des hommes et des femmes nous font signe, révélant une dimension de la réalité humaine qui la plupart du temps n'est pas visible. Dans sa simplicité apparente, *Disabled Theater* élargit la perception de l'autre ; tout en évoquant au passage des exemples inquiétants comme les zoos humains et autres monstres de foire. Mais ce qui a lieu sur scène est d'un tout autre ordre dans la mesure où ce qui est donné à voir suggère une proximité et même une empathie – ne serait-ce que par la présence extraordinaire de ces acteurs qui se montrent tels qu'ils sont dans la vie sur un plateau de théâtre.

Lors des premières représentations, les rencontres où étaient conviés les proches des comédiens ont suscité de vives réactions, certains étant heurtés de

les découvrir ainsi exposés dans toute leur vulnérabilité. Réactions qui par la suite ont été en partie intégrées au spectacle. *"Quand on touche à des questions qui sont de l'ordre de l'impensé, il faut s'attendre à des réactions de rejet assez violentes, observe Jérôme Bel. Celle qui se pose, c'est à quel point ces acteurs sont-ils conscients de ce à quoi ils participent ? Par définition, l'acteur ne voit jamais ce qu'il fait. Quand je leur ai demandé 'Qu'est-ce que vous pensez de la pièce ?' et qu'un des acteurs, Matthias Brücker, a répondu 'Ma mère a dit que c'était un freak show et ma sœur a pleuré parce qu'elle trouvait qu'on était comme des animaux en cage', cela m'a soulagé car cela veut dire qu'ils en ont conscience qu'ils sont critiques. Même si, bien sûr, il est très difficile de communiquer avec eux. Leur rapport au monde est extrêmement sensible. Ils sont à fleur de peau."*

Ce qui dérange dans ce spectacle tient pour une grande part au fait que les artistes apparaissent en tant que handicapés mentaux et non dans le rôle de tel ou tel personnage. *"Je travaille*



Matthias Brücker

“La question qui se pose, c’est ‘à quel point ces acteurs sont-ils conscients de ce à quoi ils participent ?’ Par définition, l’acteur ne voit jamais ce qu’il fait”

le chorégraphe, Jérôme Bel

performance

ce moment sur *La Tempête de Shakespeare* et j’ai choisi Matthias Brücker pour le rôle de Caliban, explique Michael Jeremias, metteur en scène et fondateur de Theater Hora. À la différence de Jérôme qui montre Matthias comme il est naturel, moi je lui donne un costume et je lui dis : tu es Caliban dans *La Tempête*. Ça a été un coup quand les parents s’étonnent de voir leur enfant tel qu’il est dans la vie dans un spectacle de Jérôme, mais là il est dans son élément et ses parents me remercient de leur choix – il est si bon dans ce rôle. Ça a été un coup quand les parents s’étonnent de voir leur enfant tel qu’il est dans la vie dans un spectacle de Jérôme, mais là il est dans son élément et ses parents me remercient de leur choix – il est si bon dans ce rôle.

Il a longtemps hésité à faire ce spectacle. Car plus encore qu’avec un metteur en scène ou un comédien en général, travailler avec des acteurs handicapés nécessite de bien évaluer si l’on a affaire. “Travailler avec des acteurs handicapés suppose de s’adapter à leurs interlocuteurs”, analyse Michael Jeremias. Contrairement aux comédiens professionnels, ils ne posent pas de questions.

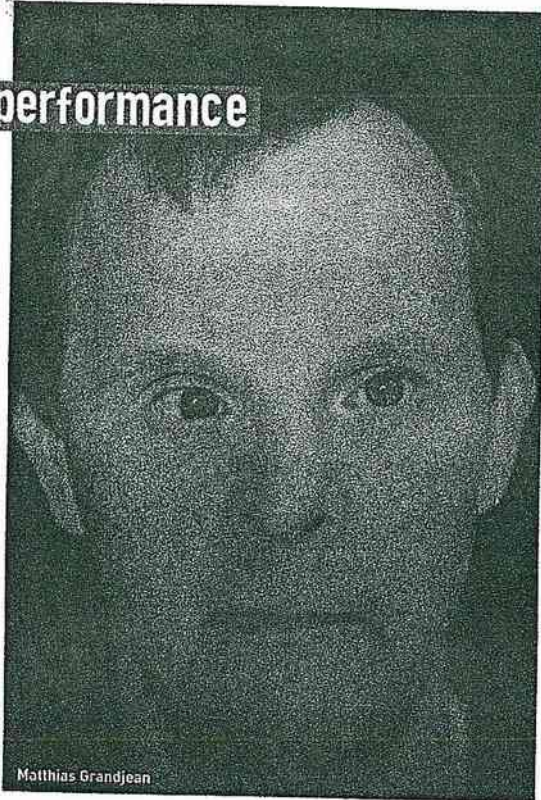
Donc la première impression, c’est qu’on peut faire ce qu’on veut avec eux. La difficulté consiste à fixer ensuite une forme et à la reproduire. Il nous a fallu plusieurs années pour instaurer cette relation de confiance. Il y a dix ans, par exemple, nous n’aurions pas pu faire appel à Jérôme Bel.”

D’où l’importance de la formation, qui constitue non seulement une préparation, mais aussi un moyen de repérage essentiel pour jauger la capacité de ces aspirants comédiens à intégrer la troupe. Tous les acteurs de *Disabled Theater* sont d’abord passés par cette étape. Même si certains ont commencé très tôt leur apprentissage comme Matthias Brücker, par exemple. Ce fils de policier, âgé aujourd’hui de 20 ans, a fait ses premiers pas sur les planches huit ans plus tôt dans *3 D*, un spectacle du Theater Hora, d’après *La Divine Comédie* de Dante. “On est un peu comme des entraîneurs de football, on repère nos vedettes très tôt”, sourit Giancarlo Marinucci. Sur scène, Matthias est particulièrement inventif, il nous surprend toujours. Même s’il est parfois trop

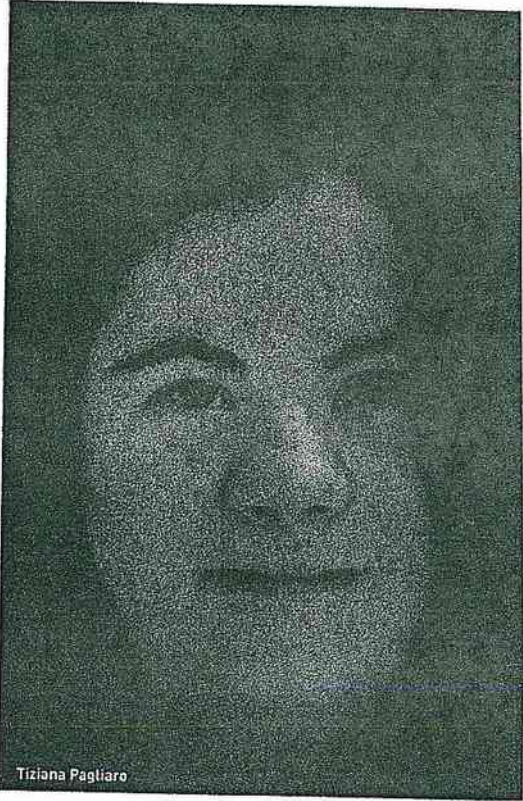
expansif. Du coup on s’efforce de lui apprendre que c’est aussi très important de savoir se mettre en retrait.”

Outre ses talents d’acteur, Matthias Brücker dessine et peint. Ses œuvres sont régulièrement exposées et il en a même vendu certaines. Il est trisomique, tout comme Lorraine Meier dont le sourire est irrésistible. Âgée de 41 ans, elle a intégré la troupe en 2002. Particulièrement dégoûtée, elle est une des plus autonomes parmi les comédiens de la compagnie. Ses capacités d’improvisation l’ont amenée à participer aux principales productions du Theater Hora depuis dix ans. Quant à Peter Keller, à 51 ans, il est le doyen de la troupe. Sa prestation dans *Disabled Theater* est sans doute la plus énigmatique, mais elle dégage une présence inouïe. “Les acteurs de cette compagnie sont tous très différents les uns des autres et c’est pour cela que j’ai voulu les montrer dans leur singularité, mais du fait de son handicap, Peter sort vraiment du lot”, remarque Jérôme Bel. On ne sait pas s’il est trisomique, ▶

performance



Matthias Grandjean



Tiziana Pagliaro

les spécialistes ont des avis divergents sur son cas. À chaque représentation, il fait quelque chose avec le micro. Sa présence est extraordinaire. Une présence pure qui m'a rappelé Jeanne Moreau dans Le Récit de la servante Zerline, mis en scène par Klaus Grüber."

Le Theater Hora n'aurait jamais vu le jour sans l'initiative de Michael Elber. Cet ancien professeur des collèges (il avait la responsabilité des classes les plus difficiles) récuse farouchement l'idée que le travail qu'il mène depuis des années en mettant en scène des handicapés mentaux puisse avoir un objet thérapeutique. Il concède tout de même que le fait de jouer la comédie est pour les acteurs un incontestable facteur d'épanouissement.

C'est à la demande d'un ami responsable d'un centre spécialisé qu'il crée pour la première fois un spectacle avec handicapés mentaux. Puis vient le Theater Hora avec un premier spectacle intitulé *Mais le temps c'est la vie et la vie réside dans le cœur*, d'après le roman *Momo* de Michael Ende. Le personnage principal du roman, un certain Maître Hora pour qui il est urgent

de prendre son temps, donnera son nom à la compagnie. D'autres spectacles suivront. "Chaque nouvelle création servait à rembourser les dettes de la précédente", se souvient Elber.

Il s'agit de démontrer que des handicapés mentaux peuvent être salariés comme n'importe quel acteur professionnel et jouer dans les mêmes théâtres. Pas seulement les théâtres d'ailleurs, puisque la compagnie présentera, avec *Drehum : la mode folle*, un défilé de mode dans un restaurant. Aujourd'hui, le Theater Hora, intégré au sein du Stiftung Züriwerk, une organisation d'entraide aux handicapés, a largement développé ses activités, notamment en direction de la formation des acteurs depuis 2008 et par la création du festival Okkupation! depuis 2007.

Avec le succès de *Disabled Theater*, parti pour tourner dans le monde entier, la compagnie a franchi une nouvelle étape. Lorraine, Matthias, Peter et les autres devenant à leur façon des vedettes, eux qui aiment tant écouter les tubes de leurs chanteurs préférés. "Au début, j'avais choisi les danses du

spectacle avec eux. Mais ils me demandent tout le temps de modifier des passages. On fait des essais. Parfois c'est mieux", s'amuse Jérôme Bel. Il est le premier surpris par son spectacle. "D'habitude, je suis dans un paradigme de contrôle, l'idée de l'art comme ordre. Ils ont complètement remis ça en question. Pour moi, c'est une vraie rupture. En ce sens, ils m'ont changé. Cela ne veut pas dire qu'ils ne savent pas répéter. Au contraire, ils prennent ce qu'ils font très au sérieux, conscients que ce métier leur permet des choses que leur condition n'aurait pas rendues possibles. Ce que j'ai toujours cherché au théâtre, c'est de révéler la réalité en mettant en scène des gens qui jouent ce qu'ils sont. Or eux, comme ils ne savent pas dissimuler, ils montrent tout, mais sans se forcer. C'est quelque chose dans quoi je me reconnais. Au fond, je pense que j'ai toujours fait un théâtre handicapé, sans scénographie, sans lumière, réduit au minimum de possibilités." ■

Disabled Theater conception Jérôme Bel/ Theater Hora (spectacle en suisse allemand en traduction simultanée), du 10 au 13 octobre au Centre Pompidou (Paris IV*), dans le cadre du Festival d'automne à Paris

Annexe 22 : « Des danseurs hors norme bousculent La Bâtie » -

Alexandre Demidoff

Des danseurs hors norme bousculent La Bâtie¹²

Avec «Disabled Theater», Jérôme Bel projette des acteurs handicapés à l'avant-scène et signe un spectacle controversé. «Vide et creux» pour les uns, «bouleversant» pour les autres. Critique et réaction de l'artiste, avant le spectacle, vendredi et samedi au Forum Meyrin

Il est permis de ne pas aimer Disabled Theater, vu au Festival d'Avignon. De trouver cette pièce superficielle et vaine. Et d'être pourtant troublé. Sur la scène, des interprètes handicapés mentaux, assis chacun sur une chaise, attendent de passer à l'acte. Ils sont professionnels, ils travaillent sous la bannière du Theater Hora, une troupe zurichoise. Dans le dispositif conçu par l'homme de théâtre français Jérôme Bel, ils se présentent tour à tour au micro. Matthias, Gianni, Tizziana et les autres déclinent en suisse-allemand leurs identités. A main droite, derrière une table, une interprète traduit. C'est le premier acte d'un spectacle où s'exposent des humanités fissurées – à l'affiche de La Bâtie, dès ce soir. Dans un moment, ils danseront, rock, rap ou punk, chacun son tour, et cette éruption est à l'évidence, pour certains, une libération.

Comment ne pas être touché par cette énergie, cette fureur de vivre au vu de tous, enfin? Et comment ne pas être navré par une création dont l'unique projet consiste à aligner des cas? Des présences brutes, des numéros brefs, des écarts programmés – selon les soirs, les interprètes improvisent –, la télévision excelle dans ce genre de surexposition, à forte charge émotive. Jérôme Bel ne pratique ici pas autrement. Mais des artistes comme le Belge Sidi Larbi Cherkaoui avec le Theater Stap (Ook, en 2002) ou, en Suisse romande, Gilles Anex, Marie-Dominique Mascaret et leur Théâtre de l'Esquisse, ont montré qu'on pouvait construire un univers à partir du handicap d'un acteur, sans le trahir.

On aura compris ici que Disabled Theater et son dispositif compassionnel posent des questions qu'ils ne résolvent pas sur le pouvoir (ou l'impuissance) du théâtre à révéler; sur la relation entre un créateur et des acteurs par nature faillibles; sur leur degré de conscience aussi. En fossoyeur de certitudes, Jérôme Bel a prévu dans sa pièce une partie feed-back. Un à un, les interprètes sont appelés à dire ce qu'ils ont pensé de ce travail et de leur mentor. A Avignon, une actrice de Theater Hora a raconté comment sa sœur a fondu en larmes après avoir vu Disabled Theater. Elle ne supportait pas de voir ravalés sa sœur et ses camarades au

12 DEMIDOFF Alexandre, « Des danseurs hors normes bousculent La Bâtie », *Le temps*, [en ligne], 06/09/2012, URL: <https://www.letemps.ch/culture/2012/09/06/danseurs-norme-bousculent-batie> [consulté le 10/12/2016]

statut de bêtes de foire.

Obscénité assumée

Ces dix dernières années, Jérôme Bel, 48 ans, s'est distingué par des pièces documentaires. Il a demandé par exemple à la danseuse du Ballet de l'Opéra de Paris Véronique Doisneau de raconter le quotidien d'une interprète anonyme. Cela a donné Véronique Doisneau. Il a fait de même avec le danseur traditionnel thaïlandais Pichet Klunchun. Dans les deux cas, un artiste décline, en morceaux choisis, une pratique qui est aussi un destin. Avec la troupe du Theater Hora, il a tenté la même opération. Mais en restant à la surface de son sujet. C'est ce qu'on lui dit après la représentation.

«Au départ, je me suis présenté devant ces acteurs avec mes références, Gustav Mahler, Pina Bausch, dit-il. Mais j'ai réalisé que ça ne passait pas. Je n'avais qu'une solution, les laisser vivre sur scène en leur imposant un protocole strict en cinq parties et autant de questions. Certains prétendent qu'ils sont manipulés? Je dirais qu'au contraire ils vivent enfin pleinement. Le handicap est tabou, à la ville comme à la scène. Ici, il est visible. C'est la dimension politique de ce travail. Ce qui m'intéresse, c'est l'être propre de ces individus. Je n'ai aucune envie de les normaliser.» Mais la complaisance dans l'exposition ne vire-t-elle pas à l'obscénité? insiste-t-on. «Oui, il y a du voyeurisme dans tout ça. Mais si le théâtre n'est pas voyeur, qu'est-ce qu'il est? L'obscène, c'est sa raison d'être aussi. Je voudrais que ce spectacle produise de la pensée, qu'on s'interroge sur nos jugements esthétiques, sur leur nature. La question du spectacle réussi ou pas n'a aucun intérêt ici. Il s'agit de rendre à la lumière des vies enfouies.»

Alexandre Demidoff Publié jeudi 6 septembre 2012 à 23:08.

Annexe 23 : « Danse Machine » - Anne-Claire Genthialon

Danse machine¹³

Par Anne-Claire Genthialon — 15 novembre 2011 à 00:00

Sans but thérapeutique, la «danse inclusive» mêle, dans les mêmes chorégraphies, aveugles, sourds ou polyhandicapés et danseurs valides.

De loin, le tableau est étrange. Ça ressemblerait presque à une scène de film surréaliste. Dans un gymnase, d'imposants fauteuils électriques s'alignent sur fond de musique indienne. Tournent autour de deux danseuses qui enchaînent des mouvements avec leurs bras. Viennent les encercler, les frôler. Les machines semblent programmées pour se coordonner et s'aligner au millimètre.

Depuis le mois de mars, un vendredi sur deux, cinq résidents de la Maison d'accueil spécialisée de Nanteau-sur-Lunain (Seine-et-Marne) ont rendez-vous avec trois de leurs aides soignantes pour leur cours de danse. Ici, pas d'échauffements, ni d'entrechats : les participants de cet atelier sont tous lourdement handicapés et contrôlent leur fauteuil bien souvent à l'aide de leur seul doigt valide. Pourtant, pendant une heure et demie, Aude, Steve, Gregory, Mohammed, Julie et Djamila corrigent leurs déplacements et peaufinent leurs chorégraphies. Comme dans un cours de danse classique, la professeure, Gladys Foggea, elle-même paralysée des jambes, interrompt la musique pour replacer ses danseurs et en recadrer certains. *«Pas la peine d'aller trop vite : l'essentiel est d'être ensemble. On reprend : "5, 6, 7, 8 !!"»*

Plaisir. Bouger un corps qui ne répond plus, l'associer aux pas des autres ? C'est le principe même de la danse inclusive, aussi appelée danse intégrée, qui mêle dans les mêmes chorégraphies aveugles, sourds, amputés, polyhandicapés à des danseurs valides. Sans aucun objectif thérapeutique, cette conception de la danse considère qu'est danseur quiconque participe à un spectacle ou à un cours de danse, qu'importent ses capacités physiques.

L'idée ne va pas de soi. Gladys Foggea le reconnaît : *«La première fois que j'ai entendu parler de danse en fauteuil, j'ai trouvé l'idée ridicule. Pour moi, ce n'était pas de la danse.»* Elle qui, enfant, voulait devenir danseuse, et qui se retrouve paralysée des jambes à l'adolescence, est danseuse professionnelle au sein de la compagnie Tatoon, qui donne des représentations et des cours de danse inclusive depuis quatorze ans.

«La France a du retard en la matière : en Suisse, en Angleterre ou aux Etats-Unis, cela existe depuis

13 GENTHALION Anne-Claire, « Danse Machine », *Libération*, [en ligne], 15 novembre 2011, URL : http://www.liberation.fr/societe/2011/11/15/danse-machine_774678, [consulté le 01/02/17]

plus de vingt ans», raconte la fondatrice de la compagnie, la chorégraphe Florence Meregalli. Si de nombreux cours de danse en fauteuil existent en amateur, peu de compagnies professionnelles donnent des représentations de danse intégrée. «J'avais envie de véhiculer une nouvelle image du spectacle, de montrer que cet univers n'est pas inaccessible aux personnes handicapées : ni en tant que spectateurs ni en tant que danseurs.»

Créations. Sur scène, pendant ses créations contemporaines, tous ses danseurs valides vont dans le fauteuil de Gladys Foggea et tous utilisent la langue des signes. *«Le handicap ne limite pas : au contraire, il ouvre des portes vers d'autres directions chorégraphiques. Impossible de se reposer sur les mouvements évidents, il faut pousser la créativité. Les danseurs sont aussi plus liés dans leur travail : notre danseuse sourde avait comme seul repère sur la musique le toucher de ses partenaires et nous avons tous travaillé sans les jambes pour trouver le mouvement de Gladys.»*

De quoi brouiller les pistes et forcer le regard à se poser sur autre chose que le handicap. A tel point qu'après les spectacles, il est fréquent qu'un spectateur s'étonne de voir Gladys Foggea venir saluer dans son fauteuil.

A Nanteau-sur-Lunain, le travail que réalise la compagnie Tatoo va *«encore plus loin»*. *«C'est un défi, explique Gladys Foggea. Je n'avais jamais travaillé avec des danseurs aussi lourdement handicapés. Mais nous construisons la chorégraphie ensemble, en fonction de ce qu'ils sont capables de faire, de leurs idées.»* Et on raille les fauteuils. Les aides soignantes grimpent dessus, s'assoient sur les genoux des danseurs handicapés, se font traîner par leurs machines qui deviennent ainsi des accessoires indispensables de la chorégraphie. *«Il ne faut pas hésiter, encourage Gladys Foggea. C'est solide ! Ni les danseurs ni les fauteuils sont en sucre.»*

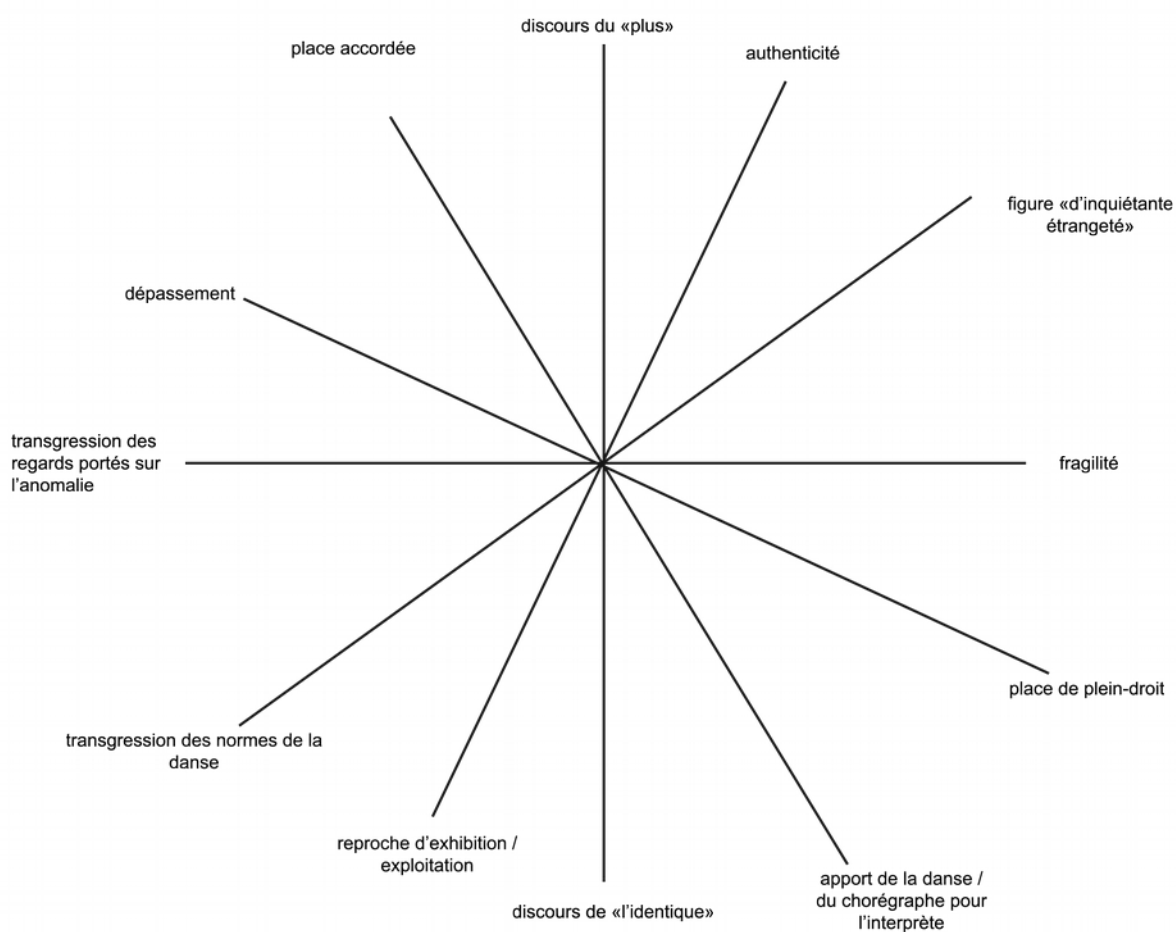
Soins. Derrière certaines machines, il y a des perfusions. Entre deux chorégraphies, les aides soignantes restent disponibles pour faire quelques soins. *«Malgré tout, ça nous change de la relation médicalisée, explique Floriane, l'une de ces aides soignantes. On va plus loin que le soin, c'est un échange, de la complicité. C'est un rendez-vous attendu, aussi bien par nos résidents que par les soignants.»*

Cet après midi, elle et Julie doivent travailler leur duo. Choisir leur musique et étudier les mouvements qu'elles veulent exécuter. *«On montre surtout qu'on peut se compléter, conclut Gladys Foggea. La danse finalement, c'est juste une question de coordination entre deux partenaires...»*

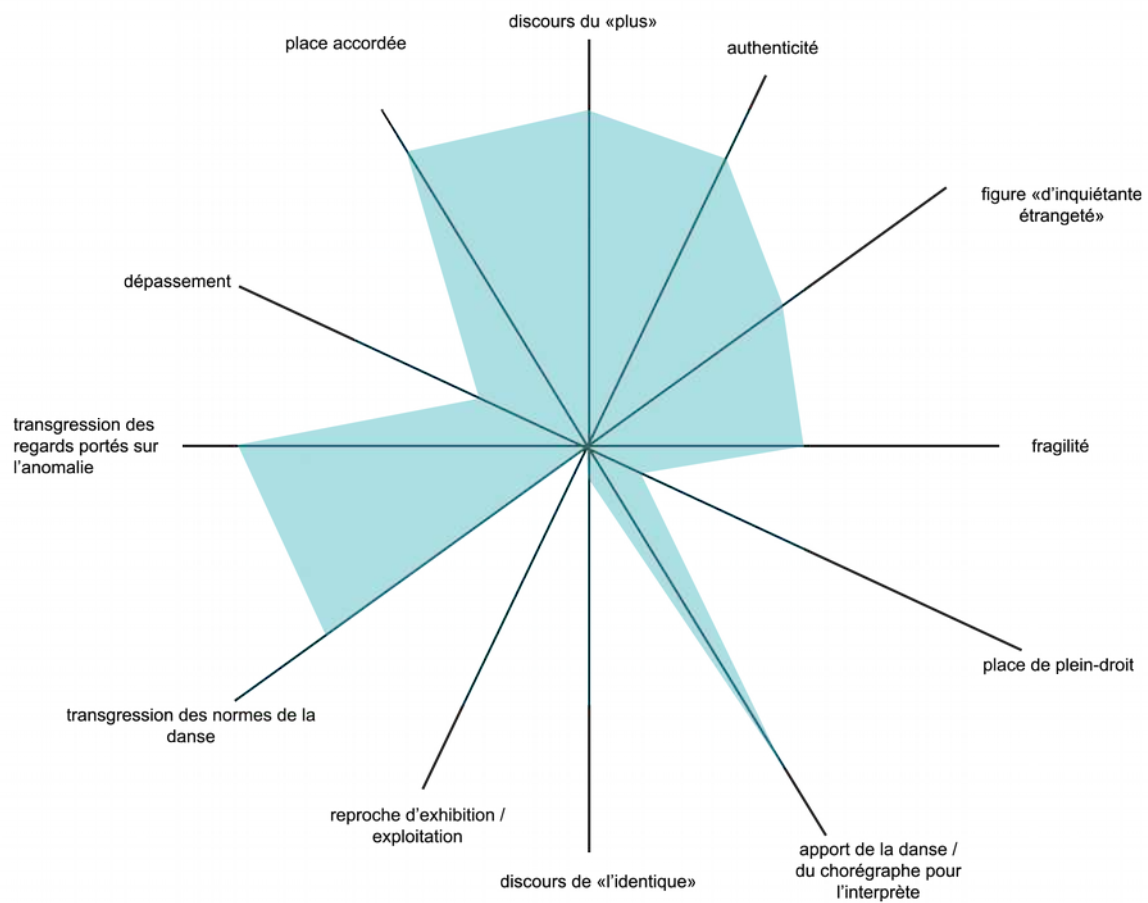
Anne-Claire Genthialon

Annexe 24 : Analyse des discours

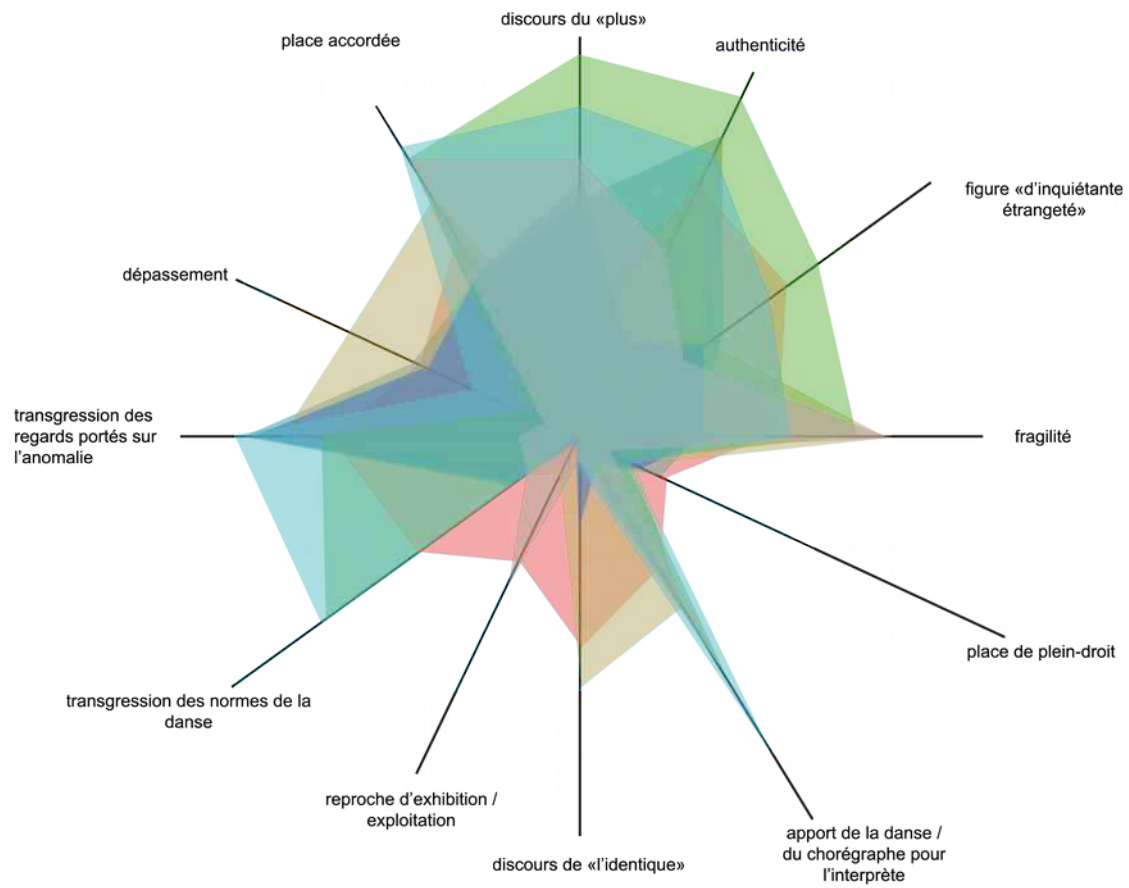
Grille d'analyse conçue à partir de l'analyse des discours et des lieux communs identifiés.



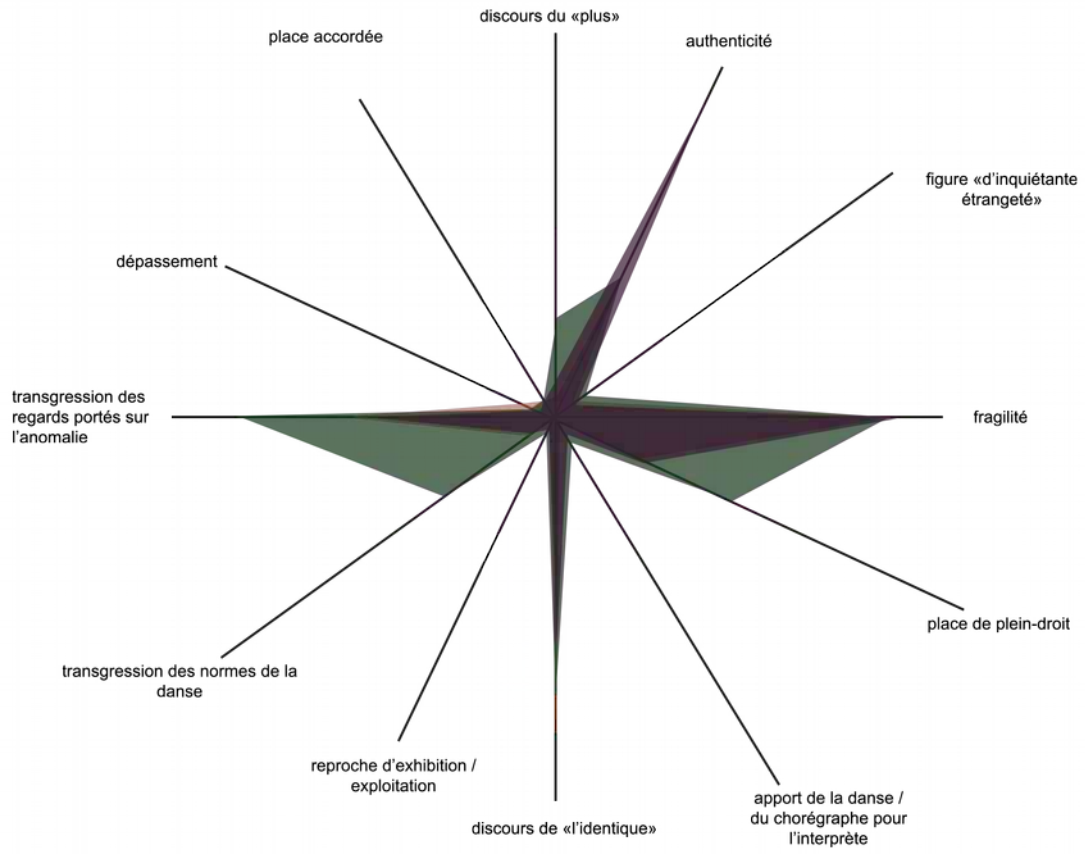
Analyse de la note d'intention de *Disabled Theater* de Jérôme Bel



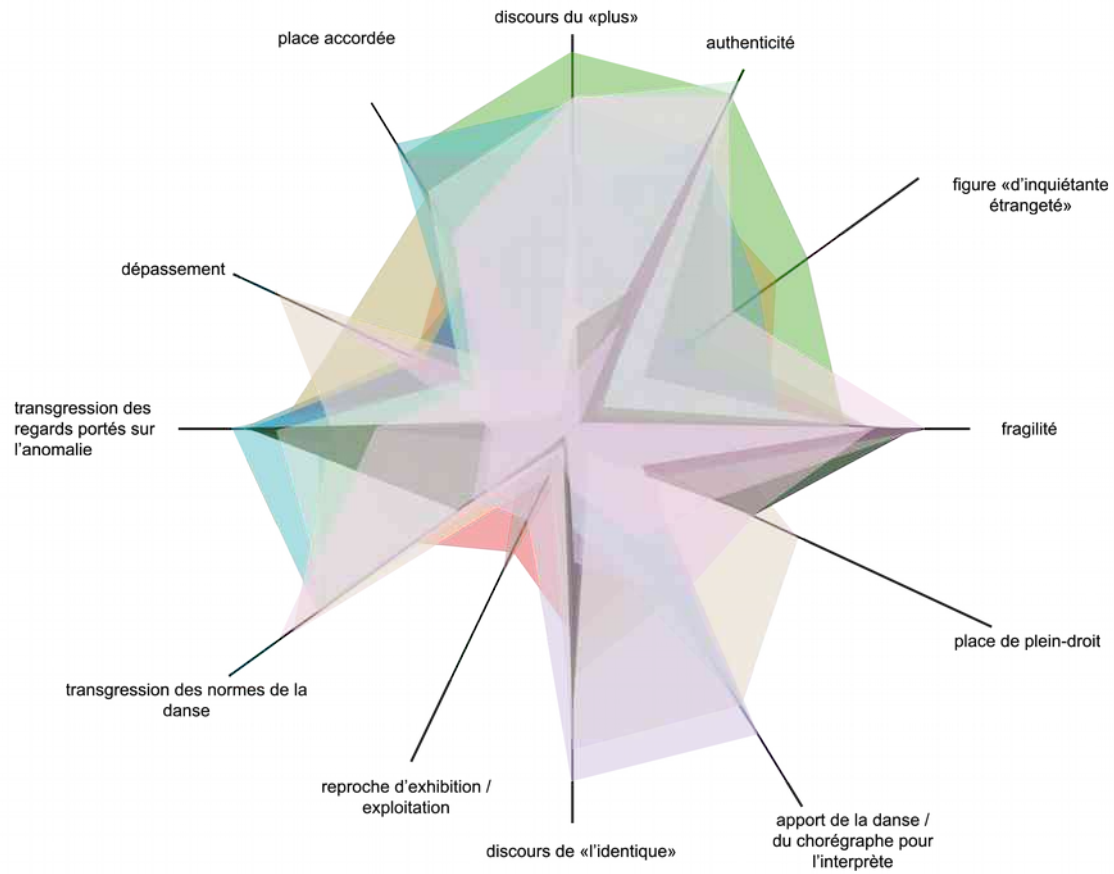
Superposition des analyses des discours élaborés au sujet de *Disabled Theater*



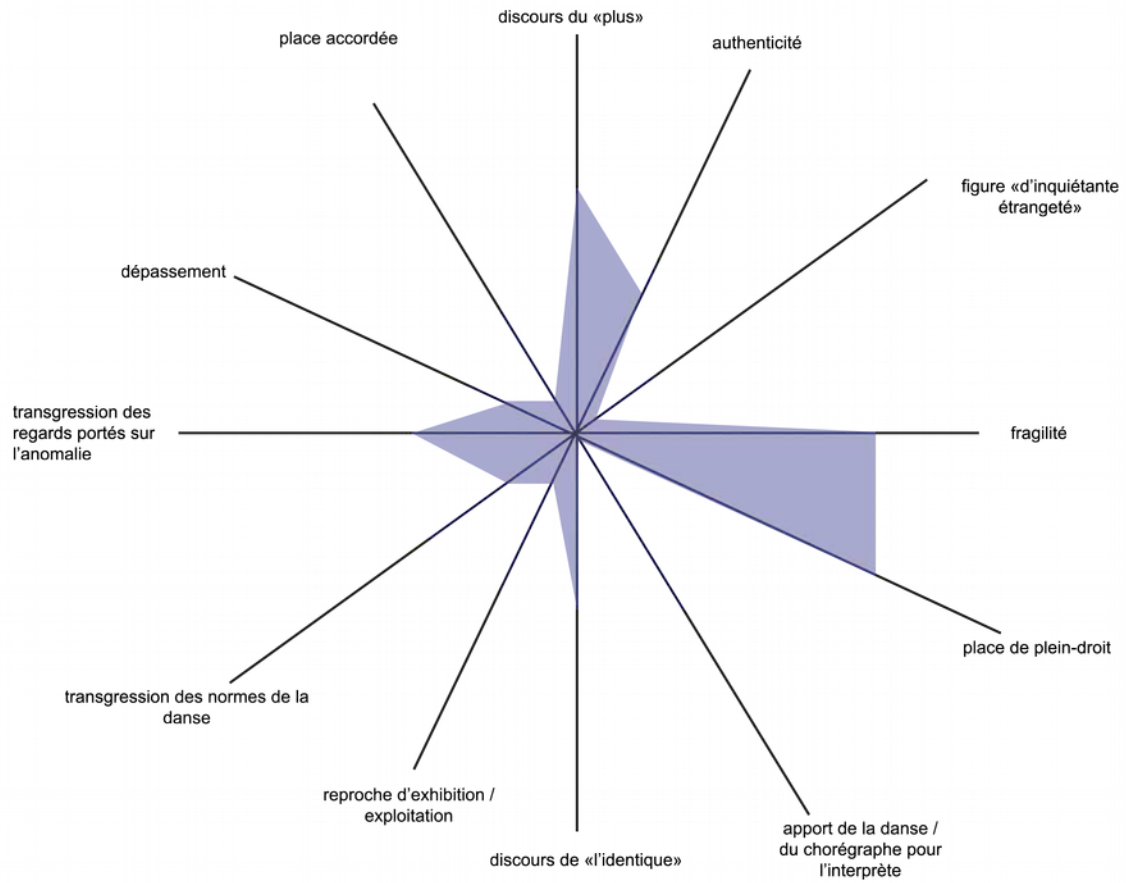
Superposition des analyses des discours élaborés au sujet de *Your Girl*



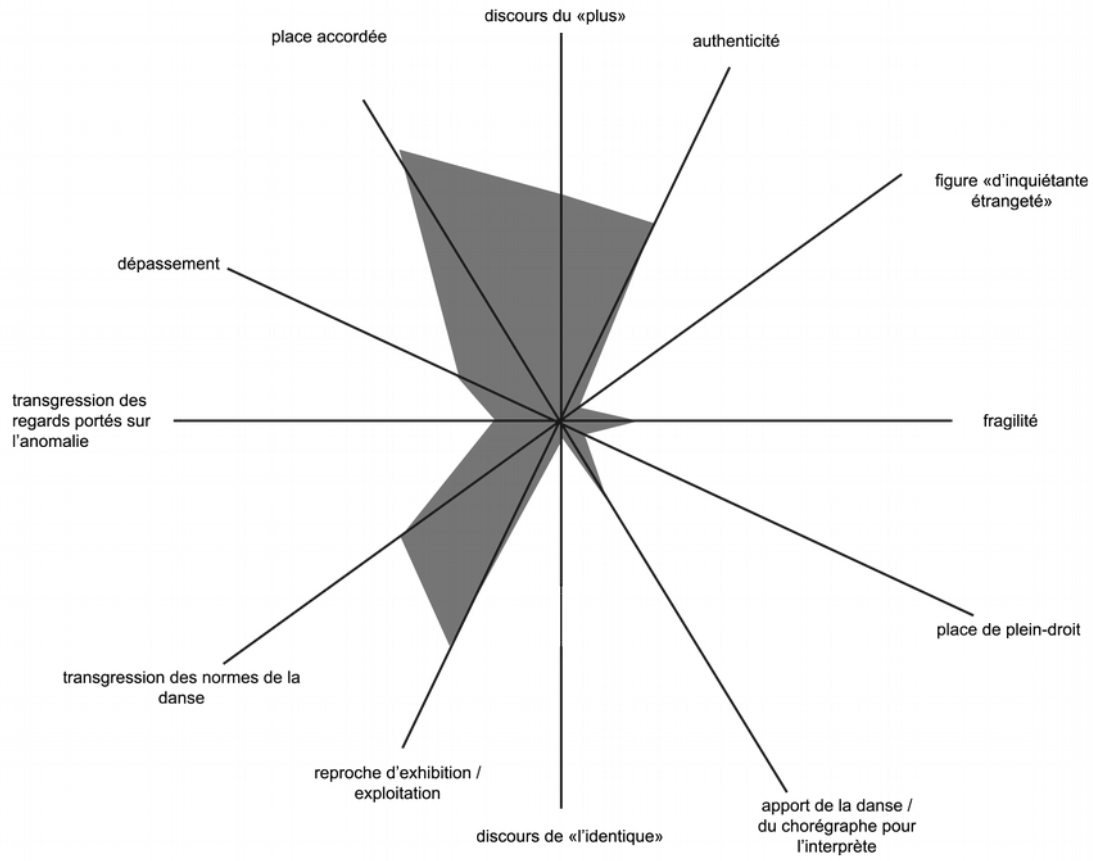
Superposition des analyses des discours élaborés au sujet de *Disabled Theater*, de *Your Girl* et de *Orphée*



Analyse personnelle de *Your Girl*



Analyse personnelle de *Disabled Theater*



Analyse personnelle de *Orphée*

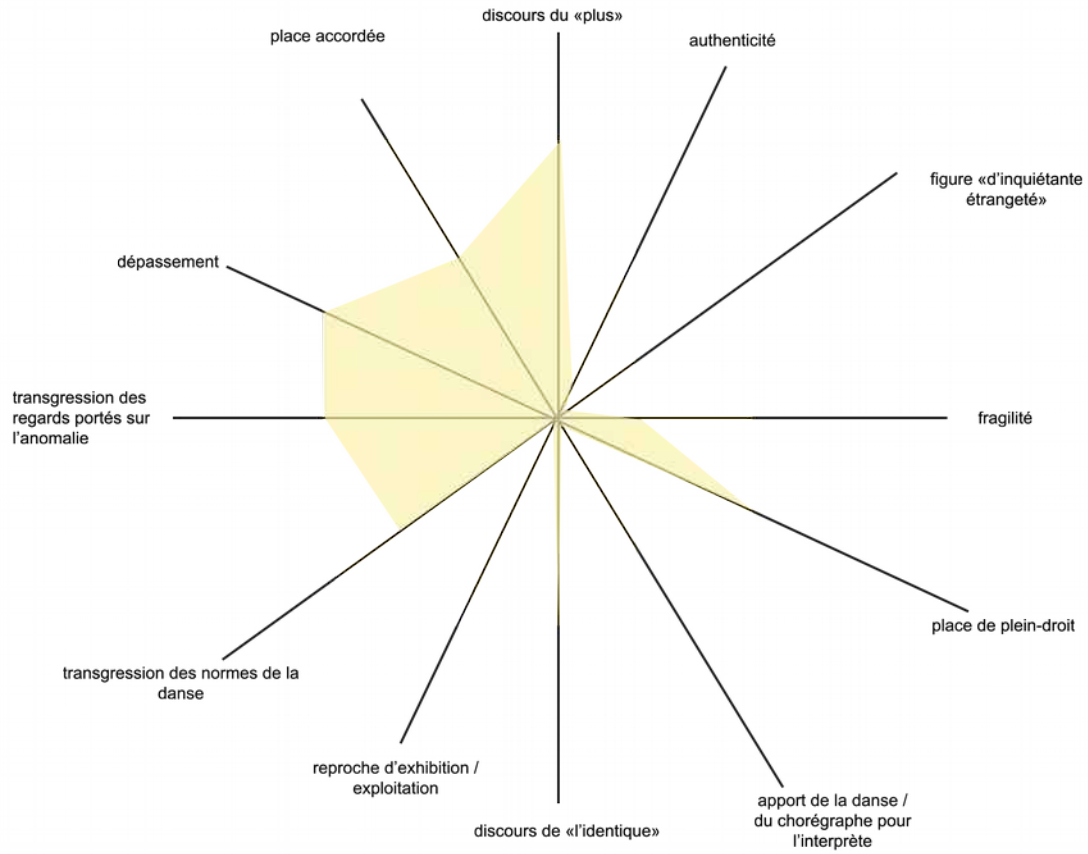


Table des matières

Remerciements.....	5
Introduction.....	6
I. Penser une « danse anormale ».....	9
A. Un corps normal : projet idéal ou illusion statistique ?	11
1. <i>L'illusion d'une norme quantifiable et objective</i>	11
2. <i>Le normal comme projet</i>	14
B. « Anormalité » : le regard comme limite ?	19
1. <i>Une pensée de l'entrave .. enjeux sémantiques</i>	19
2. <i>Sentiment d'anormalité – le poids des regards</i>	21
3. <i>Tous « anormaux » ?</i>	26
C. L'anomalie comme champ de nouveaux possibles ?.....	29
1. <i>La figure du monstre - un concept opérant</i>	30
2. <i>L'anomalie comme concept descriptif</i>	33
3. <i>Danseurs anormaux – enjeux de paysage</i>	36
II. Analyser des discours.....	43
<i>Articuler deux corpus</i>	43
<i>Premier constat général</i>	46
A. Reconnaissance d'une charge transgressive.....	48
1. <i>Transgresser les représentations sociales liées à l'anomalie</i>	50
2. <i>Miroir inversé ... penser « l'inquiétante étrangeté »</i>	57
3. <i>Transgresser les normes chorégraphiques</i>	63
B. Penser une esthétique de la faille	71
1. <i>Fragilité de « tricheurs impossibles »</i>	71
2. <i>Notions d'authenticité et de spontanéité</i>	75
3. <i>Place de la singularité</i>	80
C. Valeur ajoutée de l'anomalie.....	85
1. <i>Se dépasser ... danser malgré l'anomalie</i>	86
2. <i>Un apport double de ces pratiques</i>	92
III. Analyser des pratiques.....	102
A. Décrire	104
1. <i>Description de l'observant</i>	104
2. <i>Description de dispositifs spectaculaires</i>	108

a. Your Girl – Alessandro Sciarroni	108
b. Disabled Théâtre – Jérôme Bel.....	109
c. Orphée – Dominique Hervieu et José Montalvo	111
3. <i>Description des corporéités en scène</i>	113
a. Your Girl – Alessandro Sciarroni	113
b. Disabled Theater – Jérôme Bel	115
c. Orphée – José Montalvo et Dominique Hervieu.....	117
B. Analyser	119
1. <i>Your Girl ... et l'érotisation des corps</i>	125
2. <i>Disabled Theater ... et les « résonances floues » du geste</i>	128
3. <i>Orphée... métissage ou juxtaposition ?</i>	133
C. Identifier des qualités virtuoses	137
1. <i>S'engager</i>	140
2. <i>Hystérisation de la présence</i>	144
3. <i>Interpréter</i>	147
4. <i>Être son propre référent</i>	148
Conclusion	151
Epilogue	154
Bibliographie	156
Annexes	164
Annexe 1 : Images des pièces du corpus	164
Annexe 2 : Dossier « Corps atypiques » - Jeu, Revue de Théâtre.....	167
Annexe 2 : Actes de journée Culture & handicap « Comment se transforme la danse ? » - Extraits.....	180
Annexe 2 : « Generative Embodiment : emerging disability aesthetics » - Carrie Sandahl (Extraits).....	194
Annexe 4 : « La danse intégrée : une coordination motrice intersubjective » - Philippe Beaudouin et Christine Pépin.....	198
Annexe 5 - « Mon handicap, c'est cette danse qui ne me quitte pas » - Philippe Chéhère (Extraits).....	205
Annexe 6 : « Danse et handicap : Comment transcender le mouvement » - Sophie Lesort	211
Annexe 7 : « Danse avec des béquilles » - Rosita Boisseau	216
Annexe 8: « Orphée, le duo Montalvo-Hervieu joue sa der des ders » - Ariane Bavelier	218
Annexe 9 : « Orphée version Montalvo-Hervieu » - Laura Barrieusseq.....	220
Annexe 10 : « Programme de salle d'Orphée » - Maison de la danse	222
Annexe 11 : « Montalvo et Hervieu se quittent sur un Orphée festif » - Marie-Valentine Chaudon	224

Annexe 12 : « Your Girl. Quando il nudo assume un significato » - Michele Ortore.....	226
Annexe 13 : « Your Girl. Alessandro Sciarroni tra fiscià e sentimento » - Blog Graziano Graziani	228
Annexe 14 : « Your girl » - Laura Valente	229
Annexe 15 : « E' di scena il corpo desiderante » - Alessandro Paesano.....	231
Annexe 16 : Présentation de Disabled Theater – Site internet de la cie Jérôme Bel.....	234
Annexe 17 : « Entretien sur Disabled Theater » - Jérôme Bel, Marcel Bugiel.	236
Annexe 18 : « L'altérité en jeu » - Hugues Le Tanneur.....	239
Annexe 19 : «Disabled Theater, grande claque à la morale pudibonde» - Patrick Sourd.....	240
Annexe 20 : « Disabled Theater » - Emmanuelle Bouchez	241
Annexe 21 : « Les Bel personnes » - Hugues Le Tanneur.....	242
Annexe 22 : « Des danseurs hors norme bousculent La Bâtie » - Alexandre Demidoff.....	247
Annexe 23 : « Danse Machine » - Anne-Claire Genthialon.....	249
Annexe 24 : Analyse des discours	251