

L'espace du désir, pour une esthétique de la rencontre

par ANAMARIA FERNANDES ET BENOÎT LE BOUTEILLER

Abstract

This paper relies on the authors' experiences as a dancer and choreographer who works with persons said to be autistic (Anamaria Fernandes) and as a clinician and manager of specialized institutions (Benoît Le Bouteiller). During their practice, they encountered subjects with singular, sometimes strange, incomprehensible, often goofy, amazing and predominantly creative ways of being-in-the-world. They argue that the qualities of space are specific from one person to another depending on how their body relates to space, and that space intimately interweaves with desire. They examine the following questions from their experiences with persons said to be autistic, focusing on the importance of personal space, relational space, and common space: are there specific forms of desire produced by people said to be autistic in the space of encounter? Is there, for them, a specific relationship towards the distance with the body of the other? Could we speak of trajectories of different relationships? Is it possible then to speak of a common space of desire for these persons? Would there be a quality of space that allows, or on the contrary prevents, the movement of the encounter with the other?

Anamaria Fernandes est danseuse et chorégraphe. Elle a créé des ateliers de danse dans des établissements spécialisés en France où elle a travaillé pendant 20 ans. Docteure en arts du spectacle et docteure en sciences de l'éducation, elle est aujourd'hui professeure à l'Université Fédérale à Belo Horizonte au Brésil.

Benoît Le Bouteiller a été chef de service et directeur de plusieurs établissements spécialisés. Il mène aujourd'hui des séminaires et des supervisions au Brésil et il est responsable d'un Centre de Soins, d'Accompagnement et de Prévention des Addictions. Il est doctorant en études psychanalytiques.

L'art commence peut-être avec l'animal, du moins avec l'animal qui taille un territoire et fait une maison.

Deleuze et Guattari

Nous avons, dans nos pratiques distinctes en établissements spécialisés, le même détachement pour toute volonté thérapeutique ou éducative. L'enjeu se situe bien plus pour nous dans la création d'un espace de rencontre.

Cet espace est la condition du mouvement, qui est la surface où peut s'écrire toute émergence de vie possible. Nous abordons ici un espace topologique, physique, géographique, géologique, géométrique ; un espace mesurable ; un espace qui se touche, qui se sent ; un espace de matière vivante, de matière animale, végétale ; un espace minéral ; un espace à la surface visible ; avec des formes et des contours. Et nous allons corrélérer cet espace avec l'espace subjectif, cet espace poétique qui est :

en formation et en perpétuel mouvement, toujours associé à l'expansion de l'être (...). L'espace poétique n'est pas, comme l'espace euclidien, un espace à trois dimensions, mais un espace qui se déploie à partir d'une unique dimension : la dimension de l'intimité, qui se situe en-deçà de l'opposition entre un dedans et un dehors. (Nicolas 2005 : 60)

Cette épaisseur entre l'espace physique et l'espace subjectif est facilement saisissable si nous convoquons la notion de perception. L'élément atmosphérique est poreux entre ces deux espaces. Il pleure et il pleut sur la ville comme dans le cœur, nous dit le poète. L'espace physique imprègne et colore cet espace du dedans, cet espace subjectif. Et l'espace intime et singulier irrigue le vécu de la spécialité géométrique et topologique. De ce fait, la perception est « l'initiation au monde » (Merleau-Ponty 1945 : 297). La propulsion du sujet dans l'espace, son mouvement est rendu possible par cette perception. Cette perception de l'espace, lieu de nouage de l'espace physique et de l'espace intime « n'est pas une classe particulière d'état de conscience ou d'actes et ses modalités expriment toujours la vie totale du sujet, l'énergie avec laquelle il tend vers un avenir à travers son corps » (Merleau-Ponty 1945 : 327). Ce nouage de l'espace géologique et de l'espace subjectif que nous saisissons par la dimension de la perception compose notre singularité dans notre manière de nous projeter par la pensée et par le corps. Dans notre pratique, la perception est ce qui aiguise notre qualité de présence, ce qui nous permet de faire silence pour entendre la voix subtile du corps de l'autre, la voix qui habite derrière le bruit, le chant de l'espace qui s'ouvre à nous lorsque que nous abandonnons la volonté de faire pour laisser place au devenir.

Cette perception, c'est se qui fait schize en tant qu'elle est « système de coupures qui ne sont pas seulement interruption d'un processus, mais carrefour de processus. La schize apporte en soi un nouveau capital de potentialité » (Guattari et Rolnik 2007 : 458). Félix Guattari et Gilles Deleuze proposent le concept de schizo-analyse qui leur sert à « analyser les lignes des espaces » (Deleuze 1990 : 51). Et nous allons nous intéresser ici à cela, à *ces lignes des espaces*, à cette « randonnée, ce chemin qui n'existe pas mais

qu'on trace » (Oury 1989 : 33). C'est précisément dans ces circulations, ces *lignes d'errances*¹ que se manifeste le corps en apparition.

Les personnes que nous avons rencontrées dans ces lieux n'ont parfois pas l'usage du langage verbal. Elles n'ont souvent pas même demandé à être là, dans l'une de ces institutions. Alors, si la première liberté de s'inscrire ou non dans cette activité artistique ne leur a pas été donnée au départ, il semble d'autant plus précieux de leur donner à chaque instant la liberté d'accepter ou non une invitation à créer avec un autre cet espace qu'est la rencontre. Nous ne pouvons pas savoir avec certitude ce qui se passe dans le creux de l'être d'un individu. Il s'agit néanmoins d'ouvrir et d'aiguiser notre perception, non pas pour essayer de *comprendre*, mais pour sentir ces tessitures existentielles invisibles. Cela est possible en mettant nos corps en situation de réceptivité, d'écoute délicate et silencieuse. Pour Merleau-Ponty « le visible est ce qu'on saisit *avec* les yeux, le sensible est ce que qu'on saisit *par* les sens » (1964 : 13). Sans chercher à interpréter le sujet, nous essayons de trouver des voies qui conduisent à des rencontres possibles. Ce sont des explorations qui nous conduisent à la croisée des chemins. Devant nous s'ouvrent différentes options et les choix dépendront de ce que nous entendons du corps de l'autre *par* nos corps propres. Nous devons là nous délester de toute intention, de toute volonté. Cela n'évince pas le désir. Le désir est là, présent et à l'œuvre. Mais ce désir de partager l'imprévisible se distingue de vouloir amener la personne dans une direction précise et choisie par nous. Il est impossible de se débarrasser une bonne fois pour toute de ces volontés qui surgissent. Il est cependant indispensable d'y être attentif et vigilant. C'est là un des principaux piliers de notre travail. Fernand Deligny disait qu'il était nécessaire d'aborder

une certaine pratique de non-vouloir, ne serait-ce que par respect envers ce qui apparaissait comme évidence : que tout vouloir faisait violence en ce sens que vouloir à la place de l'autre, sur le mode de l'interprétation, est un viol, tout comme est un viol de penser à la place de – en se mettant à la place de, en prenant la place,

¹ Les lignes d'errances sont nées d'une discussion entre Fernand Deligny et Jacques Lin dans laquelle Lin fait part de ses préoccupations concernant des enfants qui se mordent et se frappent la tête contre les pierres. Deligny propose à Jacques Lin de retranscrire par le dessin l'espace et ensuite de mettre la trajectoire des enfants dans celui-ci. Ces cartes transcrivent sur papier certains espaces physiques de la vie quotidienne et les déplacements des enfants et des adultes dans celui-ci. Elles sont la marque « d'un espace commun primordial en dehors du langage », ou encore « un journal de bord, une forme d'histoire non verbale » (Deligny 2007 : 694). Les cartes sont composées de plusieurs couches. Tout d'abord, un plan de fond, celui qui permet de planter le décor, de mettre sur papier les choses visibles, les choses que nous connaissons : les murs, les rebords, les paniers, les pierres. Puis des couches de papier calque sont placées sur le dessus de ce fond de carte sur lesquelles seront tracées les trajectoires et les mouvements des uns et des autres, au crayon graphite ou au crayon gris pour les trajectoires des adultes et en encre de chine pour figurer les trajectoires des enfants. Ces trajectoires, Deligny va les nommer les lignes d'errances.

en occupant – une aragne ou une tortue ou tout ce qu'on voudra pour qui notre langage n'est qu'un bruit parmi les bruits. (2008 : 71)

Magalie et l'espace personnel

En ce qui concerne l'espace personnel, nous avons rencontré la jeune Magalie et nous allons mobiliser la notion de la kinésphère forgée par Rudolf Laban (2003) dans cet essai pour penser la relation à soi. La kinésphère est une sphère imaginaire dont la personne est le centre, formée par tous les points de l'espace que peuvent atteindre les extrémités de son corps, dans toutes les directions. Nous pouvons toucher ses bordures lorsque nous tendons nos mains et pieds. C'est un espace à la fois concret et psychologique, c'est celui de la sensation de son espace intime qui se dilate ou se contracte selon nos sensations de l'instant, nos peurs, notre perception de sécurité ou d'insécurité, la relation intime que nous avons avec autrui. Comme le souligne Ciane Fernandes « [...] nous n'abandonnons jamais notre sphère de mouvement, nous l'amenons avec nous, comme une aura » (2002 : 165). La kinésphère englobe l'espace gestuel de notre être et cet espace constitue, selon Laurence Louppe, « le lieu où s'élabore l'être du corps. [...] C'est donc à partir de la sphère gestuelle qu'un corps s'inventerait peut-être à nouveau, dans un engendrement perpétuel et sans cesse renouvelé » (Louppe 2004 : 68). Dans les pas de Laban, le concept de kinésphère psychologique est proposé par Ed Groff (1989). Il s'agit de la dilatation ou de la contraction de l'espace kinésphérique selon l'état émotionnel vécu par un individu, selon donc sa perception subjective de l'espace.

Aujourd'hui, Magalie est âgée de 16 ans. Elle ne parle pas. Elle émet des sons quasi-continuellement. Elle accompagne ces sonorités par la fermeture de son oreille droite. Elle nous fait alors penser au musicien qui cherche le ton juste. C'est *un chant* composé de deux syllabes qui inonde littéralement l'espace. Magalie tourne sur elle-même, comme si elle faisait tourner le ciel et la terre avec elle, pour rappeler Temple Grandin (2001 : 45). Magalie ne supporte pas les invasions dans son espace intime. Elle parle de son non-désir à travers le malaise qu'elle manifeste dans son corps. Même le temps de la séance n'est parfois pas suffisant pour qu'elle puisse accepter, accueillir un autre corps dans son espace personnel. C'est alors que nous nous rendons compte de l'intensité de nos attentes, de nos expectatives et de nos projections. Nos désirs sont moteurs de nos actions. Mais nous devons à chaque instant être vigilants à l'égard de nos volontés : celle de bien faire, celle de faire du bien à l'autre, celle de plaire...

Dans l'immobilité de ses gestes ou dans le silence de son chant, Magalie délimite clairement son espace personnel, sa kinésphère. Parce qu'elle me fait sentir la nécessité d'un temps pour accueillir ma présence, je propose pour commencer de me mettre près d'elle. Je lui soumets cette proximité qui lui est acceptable à ce moment précis. Le silence

du corps couplé au silence de nos volontés – cette suspension introduite par le son du silence (Valente Gouvêa 2012 : 23) – est ce qui nous permet d'agir avec justesse. C'est en effet le point nodal à toute disponibilité possible. C'est une première approche qui ne touche pas ce que je ressens comme étant les bords de son espace personnel, de ce qu'elle pose comme limite entre son corps et le mien. Un proche *pas trop proche* en quelque sorte. C'est là ce que Derrida nomme « le tact : toucher sans toucher » (2013 : 75). La façon dont la personne délimite les bordures de son espace personnel bien souvent n'est pas exprimée avec les mots, mais par le tonus du corps, la tension ou le relâchement des muscles, par une façon de poser ou de fuir un regard. Entendre cela permet la distinction entre *envahir* et *pénétrer* un espace personnel. Mais pour atteindre cette écoute, disons-le encore, il faut d'abord faire silence afin d'observer le paysage de l'autre, les lieux plus poreux, les fissures, les creux, les socles, pour créer ainsi un espace poétique entre elle et moi à partir de ce territoire aux multiples visages. Sans cela, la kinésphère du sujet n'a aucune résonance en moi. Cela ne signifie pas qu'elle n'est plus ; elle est tout simplement imperceptible aux pores de ma peau qui deviennent sourds à la sonorité spatiale de ce corps.

Anaël et l'espace relationnel

Anaël a aujourd'hui 16 ans. Il n'a pas non plus l'usage de la parole. Anaël se montre extrêmement agité et agressif, le temps de travail avec lui est donc individuel. Lorsque nous le sentons apaisé, nous l'invitons à participer aux vingt premières minutes de l'atelier avec les autres jeunes. Anaël comprend cette invitation. Pour répondre, soit il reste dans la salle, soit il nous montre ses chaussures, indiquant ainsi son souhait de partir.

Au cours des ateliers individuels, il démontre un grand plaisir. Il arrive souvent avec le sourire, sautant, et me montrant un tissu afin de commencer notre séance de danse. Il abandonne même progressivement la crainte d'être touché. Malgré cela, parfois, il tire violemment mes cheveux ou pousse ma tête sur le sol ou contre la sienne.

Sa façon de faire avec le corps dans la relation avec l'autre m'a amenée à utiliser un voile transparent qui faisait objet transitoire entre nos corps. Par le truchement de ce tissu, nous pouvons établir un contact corporel sans provoquer de mal-être chez lui, sans déclencher des actes violents. Ce voile est comme une deuxième peau. Anaël la laisse être en contact avec la sienne. Cela a ouvert un autre champ relationnel. Mais si nous soutenons vouloir respecter le désir de la personne, pourquoi alors essayer de trouver des dispositifs permettant le contact, la détente si difficile pour le jeune Anaël ? Il ne s'agit en rien d'actions qui sont à accomplir, imposées à la personne mais des invitations qui ont pour objet ouvrir un autre champ de possibles, à élargir un répertoire de mouvement, à dilater son espace personnel, à modifier le tonus de son corps permettant

la rencontre. Il s'agit d'offrir à autre une autre possibilité d'être là. La liberté du sujet à entrer ou non dans cette proposition est essentielle. C'est cette liberté exercée qui limite l'existence d'un pouvoir abusif possible de la part du professionnel. C'est par là aussi que peut naître des formes esthétiques inédites. Karen Nelson mobilise la notion d'« invitation » quand il s'agit de rencontre dans la danse (1998 : 124). Et de fait, tout ce que nous construisons avec chacune des personnes mentionnées ici part d'une invitation incarnée par des propositions. Le point nodal réside dans le désir de découvrir pas à pas le chemin frayé par le sujet. Emprunter ce sentier de l'autre implique l'empathie. Cette empathie, c'est l'accueil kinesthésique de l'énergie de l'autre qui traverse la mienne, qui la transforme, qui la guide. Kimura Bin², en s'appuyant sur l'analyse sémantique de différents mots japonais utilisés pour exprimer l'idée de soi, expose ce qu'il entend par *aida* (« l'entre » en japonais):

« *Aida* n'est pas une étendue spatiale mais le principe même de l'acte de rencontre de l'individu ou du groupe avec le monde et supporté par le rapport au fond de la vie. Et le sens commun n'est pas un sens passif mais bien au contraire agissant. » (2000 : 62).

Cet *entre*, au sens de Kimura, n'est pas une simple « distance psychologique » des hommes, mais un moment, un espace-temps qui travaille « dans la distinction d'une chose d'avec une autre chose » (Kimura 2000 : 62). Cette conception d'*aida* donnée par Kimura reprend la théorie du philosophe japonais Watsuji qui, selon Claire Vincent, « a élevé ce terme au rang du concept essentiel pour envisager l'éthique » (Vincent 2000 : 6). L'individu ici n'est pas considéré comme monade isolée, mais en tant qu'il existe et se constitue dans un processus dynamique qui l'engage dans sa relation à autrui et au monde. Selon encore Kimura Bin, les japonais « considèrent que l'*aida* interpersonnel est premier et qu'ensuite seulement il s'actualise sous la forme du soi-même et des autres. (...) Le soi-même en tant que tel comprend l'*aida* comme un de ses moments consécutifs » (Kimura 1992 : 37). La première relation que l'individu établit se fait avec ce qu'il nomme le « fond de la vie », principe commun aux végétaux, animaux et humains. D'après Kimura, « nous ne vivons que par le maintien d'une relation à ce fond dans le sentir et l'agir » (1992 : 23).

² Professeur et psychiatre japonais, Kimura Bin est né en 1931. Il a fait ses études de médecine à la Faculté de médecine de Kyoto et est intéressé particulièrement par les conceptions de Minkowski et Binswanger, par l'oeuvre de Nishida puis par Heidegger et Husserl. Il termine sa formation de psychiatre en Allemagne et, de retour au Japon, il publiera plusieurs ouvrages sur la schizophrénie à la lueur de sa clinique et de la phénoménologie. C'est dans *l'Entre : une approche phénoménologique de la schizophrénie*, (1987) que Bin Kimura expose pour la première fois les bases de sa pensée qu'il développera au fil des années.

La deuxième relation que le sujet entretient est avec ce qu'il nomme l'« absolument autre ». C'est l'*aida* inter-subjectif. Selon Nischida, un individu est pour moi « absolument autre », quand il est indépendant de mon « moi » et « hors lui » (*apud* BIN, 1992, p.105). En cela, en me différenciant de l'« absolument autre », je peux construire une relation avec lui et en même temps me constituer. Enfin, le troisième *aida* est *intra-subjectif*. Selon Kimura, le soi intérieur authentique se trouve uniquement dans cet *aida* intérieur. Pour lui la personne schizophrène souffre de la pathologie du *aida* qui est alors envisagée « comme une crise de l'individualité, de l'identité du moi. L'expérience pure et noétique supportant la relation au monde y est alors perturbée. » (Vincent, 2000, p. 8). Du fait de la spécificité de la relation que le sujet dit autiste entretient avec son milieu, nous pourrions dire avec Kimura qu'il souffre bien souvent de cette même pathologie de l'*aida*. Il est souvent dit ou écrit que, soit enfermé dans sa « bulle », l'autiste ne maintient pas de relation à son environnement, soit dans le contact corporel avec autrui, il se dissout dans l'autre, qui devient alors un prolongement de son corps propre. Il nous semble que cet « absolument autre » était présent dans les danses éphémères partagées avec Anaël, entre peaux, muscles et tissus. Ces danses nous liaient et en même temps permettaient la distinction entre nos corps Elles ouvraient un espace *entre*, un espace relationnel, d'échange et de dialogue. Cette ouverture donnée à Anaël, nous paraît-il, fut une possibilité pour lui de construction, de transformation et de relation.

Lucile et l'espace commun

Lucile a aujourd'hui 17 ans. Elle se montre très réceptive à son milieu. Il joue pour elle un rôle déterminant dans son état de disponibilité ou, au contraire, de fermeture, de malaise.

Avec Lucile nous aborderons la dimension de l'espace commun, essentielle lorsqu'un travail en collectif s'envisage à partir des singularités de chaque individu. Cet espace commun est poreux et s'empregne de chaque présence et de l'espace physique. Mais il est aussi une dynamique, il est vivant.

La présence d'un individu ne se réduit pas à l'espace individuel de celui-ci, mais elle colore d'une certaine façon l'espace partagé par plusieurs. L'état d'un enfant ou d'un jeune a une influence déterminante sur l'ensemble du groupe et il n'est pas rare qu'une *crise*³ de l'un, déclenche la *crise* d'un autre ou de plusieurs. Il y a lieu de mettre en place

³ Le choix de mettre le mot *crise* en italique vient du fait de ne pas pouvoir recueillir la parole du sujet concerné. Même si, à nos yeux, la personne vit, sur le plan des phénomènes, des manifestations brusques, violentes, nous ne pouvons pas dire qu'il s'agit en effet d'une crise, le sujet seul pouvant dire si ce moment recouvre pour lui cette réalité.

un dispositif physique propice. Et cela doit nécessairement être accompagné d'une certaine façon d'être là pour distiller, induire une ambiance qui favorise la création, l'émergence de vie. Chaque espace non seulement a, mais crée une certaine ambiance.

Tous ces éléments physiques occupent nos différents sens et ont une influence sur notre état corporel et psychique. L'atmosphère créée par eux est perçue et partagée par et entre chaque corps présent. Elle est en dialogue avec ces corps qui se réajustent, s'adaptent ou se contractent. Pour essayer de remédier aux problématiques rencontrées dans les différents lieux, j'ai toujours amené du matériel⁴ qui avait pour fonction non seulement d'ouvrir à un travail spécifique à partir d'un élément⁵, mais aussi la création d'une atmosphère accueillante, qui permet et produit une certaine hétérotopie.⁶

Pour Guattari l'agencement est « une notion bien plus large que celle de structure, système, forme, processus, montage, etc. Un agencement comporte des composantes hétérogènes (...) » (Guattari et Rolnik, 2007 : 455). C'est l'agencement spécifique de cette hétérotopie qui permet que se loge un désir singulier. Lucile, nous l'avons dit, a toujours fait preuve d'une grande sensibilité à l'espace qui la compose et qui est composé par elle. Dans l'institution dans laquelle elle est accueillie, nous avons créé le projet Corps-accords qui propose des ateliers dans des lieux qui sont inconnus des jeunes dits autistes, avec d'autres enfants et jeunes qu'ils ne connaissent pas : autant de changements qui peuvent en effet provoquer le mal-être de plusieurs. Les enfants invités pour partager cette expérience sont inscrits dans un atelier de danse au Centre Culturel Le triangle, à Rennes. Ce jour-là, ils sont arrivés dans un espace connu par eux mais « nouveau » puisque investi autrement. Excités, ils courent à chaque coin de la salle, parlent et rient fort. Malgré toute la préparation faite en amont, malgré toutes nos bonnes intentions, Lucile au milieu de ce puissant vacarme, fait preuve d'un grand malaise. Son corps est crispé. Elle se déplace en cercle, frôle les parois des murs. Malgré la qualité de présence que nous avons essayé d'avoir auprès d'elle, malgré cette attention à « la surface du sol sous nos pieds » du fait de l'excitation abondante des enfants, au premier abord, il n'est pas possible de créer un espace commun.

Pour rendre cela faisable, nous devrions composer autrement, transformer le malaise de Lucile, ou son « impossibilité » d'être avec nous, l'exploration d'un autre possible. Nous avons alors fait part au groupe du silence, du calme dont avait besoin Lucile. Nous

⁴ En grande partie confectionnés par l'artiste Theda Mara.

⁵ Je souligne ici l'importance des objets dans ces ateliers – aussi bien pour la création d'un espace commun que pour les possibilités de relation qu'ils permettent.

⁶ Michel Foucault définit les hétérotopies comme étant des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. (1967, 2004 :15)

les avons invités à faire attention à elle, à ouvrir leur champ de perception. À partir de là, le groupe a changé complètement de dynamique. Les enfants se sont mis également sur les tissus, l'un tirant l'autre. Le vacarme a laissé la place au silence, aux petits chuchotements et un espace commun a éclot. Construire un espace commun demande, certes, une perception de l'état de chaque présence qui le compose mais aussi de l'atmosphère même de l'espace, sa voix, sa pulsation, son cri. En faisant taire *le vouloir*, il est alors possible de sentir, nous semble-il, ce dont l'espace a besoin pour que celui-ci soit commun : ce qu'il réclame, ce qu'il recèle. Cette qualité sensible d'écoute offre la possibilité de sculpter, à notre mesure, l'atmosphère qui nous entoure. De là, de cette la rencontre entre l'espace personnel et relationnel, entre la surface sous nos pieds et ce qui nous relie à l'autre émerge le désir d'être ensemble.

Conclusion

A la lumière de ces rencontres ici évoquées et en mobilisant trois modalités d'espace (l'espace personnel, l'espace relationnel et l'espace commun) nous avons vu la grammaire possible d'une dialectique entre espace et désir. Il y a, dans ce rapport entre espace et désir, une incidence esthétique et une incidence politique. L'espace est un territoire poreux, nous l'avons vu. Il est un territoire de désirs qui dialoguent, se contaminent. Mais il est aussi un territoire de pouvoir. Pour que le désir de l'un ne soit pas un vouloir et donc un pouvoir sur l'autre, il faut faire place au vide, il faut se taire – ce qui ne signifie pas taire son désir- pour entendre, dans son corps, le balbutiement du désir de l'autre. Et cela est un acte politique parce qu'il s'agit de créer un espace de « partage du sensible » où « l'ordinaire devient beau comme trace du vrai » (Rancière 2010 : 52), un espace commun, en devenir, l'espace du *nous*. De cet espace naît une autre possibilité esthétique, non celle imposée à l'autre, mais celle qui éclot de la rencontre. Pour cela il faut construire avec le champ des possibles qu'il nous est offert. Et nos limites individuelles, collectives deviennent une brèche vers une ouverture, un espace inconnu à découvrir, à explorer, à écouter. C'est une terre propice à la création nouvelle.

Cela implique d'être disposé au changement dans son propre corps, dans son propre espace personnel, dans son regard, sa façon de faire avec l'autre, de faire avec ses propres désirs.

En effet, avec beaucoup de tolérance et une immense bonne volonté, je peux vouloir corriger les comportements déviants ou bâtir un projet pour la personne tout en étouffant sa subjectivité, ses propres désirs. Ce que nous proposons ici, c'est tout autre chose.

La personne n'est pas accueillie dans la salle d'attente de notre maison. Elle est l'hôte qui change nos habitudes, qui ouvre nos rideaux poussiéreux, qui bouleverse nos codes.

Elle révèle une part de nous-même. Alors là, nous pouvons parler de rencontre car pour que celle-ci ait lieu, il ne s'agit pas de construire une rampe pour faciliter l'accès de l'individu dans mon monde ; un monde qui peut sembler si simple et commode pour les uns, si complexes pour d'autres : « je ne peux pas m'adapter complètement aux normes normales c'est trop fou », nous dit Sellin (1995 :226).

C'est à considérer chaque personne comme unique et exemplaire dans sa multiplicité évolutive que dans la rencontre « nous nous y reconnaissons et comme semblables et comme différents, et non dans un générique qui nous nie en nous uniformisant.» (Klein 2003 :384) Enfin, il nous faut de l'humilité et de l'acceptation, du respect et du désir. Nous pourrions alors apprendre avec l'autre. Au lieu de vouloir le dresser, nous nous invitons dans sa forêt qui demeurera largement toujours inconnue. Cela peut advenir par attention qui s'ouvre aux sentiers mouvants du sujet : ceux d'aujourd'hui, ceux d'un instant, ceux d'une nouvelle esthétique. C'est « recentrer la finalité des activités humaines sur la production de subjectivité ou d'agencements collectifs de subjectivité » (Guattari, 2013 : 575).

Cette divine aventure est l'expérience de l'abandon de tout projet, à part celui de n'en avoir aucun, en acceptant de se laisser surprendre ; c'est éprouver le silence en soi et se laisser guider en fermant les yeux, en offrant la place idoine à ma légitime ignorance.

BIBLIOGRAPHIE

- Deleuze, G. (1990). *Pourparlers*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. et Guattari, F. (2005). *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris: Les Éditions de Minuit.
- Deligny F. (2007). *Œuvres*. Paris : L'Arachnéen.
- Deligny, F. (2008). *L'arachnéen et autres textes*. Paris: L'Arachnéen.
- Derrida, J. (2013). *Penser à ne pas voir: Écrits sur les arts du visible 1979-2004*. Paris: Essais éditions de la Différence.
- Fernandes, C. (2002). *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff*. Sao Paulo: Editora Annablume.
- Guattari, F. et Rolnik, S. (2007) *Micropolitiques*. Paris: Les empêcheurs de tourner en rond/Le Seuil.
- Guattari, F. (2013) *Qu'est-ce que l'écosophie ?* Fécamp: Éditions Lignes.
- Gouvêa, R. V. (2012). *A improvisação de dança na (trans) formação do artista-aprendiz: uma reflexão nos entrelugares das Artes Cênicas, Filosofia e Educação*, Campinas (Thèse de doctorat), Université d'Etat de Campinas.
- Grandin, T. (2001). *Ma vie d'autiste*. Paris: Arena Press.

- Groff, E. (1989). *Rudolph Laban Intensive Certification Program*. Seattle: University of Washington.
- Hall, E. (1984). *La Dimension cachée*. Paris: Le Seuil.
- Kimura, B. (1992). Entre onozukara et mizukara. Dans *Ecrits de psychopathologie phénoménologique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Kimura, B. (2000). *L'Entre*. Grenoble: Editions Jérôme Millon.
- Laban, R. (2003). Le sens spatial de l'homme motorique. *Nouvelles de danse*, 51.
- Loupe, L. (2004). *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles: Contredanse.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard.
- Nelson, K. (1998). La révolution par le toucher : donner la danse. *Nouvelles de danse*, 36/37, 123-125.
- Nicolas, F. (2005). La dimension d'intimité et les directions de sens de l'espace poétique. Approche bachelardienne. Dans Chaumond, J.(dir) *Les directions de sens*. Paris: Le cercle herméneutique.
- Oury, J. (1989). *Création et schizophrénie*. Paris: Galilée.
- Rancière, J. (2010). *Le partage du Sensible. Esthétique et politique*. Floch à Mayenne: La fabrique.
- Sellin, B. (1995). *La solitude du déserteur, un autiste raconte son combat pour rejoindre notre monde*. Cologne: Verlag Kiepenheuer & Witsch.
- Schovanec, J. (2012). *Je suis à l'Est*. Paris: Édition Plon.
- Tammet, D. (2007). *Je suis né un jour bleu*. Paris: Éditions des Arènes.
- Vincent, C. (2000). *Présentation de l'ouvrage de Kimura Bin, L'Entre*. Grenoble: Editions Jérôme Millon.