



HAL
open science

Expressions corporelles à l'épreuve d'altérations du corps et des sens

Jean-Pierre Garel

► **To cite this version:**

Jean-Pierre Garel. Expressions corporelles à l'épreuve d'altérations du corps et des sens. La nouvelle revue de l'AIS, Adaptation et intégration scolaires, 2002, 18, pp.97-106. hal-01933614

HAL Id: hal-01933614

<https://inshea.hal.science/hal-01933614>

Submitted on 23 Nov 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Expressions corporelles à l'épreuve d'altérations du corps et des sens

Jean-Pierre GAREL
Professeur au CNEFEI

Résumé : Chez des personnes présentant une déficience motrice ou sensorielle, les activités physiques artistiques peuvent susciter des résistances et des attractions que l'on s'efforce ici de comprendre. Au-delà de ces aspects psychologiques plus ou moins partagés par ces personnes, il s'agit également de voir dans quelle mesure les déficiences en question constituent des obstacles à la pratique de la danse et des arts du cirque et de proposer des stratégies pédagogiques adaptées. Pour conclure, on s'interroge sur les finalités qu'un enseignant peut attribuer à cette pratique par des personnes dont l'intégrité organique est altérée.

Mots-clés : Activités physiques artistiques - Arts du cirque - Déficience auditive - Déficience motrice - Déficience visuelle - Estime de soi - Expression corporelle - Danse - Image du corps - Intégration - Thérapeutique.

UN ARGAN aveugle, une Toinette sourde, un notaire de petite taille. Tel est le choix délibéré de Philippe Adrien pour sa mise en scène du *Malade imaginaire* lors du festival d'Avignon 2001. La présence sur une scène de théâtre d'acteurs porteurs d'une déficience sensorielle ou physique est de plus en plus fréquente, mais reste marginale et peut étonner. Quant à danser sans entendre, sans voir ou malgré une paralysie musculaire, c'est encore plus difficile à concevoir, car, sans le support d'un texte, le corps devient le principal support de l'expression artistique. D'après les instructions officielles de l'Éducation nationale, les activités physiques artistiques sont un domaine de l'éducation physique et sportive au même titre que d'autres. Toutefois, elles s'en distinguent parce qu'elles mettent l'accent sur l'expression du sujet à travers des formes

variées d'actions motrices qui prennent corps dans des pratiques culturelles telles que la danse, le mime, les arts du cirque, et parce qu'elles mobilisent l'imaginaire, qu'elles privilégient la sensibilité, l'émotion et les significations symboliques dans un but de communication. Elles s'en distinguent également par la place très discrète qu'elles occupent dans les pratiques corporelles des élèves handicapés à l'école. En témoigne notamment la négligence à l'égard de ce type d'activités dans les deux publications des Éditions EPS qui abordent le domaine des activités physiques adaptées¹. Pourtant, on peut voir aujourd'hui sur scène des danseurs aux handicaps divers. Citons Joël Liennel, sourd, et Saïd Gharbi, aveugle, tous deux danseurs et chorégraphes. On peut mentionner aussi la compagnie Candoco, qui compte des

1. Le dossier n° 23 (M. Pasqualini et B. Robert, *Handicapés physiques et inaptes partiels*, 1995), concernant les déficiences motrices et sensorielles, y consacre moins d'une ligne, de même que le récent dossier n° 55 (A. Varray, J. Bilard, G. Ninot, *Enseigner et animer les activités physiques adaptées*, 2001), ouvert à tous types de déficiences et de maladies.

danseurs valides et des danseurs handicapés moteurs et qui a participé à des festivals renommés. Concernant les arts du cirque, on peut avancer l'exemple du travail conduit depuis plusieurs années au Foyer Graffetaux, à Villeneuve d'Asq, avec des jeunes présentant une déficience motrice – un chapiteau est installé sur le lieu même du foyer. Il donne lieu à des spectacles appréciés.

Chez des personnes présentant une déficience motrice ou sensorielle, les activités physiques artistiques peuvent susciter des résistances et des attractions que nous nous efforcerons de comprendre. Au-delà de ces aspects psychologiques, nés pour partie de la confrontation avec la norme sociale, il s'agira ensuite de voir dans quelle mesure les déficiences en question constituent véritablement des obstacles spécifiques à la pratique de la danse et des arts du cirque et de proposer des stratégies pédagogiques adaptées. Pour conclure, nous nous interrogerons sur les finalités qu'un enseignant peut attribuer à cette pratique par des personnes dont l'intégrité organique est altérée.

DES ACTIVITÉS QUI PEUVENT SUSCITER RÉSISTANCES ET ATTRACTIONS

Tout le monde peut buter sur des inhibitions qui entravent une présentation individuelle devant des spectateurs. Parmi tout ce qui peut mettre en difficulté de réussir et donc faire craindre le dévoilement d'insuffisances, les altérations du corps ou des sens peuvent tenir un rôle majeur.

La sensibilité au regard d'autrui est accrue par l'évolution individualiste de la société occidentale qui tend à placer chacun

de ses acteurs sur le devant d'une scène imaginaire. L'affirmation de soi passe par l'exposition de soi, jusqu'à l'exhibition de ses choix les plus personnels et de ses aspects les plus intimes. Du moins dans les domaines où des bénéfices narcissiques sont susceptibles d'être engrangés. Comme vecteur des apparences, le corps occupe une place privilégiée au service de valeurs promues par la modernité : la jeunesse, le bien-être, la beauté, la séduction. Dans ces conditions, *l'image du corps, qu'elle soit vécue, spéculaire (par le miroir ou le regard d'autrui), idéalisée (projection d'un moi corporel idéal), exerce une emprise constante sur le narcissisme du sujet*². Enjeu symbolique de *l'esthétisation de la vie sociale*³, le corps devient alors l'objet d'un souci et d'un travail pour répondre aux canons du paraître. Ce qui est d'ailleurs paradoxal puisque dans le même temps on vante la libération des corps.

La prégnance de normes corporelles – dans le cadre desquelles se marque l'attention à afficher les signes d'une distinction personnelle – déprécie les personnes qui ne peuvent pas les atteindre, notamment celles qui sont affectées d'une déficience physique. Dévalorisées par l'image d'un corps altéré, elles sont *a priori* disqualifiées pour pratiquer des activités physiques artistiques dont les critères d'appréciation sont essentiellement esthétiques. Au sentiment de dépréciation de leur apparence peut s'ajouter une représentation de leur corps qui se fonde sur des expériences vécues douloureusement, et pas seulement sur le plan psychologique. Quand le corps a été avant tout l'objet d'un travail de réparation, il peut être difficile de le réinvestir sur le mode du plaisir. Le témoi-

2. Jean-Marie Brohm, *Le corps analyseur*, Anthropos, diffusion Ed. Economica, 2001, p. 90.

3. David Lebreton, *Anthropologie du corps et modernité*, Puf, 4^e édition, 1998, p. 167.

gnage de Delphine Siegrist, qui se déplace en fauteuil roulant ⁴, illustre ce rapport au corps qui fait obstacle à la pratique de la danse : *En tant que handicapés, nous avons un rapport conflictuel avec notre corps, habitués à le percevoir comme une source de souffrance à cause des opérations et des rééducations. Nous avons aussi parfois une image négative de nous-même. La danse est source de plaisir et de sensations délicieuses... Elle est perfection des gestes, images de corps parfaits, alors on dit : je suis tout à fait à l'opposé de cet univers, je suis de l'autre côté.*

La pratique de la danse par des personnes handicapées peut ainsi paraître inconcevable. Mais dès lors qu'elles s'engagent dans l'activité, elles surprennent et se surprennent elles-mêmes. C'est ce qu'attestent des adolescents handicapés moteurs de l'IMPro de Villepatour, qui ont participé au festival *Danse au cœur*. L. confie : *On n'imaginait pas qu'on pouvait bouger autant et eux étaient étonnés de voir ce qu'on était en mesure de faire.* Quant à B., il se dit *impressionné* : *Je n'arrivais pas à croire que j'étais capable de faire tant de choses avec mon corps... J'aime bien danser pour prouver que nous sommes capables de faire des choses comme les personnes qui ne sont pas handicapées* ⁵.

Mais avant d'arriver à se produire ainsi en spectacle, il faut surmonter la crainte de s'exposer durant le travail préparatoire. Pour Céline, 26 ans, IMC, le regard des autres est devenu insupportable lors d'un stage de danse : *Je me suis mise à pleurer. J'avais une angoisse. Il fallait que je montre mon travail et pour moi c'était*

dur de le montrer, que les autres regardent. Je ne me sentais pas à l'aise. J'avais peur de ne pas réussir ⁶.

Une fois les résistances vaincues, la mise en jeu jubilatoire du corps est capable de procurer le sentiment de sa réappropriation et d'une existence pleine. À travers le plaisir éprouvé, ainsi que par l'affirmation ou la restauration de l'image et de l'estime de soi, se dessinent des évolutions identitaires. En proclamant, après le spectacle de *Danse au cœur* : *maintenant quand je danse, je suis quelqu'un d'autre*, J. témoigne de cette évolution, de même que Delphine Siegrist : *L'expérience que j'ai eue me montre que c'est possible, que j'ai le droit de bouger, d'avoir du plaisir, sans m'occuper du regard de l'autre... Je ne suis plus que cérébrale, je fais enfin descendre ma tête dans mon corps, et je ressuscite.*

Un aspect des activités physiques artistiques qui paraît particulièrement attractif à ses acteurs handicapés, c'est la liberté qu'elles leur accordent, à l'opposé des contraintes thérapeutiques, rééducatives, et même parfois pédagogiques, dont les visées compensatrices ne leur ont pas toujours laissé de marge suffisante pour donner libre cours à leur expression personnelle. Ainsi, F., porteur d'une déficience motrice, confie au retour du festival *Danse au cœur* : *Depuis que je fais de la danse, je me sens mieux parce qu'on est libre d'exprimer notre joie, d'exprimer aussi des paroles de notre tête.* C'est aussi ce que dit Florence, une adulte IMC, après avoir participé à un stage de danse : *Je trouve que je ne profite pas assez de mes capacités. Sortir du fauteuil, m'exprimer,*

4. Delphine Siegrist (a participé à des stages de danse avec Alto Alessi, danseur et chorégraphe paraplégique de la compagnie Candoco), *Danse et handicap*, Association Cémaforre (12 rue du télégraphe, 75020 Paris), 1998.

5. Propos recueillis par Sonia Huet, enseignante spécialisée, coordinatrice du projet chorégraphique.

6. B. Bouquet des Chauv, « Danser, un envol par-delà le handicap », *Revue Marsyas*, n° 39-40, 1996, p. 94.

*ça c'est important, m'exprimer en mouvement ; par terre je me sens libre*⁷.

Le plaisir de l'expression corporelle est d'autant plus profond que sont levés les obstacles majeurs liés à la déficience et que sont donc mises en œuvre des démarches d'enseignement adaptées.

DANSE, ARTS DU CIRQUE ET DÉFICIENCE MOTRICE

Les exemples présentés en introduction montrent que la pratique de la danse et des arts du cirque est possible malgré des altérations du corps. Mais est-elle possible pour ceux qui sont atteints des déficiences les plus lourdes ?

La paralysie des membres inférieurs n'interdit pas une surprenante maîtrise corporelle. À propos du solo de David Tool, lors d'un spectacle de la compagnie Cando-co, on a pu lire dans le journal *Nord Éclair*: *Son visage, son torse et ses mains immenses sont d'une incomparable présence et d'une grande mobilité. Le danseur tient en équilibre sur ses mains ou le bassin; il se balance, fait des roulades extraordinaires; sa souplesse et son dynamisme sont stupéfiants. C'est très beau. En fauteuil roulant, il est d'une agilité et d'une virtuosité hors pair.* Lors de chorégraphies moins ambitieuses, réalisées avec des élèves scolarisés en établissement spécialisé ou ordinaire, nous avons eu confirmation des possibilités de jeunes paraplégiques à exceller en danse comme dans les arts du cirque. Les difficultés physiques les plus importantes ne sont pas là. On peut les rencontrer tout d'abord chez des personnes qui, ayant peu de capacité à mobiliser leurs membres supérieurs, par exemple en raison d'une tétraplégie ou d'une maladie neuromusculaire comme la myopa-

thie, ne peuvent se mouvoir qu'en fauteuil électrique. Pourtant on a pu voir, au dernier festival national *Danse au cœur*, deux jeunes filles dans cette situation produire une remarquable chorégraphie. Les trajectoires qu'elles imprimaient à leur fauteuil selon des rythmes variés, la mobilisation optimale, au regard de leurs capacités, de la partie supérieure de leur corps, la danse en contact, tout concourait à une production artistique de qualité. Et dans le cas de restrictions motrices interdisant une utilisation significative des membres supérieurs, nous avons vu des jeunes mettre en jeu les capacités expressives de leur visage tout en évoluant avec leur fauteuil électrique.

Quant aux personnes présentant une déficience motrice due à une lésion cérébrale, notamment une infirmité motrice cérébrale, elles rencontrent des difficultés physiques spécifiques qui peuvent être très pénalisantes. En fonction de l'importance de l'atteinte des membres inférieurs, elles se déplacent debout, en fauteuil manuel ou en fauteuil électrique, et éprouvent une gêne variable pour réaliser des mouvements adaptés avec leurs membres supérieurs. Il ne s'agit pas de paralysie, mais d'une difficulté à contrôler les gestes au point que l'on a pu avancer que les activités physiques, de quelque nature qu'elles soient, étaient une source d'échec pour les jeunes porteurs de cette pathologie et qu'il valait donc mieux les en dispenser. Mais outre qu'ils peuvent y réaliser des progrès et y trouver du plaisir, il s'avère que les activités physiques artistiques sont souvent moins difficiles pour eux que bien des activités sportives. Quand il s'agit par exemple de lancer un ballon avec précision ou de le saisir lorsqu'il est en mouvement, les

7. Bénédicte Bouquet des Chaux, *op. cit.*, p. 93.

contraintes spatio-temporelles de la situation mettent souvent le sujet IMC en difficulté. Le même sujet risque aussi d'avoir bien du mal à reproduire un geste selon un modèle imposé. Dans le cas des activités physiques artistiques, l'impératif de composer avec des contraintes extérieures à l'individu, qu'elles tiennent à l'environnement ou à la nécessité d'effectuer des mouvements selon une technique précise, s'assouplit. Certes cet impératif peut demeurer fort dans des pratiques de cirque qui valorisent la performance – jonglerie, acrobatie... –, mais il devient négligeable lorsque c'est l'expression du sujet qui est avant tout recherchée. À noter que la diminution de ces contraintes n'exclut pas des progrès notables sur le plan physique : gain d'amplitude gestuelle, redressement de la posture habituelle...

L'exemple de A., avec qui nous avons travaillé à l'Erea de l'hôpital de Garches, illustre la réussite paradoxale, en danse, d'enfants par ailleurs très maladroits. A. présente une dyspraxie visuo-spatiale et des maladresses gestuelles propres aux IMC. Il lui est notamment impossible de reproduire fidèlement le pas de danse d'un camarade s'il exige des coordinations complexes. Lors de l'élaboration d'une chorégraphie, A. manifeste une créativité dont on peut distinguer plusieurs aspects : la productivité, qui s'exprime par le grand nombre de figures de danse qu'il trouve ; la flexibilité, qui lui permet de passer d'une figure à l'autre et de reprendre diverses propositions de figures pour les recomposer à sa manière ; l'originalité, enfin, qui écarte souvent ses productions des stéréotypes les plus évidents. Malgré ses difficultés praxiques

plus importantes que la moyenne des autres enfants du groupe, il joue ainsi un rôle prépondérant dans la recherche collective et met à profit son sens du rythme pour aboutir à un résultat dont la qualité esthétique est remarquable.

Avec ce même groupe d'enfants, dont certains sont valides – une situation qui s'apparente donc à celle d'une intégration scolaire –, nous avons conduit un travail autour des arts du cirque. Travail plus difficile pour A. dans la mesure où la performance physique prenait le pas sur la dimension expressive. Malgré tout, des adaptations matérielles, différenciées selon les élèves, lui permirent de participer avec succès. Pour le jonglage, les balles furent remplacées par des foulards, dont il pouvait mieux suivre la trajectoire, plus lente, et qui permettaient une saisie manuelle plus facile. Dans le rôle du funambule, la surface de déplacement n'était ni un fil ni une poutre, mais deux poutres basses, parallèles. Un pied sur chacune d'elles, A. était en mesure de s'équilibrer. Mais c'est comme clown qu'il réussissait le mieux, ses qualités expressives se mettant alors au service de son sens de l'humour et du comique. La différenciation des conditions de réalisation de l'activité est un facteur fondamental de la réussite de tous et de l'intégration de ceux qui sont le plus en difficulté. Cette différenciation est facilitée par le fait que la danse et les nouvelles formes des arts du cirque⁸ autorisent une liberté de mise en jeu corporelle qui permet à ceux qui sont par ailleurs malhabiles de réussir, car elles permettent d'explorer le langage gestuel propre à chaque personne... C'est une grande liberté de donner plus d'importance au travail de création collective dans lequel on peut

8. Les arts du cirque se décentrent aujourd'hui d'une esthétique de l'exploit pour se mélanger à d'autres formes d'expression : théâtre, danse, mime, musique...

*évoluer à son propre rythme, chacun donnant ce qu'il est*⁹.

DANSER SANS ENTENDRE

L'obstacle le plus évident à la pratique de la danse par des personnes sourdes résulte de leur difficulté à percevoir la musique. Cette difficulté est accrue si on attend qu'elles s'appuient sur ses aspects mélodiques pour danser, alors que leur sensibilité aux vibrations leur permet une bonne perception des rythmes pour peu que les conditions soient réunies ; par exemple, au niveau matériel, en utilisant un baffle supplémentaire, en augmentant le niveau des basses, en ne retenant pas des rythmes trop lents et doux, moins attractifs pour les sourds, selon J. Liennel¹⁰, que des musiques qui s'imposent par leur énergie et la vivacité de leur rythme. Une autre difficulté concerne la communication. Les malentendus entre sourds et entendants tiennent autant aux seconds qu'aux premiers, mais ce sont les sourds qui en portent essentiellement le poids. Trop souvent confrontés à l'insécurité et à l'anxiété d'une compréhension incertaine, à la frustration d'échanges incomplets, à la peur de paraître décalés par rapport aux attentes des entendants, il est concevable que certains d'entre eux puissent manifester des comportements d'opposition ou de repli. Or les tensions et les inhibitions ne sont pas favorables à un investissement de qualité dans les activités d'expression corporelle. C'est pourquoi ces activités doivent être menées avec le souci constant d'une bonne compréhension mutuelle. Il est donc nécessaire de s'assurer que tous les termes d'une consigne sont bien compris

et de recourir si besoin à d'autres supports de communication – images, photos, bandes dessinées...

Par manque de connaissance de la langue française, les enfants sourds risquent de s'en tenir à la lettre de ce qu'ils entendent, au sens premier des mots, et de peiner pour accéder à leurs sens figurés qui impliquent des notions plus abstraites. Or les mots, par ce qu'ils désignent et évoquent, sont susceptibles d'inviter à l'expression du corps. Leur usage dans le contexte des activités physiques artistiques peut être parfois l'occasion de découvrir leur pluralité sémantique.

Demeurant plus que d'autres fixés sur une réalité perçue dans ses aspects concrets, aux contours nets et rassurants, ces enfants s'en éloignent souvent avec difficulté pour la transposer dans un usage décalé et fantaisiste. C'est pourquoi ils doivent être incités à une utilisation non conventionnelle des objets éventuellement mis à leur disposition dans un travail d'expression.

Par ailleurs, quand ils dansent avec des entendants, les enfants sourds ont tendance à les imiter. On reconnaît ici la marque d'une insécurité qui les conduit à rechercher des repères fiables, ce que l'on retrouve à travers la dépendance qu'ils peuvent témoigner à l'égard de l'enseignant lorsqu'ils en attendent toute information.

Susciter l'autonomie du jeune sourd, sa créativité, implique d'accorder une place première à son expression personnelle. C'est le sens des propos de Joël Liennel concernant un stage avec des enfants sourds : *ils ont été extrêmement heureux de pouvoir s'exprimer... Là, je ne leur demandais pas de prendre ce que je leur*

9. Emery Blackwell (IMC, danseur et chorégraphe de la compagnie américaine « Joint Forces »), *Danse et handicap*, op. cit.

10. Joël Liennel, danseur professionnel et chorégraphe, sourd, interviewé par Nathalie Schulmann, *Revue Marsyas*, op. cit.

apportais mais d'apporter eux-mêmes ce qu'ils souhaitaient donner. Après quelques hésitations, parce qu'ils n'avaient pas l'habitude d'être sollicités, ça a été une explosion¹¹.

D'après Joël Liennel, la danse est susceptible de faire peur aux sourds car ils pensent qu'ils vont devoir apprendre immédiatement des techniques particulières et une chorégraphie. Quand ils comprennent que la technique ne viendra que plus tard, qu'au départ c'est l'expression personnelle qui est privilégiée, alors ils s'engagent avec une motivation forte et avec des qualités que souligne Hervé Diasnas, chorégraphe : *C'est un public avec lequel l'écoute atteint un point de concentration, une attention étonnante*¹².

Toutefois, Joël Liennel pense que beaucoup de sourds doivent apprendre ce que la concentration signifie et ce qu'elle implique : travailler la patience, prendre le temps de respirer, de s'exprimer tranquillement, pour une communication sans stress et sans violence.

En danse comme dans d'autres formes d'expression corporelle, les sourds peuvent atteindre un niveau qui leur permet de se distinguer et d'être valorisés par rapport à bien des entendants – donc en situation d'intégration. Leur réussite dans ce domaine est notamment à chercher dans leur pratique de la Langue des signes française (LSF). D'une certaine manière, on peut dire que les sourds dansent quand ils signent. Leurs gestes se déploient selon des trajectoires, des rythmes et des énergies dont la séduction est renforcée par l'expression du visage, mais ils s'inscrivent dans un volume bien délimité : devant le corps, entre la taille et la

tête, d'une largeur un peu supérieure à celle du corps et d'une profondeur n'excédant pas la longueur de bras. Les membres inférieurs et le bassin sont immobiles car des mouvements trop amples rendraient la communication difficile. Même les expressions du visage ont des limites du fait qu'elles se placent dans un contexte de vocabulaire ou de grammaire. *En réalité, une personne sourde, hors du contexte de son expression linguistique, n'est pas plus libérée ni plus souple qu'un entendant*¹³.

Pour que les capacités expressives de la LSF soient transférées en danse, un travail s'impose. Lorsque la langue des signes est utilisée dans un spectacle, il s'agit d'une langue plus imaginaire. On improvise à partir d'un signe habituel qui devient *chorégraphié, donc complètement libéré dans l'espace des signes*¹⁴. Les gestes sont transformés, se déployant selon une configuration spatio-temporelle originale dont la fonction référentielle s'efface au profit de fonctions expressive et poétique. Les personnes sourdes révèlent alors des qualités qui séduisent de nombreux chorégraphes.

DANSE ET CÉCITÉ

La qualité des réalisations dans le domaine des activités physiques artistiques dépend en particulier des caractéristiques de la déficience visuelle. Même si on ne peut exclure qu'un sujet aveugle puisse se révéler parfois plus à l'aise qu'un mal voyant lors de ces activités, le fait de disposer de capacités visuelles, aussi infimes soient-elles, est un atout important, d'autant plus que ces capacités sont exploitées au mieux. Mais la distinction

11. Joël Liennel, *op. cit.*, p. 63.

12. Hervé Diasnas, interviewé par Nathalie Schulmann, *Revue Marsyas*, *op. cit.*, p. 66.

13. Lila Greene, « La chorégraphie contemporaine et la langue des signes », *Revue Marsyas*, *op. cit.*, p. 72.

14. Joël Liennel, *op. cit.*, p. 61.

mal voyant/aveugle ne suffit pas à rendre compte des capacités des individus : il y a de multiples façons de mal voir, plus ou moins gênantes selon les circonstances, et le terme *aveugle* désigne à la fois des personnes qui perçoivent la lumière et d'autres qui n'ont aucune perception visuelle. Ajoutons que les conséquences fonctionnelles d'une cécité acquise ne sont pas identiques à celles d'une cécité congénitale. On comprend donc la grande hétérogénéité de la population considérée et on est conduit à s'interroger sur les capacités de sa frange la plus lourdement handicapée à pratiquer des activités physiques artistiques. Nous ne sommes pas en mesure de savoir si la cécité des rares danseurs aveugles que l'on peut voir actuellement sur scène est totale et congénitale, ce qui leur conférerait des possibilités moins étendues que d'autres aveugles, ni de connaître les facteurs déterminants de leur réussite. Par contre nous avons eu l'occasion d'étudier la pratique d'activités physiques artistiques par des élèves atteints de cécité congénitale et ne disposant pas de potentialités visuelles utilisables.

À l'école de plein air de Suresnes, un enseignement de la danse a été conduit il y a quelques années auprès d'un groupe d'enfants dont certains n'avaient aucune perception visuelle depuis leur naissance. Plus récemment, Véronique Audrain a mené cette activité auprès d'enfants semblables scolarisés en Clis 2¹⁵. Les deux expériences témoignent de la capacité et du plaisir de ces enfants à danser dans la mesure où la démarche d'enseignement prend en compte leurs difficultés spécifiques.

Faute de n'avoir jamais vu, il n'est pas évident de se représenter, et donc de traduire corporellement, des phénomènes dont seule la vision informe. Que peut signifier, par exemple, l'évocation d'un oiseau qui plane ou bat des ailes, celle de la danse d'un feu et des volutes de fumée qui s'en dégagent ? Certes la danse est suscitée en grande partie par la musique, mais, comme pour d'autres formes d'expression corporelle, les mots demeurent des inducteurs intéressants. Pour permettre à des enfants aveugles d'accéder à des phénomènes dont ils ne peuvent avoir l'expérience sensorielle directe, on procède à des explications visant à établir une analogie entre le phénomène évoqué et leur propre expérience. L'analogie peut reposer également sur des informations tactiles et kinesthésiques – par le mouvement qui accompagne le toucher – issues de l'action de l'enseignant sur le corps de l'enfant ou inversement ; par exemple le battement d'ailes peut être vécu par un mime effectué par l'enfant, guidé par l'enseignant, ou par le mime de l'enseignant exploré tactilement par l'élève.

Le recours à la parole s'impose aussi pour informer les élèves aveugles sur les réalisations de leurs partenaires. En les décrivant et en les nommant pour les mémoriser, on constitue ainsi un répertoire d'actions communes que l'on pourra imiter, transformer et intégrer dans une production d'ensemble. Ces références partagées enrichissent le travail de chacun et nourrissent la dynamique du groupe.

Mais, là encore, la description verbale ne suffit pas toujours. Elle peut s'accompagner d'une prise d'informations tactiles

15. Véronique Audrain, *Les activités expressives dansées : un outil pédagogique pour permettre aux jeunes aveugles de mieux vivre leur corps*, mémoire Capsais, 2000.

et kinesthésiques sur un camarade, par exemple en explorant sa posture lorsqu'il prend la pose *pour la photo*. À cet égard, les enfants aveugles peuvent avoir des difficultés à accéder à une représentation de l'espace projectif, et donc à identifier la posture d'un partenaire situé en face à face, car il leur est nécessaire, dans ce cas, de procéder mentalement à une projection du schéma corporel à 180° par rotation autour d'un axe vertical. C'est pourquoi l'exploration du partenaire s'avère plus facile en se plaçant derrière lui.

Les informations verbales et tactilo-kinesthésiques prises sur un tiers sont également conjuguées pour permettre à celui qui n'a jamais vu de se représenter comment le corps peut exprimer des émotions et des sentiments.

Au-delà du verbe, les informations auditives de toute nature sont susceptibles d'être exploitées par le jeune aveugle. Ainsi le maniement par un enfant d'un ruban de gymnastique rythmique produit, selon le mouvement effectué, un bruit particulier dont la perception peut permettre à un autre enfant de trouver et de réaliser à son tour le mouvement qui le produit. Par ailleurs, on peut exploiter les informations tactilo-kinesthésiques en proposant une danse qui favorise le contact physique entre élèves, directement ou par l'intermédiaire d'un objet, une bande de tissu par exemple. Dans tous les cas, on suscite chez l'élève la prise d'informations tactilo-kinesthésiques qui lui permettent de se repérer dans un espace scénique délimité. À cet effet, on aménage l'environnement avec des objets ou des textures de sol qu'il peut percevoir. Peu à peu, l'élève sera en mesure de mémoriser l'orientation et la longueur

de ses déplacements pour s'intégrer à un groupe de danseurs.

L'intégration est un aspect qu'il convient maintenant d'envisager, car jusqu'ici nous nous sommes limité à montrer que les personnes atteintes de déficiences visuelles parmi les plus invalidantes pouvaient danser avec succès et à indiquer quelques pistes pour leurs enseignants.

Véronique Audrain rapporte des témoignages concernant deux enfants présentant une cécité congénitale et ayant été intégrés à un groupe de voyants pour pratiquer la danse dans le cadre de loisirs. Pour L., ses quatre années de danse dans ces conditions sont décrites par son professeur comme une réussite, qu'il faut selon nous relativiser du fait qu'il ne participe pas aux spectacles de son groupe. Non qu'il soit incapable d'y trouver sa place, mais les exigences de la chorégraphie demanderaient des adaptations spécifiques qui seraient trop coûteuses en temps. La difficulté de concilier une démarche d'enseignement adaptée à la fois aux voyants et à un élève aveugle, du moins dans la mesure où l'enseignant est seul face à son groupe, est confirmée par l'exemple de T. Si cet enfant a pu participer au spectacle de fin d'année avec ses camarades, c'est sans doute parce que l'année précédente il a suivi des cours particuliers avec le même professeur et que, pour préparer le spectacle, il a travaillé seul, pendant six séances, avec le professeur sur le lieu même où il allait se produire.

Parmi les bénéfices dus à la pratique de la danse, on peut attendre chez l'enfant aveugle des améliorations posturales, une diminution des éventuels blindismes¹⁶ et une représentation de l'espace qui

16. Comportements psychomoteurs caractérisés par des balancements et tournolements itératifs parfois rythmiques, une démarche particulière, des mouvements faciaux ou du cou ressemblant à certains tics.

intègre les interactions avec des partenaires en mouvement.

POUR CONCLURE : À PROPOS DES FINALITÉS

Nous avons pu identifier quelques uns des bénéfiques que des personnes présentant une déficience motrice ou sensorielle sont susceptibles de retirer d'une pratique d'activités physiques artistiques. Peut-on considérer qu'ils répondent à des objectifs explicites d'ordre thérapeutique de la part du pédagogue? Sans méconnaître certains effets thérapeutiques de l'action pédagogique, et nous situant ici personnellement comme enseignant, dans le cadre scolaire, nous pensons que non, car la poursuite de ces objectifs ne relève ni de notre fonction ni de notre compétence. Notre but est de permettre aux élèves handicapés, comme aux autres, de pratiquer ces activités artistiques au meilleur niveau possible. Nous prenons en compte l'individu et ses besoins, mais pas exclusivement. Il ne nous suffit donc pas de lui permettre d'exprimer ses émotions; encore faut-il qu'elles trouvent une forme artistique suffisamment intéressante, culturellement significative, et que le travail mené s'inscrive dans les objectifs assignés à l'école – nous accordons par exemple une place importante aux objectifs qui sont liés à la capacité de vivre ensemble pour mener à bien un projet collectif. Ce qui ne va pas sans la nécessité de franchir des obstacles, comme pour tout apprentissage. Dans cette perspective pédagogique et éducative, le caractère particulier de certains des obstacles rencontrés par des élèves handicapés ne doit pas se traduire par un clivage des objectifs et

des mises en œuvre selon qu'il s'agit de ces élèves ou des autres. La frontière entre le normal et le pathologique n'est pas étanche. Une personne *normale* peut nourrir sa production artistique de ses manques et de ses fragilités tandis qu'une personne handicapée a parfois développé des capacités hors normes. Ainsi, un chorégraphe avance qu'*un danseur aveugle est un expert du point de vue de l'écouite, alors qu'un voyant est plutôt handicapé de ce côté-là*¹⁷.

L'interaction des différences est riche de possibilités dans le domaine des activités physiques artistiques comme dans d'autres. Tout en étant attentif à des singularités qui appellent des démarches différenciées, l'intégration des personnes handicapées mérite donc d'être recherchée à chaque fois qu'elles peuvent assumer dans un contexte ordinaire un rôle effectif et valorisant, c'est-à-dire qui ne soit pas attribué seulement par compassion. Dans tous les cas, c'est la qualité du travail présenté que l'on s'efforce de promouvoir, et non la présence d'infirmités dans un spectacle. Encore que, selon Raimund Hoghe, chorégraphe allemand de petite taille et bossu, *à une époque de manipulations génétiques où l'on va finir par créer des personnes de son choix, il est impératif de montrer des gens à qui peut-être bientôt on ne donnera pas le droit d'exister*¹⁸. En nous confrontant à des altérations marquantes, une telle présence sur scène a le mérite de nous questionner sur le droit de se montrer ainsi, de nous faire comprendre que la Beauté n'est pas réductible au Beau idéal, et de nous interroger sur la normalité et notre rapport à l'altérité.

17. S. Teshigawara, chorégraphe ayant dansé avec Stuart Jackson, aveugle (*Télérama* du 24 octobre 2001).

18. Interview, *Le Monde*, 29 juin 2001.