

Benoit LESAGE
5, rue de la côte du moulin,
25 370 Le Moulin Sous Jougne
03 81 49 43 78
Fax 03 81 49 47 94
E-Mail : lesagebenoit.albrici@wanadoo.fr
Site : www.irpecor.com

Passage à l'Art : en deçà de la communication symbolique

Éléments sur le travail artistique en général

Et sur la danse-thérapie en particulier

Ce texte reprend les grandes lignes d'une conférence donnée le 10 octobre 96 à Lyon, dans le cadre de la semaine *le pont des arts*, organisée par le secteur G 17 du CHS St Jean De Dieu. Il s'agissait d'y présenter l'art-thérapie en intégrant le point de vue esthétique ainsi que celui des artistes, et d'articuler le tout avec la danse-thérapie.

IL a été publié dans "LA DANSE DANS LE PROCESSUS THERAPEUTIQUE", Benoit Lesage
ED ERES 2006

De même qu'il n'y a pas de *matière* scientifique, mais une *méthode*, l'art en soi, pas plus que la parole, n'est pas thérapeutique, mais il est clair qu'il peuvent tous deux s'insérer efficacement dans un dispositif thérapeutique. Du point de vue du critique ou du public, on dit beaucoup de choses sur l'art...: qu'il est recherche du beau, don, expression, communication, sublimation, ou encore parfois une sorte d'*à la place de*, de substitution, de *faute de mieux*. Cette lecture est bien évidemment pertinente, mais prenons la peine d'intégrer ici le point de vue des acteurs eux-mêmes, c'est-à-dire des artistes *au travail*. En effet, la part (et l'apport) de l'artiste n'est pas celle du professionnel de la relation d'aide. Du point de vue de ce dernier, si nos partenaires ne nous parlent pas verbalement, peut être le feront-ils par la peinture, la sculpture, la musique ou la danse. Et s'ils s'adonnent à ces activités, c'est qu'ils veulent nous rencontrer sur ce terrain... Dès lors, toute notre attention se porte sur ce "dit", et nous entrons dans une herméneutique qui vise à dégager des causes. Il y a de toute évidence *du vrai* dans tout cela : l'engagement artistique mobilise le sujet et lui permet d'ouvrir un champ de réification et d'expression, qui peut être espace de rencontre. Sans nier le moins du monde le fait évident que le média artistique peut offrir au patient une voie pour la symbolisation et l'expression, que l'œuvre peut être support à de très pertinentes et salutaires interprétations, nous avons tout intérêt à enrichir notre conception de l'art-thérapie d'éléments empruntés à l'esthétique.

L'interprétation: l'art comme nécessité extérieure

En effet, si nombre d'artistes rechignent à l'idée que l'art puisse s'intégrer dans une thérapie, c'est qu'en deçà des ouvertures relationnelles qu'il peut supporter, ils vivent leurs pratiques autrement, et que les notions d'expression et de communication ne sont pas forcément au cœur de leur expérience ou de leur motivation.

En évinçant les processus perçus par les acteurs eux-mêmes pour nous confiner à une interprétation centrée sur le symbolique et le relationnel, nous risquerions assurément un réductionnisme qui manifesterait une impossibilité de nous extraire de nos catégories mentales. A défaut de définir et désigner ce que pourrait être l'art-thérapie, je me fixe plutôt ici comme objectif de poser quelques questions et d'injecter dans le débat des données issues de l'esthétique et de mon champ de pratique, à savoir le travail corporel en général et la danse en particulier. J'aborderai celle-ci dans la seconde partie de cet exposé, en espérant que l'articulation avec la première vous paraîtra logique.

Pensant peut-être au fameux aigle prétendument inscrit (à son insu) en un tableau célèbre par Léonard de Vinci dans les plis d'une robe de femme, BACHELARD dont on connaît la position vis à vis de la psychanalyse de son époque, reprochait à cette dernière *de s'éloigner* de l'objet même de la création artistique pour s'égarer dans un domaine trop humain et nullement spécifique à l'artiste. Ne prendre en compte que la subjectivité de l'artiste, fut-elle pathologique, c'est, dit-il, expliquer la fleur par l'engrais. Pour poursuivre cette métaphore, disons que nous devons évidemment nous intéresser à la graine, à l'engrais et à la fleur, et même à celui qui la contemple et la respire, comme l'indique cette légende des fleurs "lunaires" qui ne seraient visible que la nuit par des observateurs recueillis et respectueux, (qu'on pourrait donc qualifier d'in-consciencieux).

Il n'est peut-être pas inutile de rappeler ici certaines positions de FREUD : Dans les *cinq leçons sur la psychanalyse* il précise que le don artistique permet de transformer les rêves en créations esthétiques et d'échapper ainsi à l'issue pathologique des désirs infantiles¹. Rappelons que pour FREUD, le rêve est l'expression d'un désir insatisfait. Dans *l'introduction à la psychanalyse*, il dit :

"Il existe un chemin de retour qui conduit de la fantaisie à la réalité : c'est l'art. L'artiste est en même temps un introverti qui frise la névrose. Animé d'impulsions et de tendances extrêmement fortes, il voudrait conquérir honneurs, puissance, richesse, gloire et amour des femmes. Mais les moyens lui manquent de se procurer ces satisfactions. C'est pourquoi, comme tout homme insatisfait, il se détourne de la réalité et concentre tout son intérêt, et aussi sa libido, sur les désirs créés par sa vie imaginative, ce qui peut le conduire facilement à la névrose"². On peut bien sûr penser à des artistes comme PICASSO, Victor HUGO ou Rudolf LABAN qui sont notoirement connus pour ne pas avoir réservé leur libido à leur seule

¹ FREUD S (1982) Cinq leçons sur la psychanalyse /5° leçon. Payot, (Petite bibliothèque Payot p.60). (1° ed 1908)

² FREUD S (1985). Payot, Introduction à la psychanalyse (Petite bibliothèque Payot p.354). (1° ed 1916)

production artistique... En tout état de cause, les questions que nous posent l'art et les artistes ne s'épuisent pas dans ce jugement lapidaire³.

Alain GILLIS, psychiatre et psychanalyste, lance au début de son magnifique livre *peinture d'origine* qui présente des oeuvres d'enfants autistes : "Que la peinture soit une projection de son auteur est une idée reçue et qui l'est plus encore lorsque l'auteur, le peintre, souffre d'un trouble, d'un empêchement de la communication dans ses allures habituelles..." Et à propos de la peinture d'un garçon de 11 ans, il commente : "nous percevons son élaboration comme la production de prolongements, branchages, lianes et ramures, issus du corps conçu comme une forme affectée d'autres formes, pendant le temps qu'il peint... ainsi noté, le temps passé par le médium du corps, passé à l'eau, ce temps se réalise et se propose à la perception"⁴. GILLIS nous rappelle là qu'il ne faut pas tant chercher à expliquer l'oeuvre par l'homme, que trouver l'homme dans l'oeuvre. Plutôt que de communication, il nous parle donc d'un travail qui s'accomplit dans l'oeuvre. De quelle nature est-il donc ?

L'ART : LE POINT DE VUE ESTHETIQUE

Parlons d'abord d'art : ce terme évoque des pratiques diverses. Il faut distinguer l'artiste créateur d'une oeuvre, l'artiste au travail, aux prises avec la matière, l'artiste lorsqu'il présente son travail, le consommateur, ou plutôt le participant, le public, qui se laisse toucher et communique à quelque chose, par la contemplation. J'aimerais insister aujourd'hui sur *le travail de l'artiste*, ce qui fait son pain quotidien, et pointer *quelques relations* avec la construction personnelle, ce qui nous ouvrira la voie pour aborder la danse.

Il faut insister sur ce fait primordial : l'artiste travaille avec la matière, il travaille la matière, il se travaille dans la matière. Il s'y projette, l'introjecte, l'apprivoise, et y inscrit la trace de son entrelacement avec le monde. Etienne SOURIAU, le chef de file de l'esthétique française des années 60-70 écrit dans la préface de *La correspondance des arts* : "En quelque art que ce soit, l'artiste est obligé d'établir un *modus vivendi* concret entre son vouloir et son pouvoir. L'artiste force la matière à témoigner de son rêve, mais c'est à condition que son rêve ait su épouser d'avance une matière"⁵. N'oublions pas cette matérialité de l'acte artistique, qui débouche sur une production, une oeuvre, ou du moins qui la vise. Et lorsque l'artiste estime que sa production a accompli sa visée, qu'il a mené quelque chose à son terme, que s'est-il donc passé, et comment cela s'est-il passé? Le génie, disait PICASSO, c'est dix heures de travail par jour...". Dix heures passées à dialoguer activement avec la matière, à intégrer ses

³ Même si j'adopte un point de vue phénoménologique, il ne s'agit en aucun cas ici d'un discours *anti*-psychanalyse. La querelle entre les deux approches est dépassée et nous pouvons intégrer les richesses des deux sans polémiquer inutilement.

⁴ GILLIS A (1994) *Peinture d'origine*, rencontre esthétique avec des enfants présentant des troubles de la communication. Ed Adam Biro (p.29).

⁵ SOURIAU E.(1969); *La correspondance des arts*, Paris, Flammarion (p.12).

lois, à essayer diversement d'accoucher de quelque chose où l'on puisse se reconnaître mais qui est cependant nouveau, dix heures passées aussi et surtout à l'exercice technique, qui cherche patiemment à mettre en forme quelque chose que l'on pressent et qui n'existe pas encore.

La poïétique

"Qu'est-ce que l'art, écrit SOURIAU ? S'il en faut dire quelque chose de général, *l'art, c'est l'activité instauratrice*. C'est l'ensemble des démarches, orientées et motivées, qui tendent expressément à conduire un être du néant ou d'un chaos initial jusqu'à l'existence complète, singulière, concrète, s'attestant en indubitable présence... L'art, c'est ce qui juge des effets à produire, et des causes qui produiront ces effets... L'art n'est pas seulement ce qui fait l'œuvre, il est ce qui la guide et l'oriente. C'est pourquoi on peut dire de l'art, avec précision mais en termes un peu difficiles, qu'il est *la dialectique de la promotion anaphorique*, ou, pour parler un langage moins ésotérique, que l'art, c'est *la sagesse instaurative*"⁶. C'est sur ce travail à œuvres dans la recherche de l'artiste que je voudrais insister ici, dans la mesure où il nous éclaire sur certains processus de construction, -je préfère le terme d'instauration- de soi.

Un émule de SOURIAU, René PASSERON, peintre mais aussi esthéticien, spécialisé dans la poïétique, c'est-à-dire l'étude des processus de création, disait lors d'une conférence prononcée en 1979 à l'hôpital Ste-Anne à Paris : "S'exprimer et créer sont deux conduites qui se superposent souvent, au moins en partie, mais ne sauraient être confondues. Je ne pense pas qu'on puisse aborder une oeuvre d'art sous le seul angle de l'expression. Nombre d'artistes s'y sont refusé, comme Stravinsky. Et, pour un philosophe comme SOURIAU, le mot d'expression est disqualifié en esthétique. Disqualifié pourquoi ? Parce que, d'une manière générale, créer, c'est plus que s'exprimer. C'est rendre réel un objet, qui va avoir une vie indépendante, hors du sujet, qui s'exprime ou se manifeste par lui... (...) je dirai que l'oeuvre constitue, instaure, l'esprit humain à chaque époque, fait exister les valeurs propres de l'esprit, plutôt qu'elle ne les reflète ou les exprime"⁷. Retenons déjà que pour penser une art-thérapie, il nous faudra inclure la spécificité de l'art, c'est-à-dire considérer le trio constitué par l'artiste, au travail de son oeuvre.

⁶ Id p.45

⁷ PASSERON R (1989) Poïétique et pathologie, IN Pour une philosophie de la création, Klincksieck 1989, pp103-119.

LES FORMES PRIMAIRES

Parlons donc maintenant des autres aspects en évoquant quelques correspondances entre l'esthétique, la psychologie et la psychomotricité. Lorsque quelqu'un peint, joue de la musique, danse, sculpte, il se livre avant tout à une organisation formelle, qui se vit en terme de rythmes, d'intervalles, de rapports, de proportions, d'équilibres des masses, d'intensités. Il y a là un premier niveau d'élaboration, non représentatif. Il semble bien que les premières manifestations artistiques que l'on relève soient de cette nature. LEROI-GOURHAN y revient à plusieurs reprises dans *Le geste et la parole* : l'art fut d'abord abstrait, et même rythmique. Ce n'est qu'après que semble se développer la visée représentative qui culmine par exemple au magdalénien. L'expression artistique est donc au départ constituée d'énergies manifestées, organisées dans l'espace et le temps, ou plutôt qui instaurent la temporalité et la spatialité. LEROI-GOURHAN signale aussi ce souci constant de l'homme d'organiser le temps et l'espace⁸. Et on sait que cette construction spatio-temporelle est intimement liée à celle du sujet. Je renvoie entre autres aux écrits de SAMI-ALI qui relie d'ailleurs les lacunes dans cette construction au déficit imaginaire, à l'enfermement dans le *banal*. Et l'art est une issue à cette grisaille du quotidien qui caractérise la *pensée opératoire*, concept proposé par MARTY et M'UZAN⁹.

SOURIAU distingue des arts non-représentatifs et d'autres représentatifs. La danse et l'arabesque par exemple appartiennent généralement à la première catégorie, tandis que la pantomime et le dessin relèvent le plus souvent de la seconde. Les arts représentatifs superposent aux *formes primaires* faites de formes (volumes, espaces), d'intensités et de rythmes des *formes secondaires* qui constituent la narration, l'univers du discours. Et une grande partie du travail technique de l'artiste est dans la perception et les nuances des formes primaires, beaucoup plus que dans le discours ou l'intention qui ne servent bien souvent que de prétexte à l'œuvre (en fait de post-texte). Lorsqu'ils parlent précisément de leur travail, les artistes évoquent avant tout la perception et la maîtrise de ce niveau, sans l'appui duquel l'art n'est qu'une illusion sentimentale. *L'analyse esthétique* ne porte d'ailleurs que très accessoirement sur le sujet. Elle concerne le travail du premier niveau qui confère toute sa qualité à l'œuvre : HEGEL : (à propos du sujet des tableaux) : ...ce qui fait ici comme le noyau de la représentation, ce ne sont pas ces objets en eux-mêmes, c'est la vitalité et l'animation de la conception et de l'exécution personnelle¹⁰. Agencement des volumes et des masses, nuances des intensités, écho des rythmes qui se répondent,

⁸ LEROI-GOURHAN (1986), *Le geste et la parole*, Tome I, pp.40-90, Paris, Ed. Albin Michel.

⁹ Cf développements et bibliographie IN LESAGE B., *Le corps en présence, une approche plurielle du corps dansant*, Thèse de Doctorat Nouveau Régime en lettres et sciences humaines (spécialité esthétique), Université Reims-Champagne-Ardenne, Nov. 92.

¹⁰ HEGEL G.W. (1984) *Esthétique*, Paris, P.U.F.(Textes choisis), p.66 (1^{ed} 1820)

saturation des couleurs, équilibre des structures, et c'est d'abord dans ce jeu de forces qui se matérialisent que l'oeuvre nous parle.

Notons au passage que FREUD se déclarait peu sensible aux formes primaires : "J'ai souvent remarqué que le contenu d'une oeuvre d'art m'attire plus que ses caractéristiques formelles et techniques auxquelles l'artiste, lui, donne en première instance le plus de prix. La compréhension adéquate de nombreux moyens, et de certains effets de l'art, à la vérité, me fait défaut"¹¹. Il est probable que cette incompréhension de l'essence de l'oeuvre d'art ne l'ait pas aidé à comprendre l'artiste. Certes, il ne faut pas négliger le niveau secondaire de la représentation, qui prend en particulier tant d'importance dans la littérature ou l'opéra. Des thématiques que l'on peut qualifier d'*archétypales* y sont bien sûr développées, et confèrent à l'ensemble une force et une beauté supplémentaires.

BACHELARD a d'ailleurs porté l'essentiel de son attention sur les *images* et analysé phénoménologiquement comment elles nous parlent et prennent racine en nous. Mais, sans un solide travail du premier niveau, la narration s'épuise en une évocation intellectuelle dans laquelle le spectateur ne peut rentrer, parce qu'il n'est pas touché au niveau esthétique (*aesthésia* : le sensible). Ainsi, après *Les sacre du printemps* de NIJINSKI, BEJART et Pina BAUSCH, certaines autres chorégraphies fondées sur la même thématique n'ont laissé aucune trace, en raison de la faiblesse des structures primaires. On pourrait faire la même remarque pour le thème de *Don Juan* ou pour les nombreuses *vierges à l'enfant*. SOURIAU insiste sur le fait que la forme primaire *fait l'oeuvre* et qu'en dehors d'elle, il ne reste qu'une idée (que l'on rencontre parfois avec *l'art dit conceptuel* qui ne nous touche alors qu'en théorie...). Evoquant les objets représentés sur certains tableaux (bassins, balustrades, péristyles...), il commente : ...[elles] sont des proportions, des accords, des contrastes, des inflexions, des hésitations ou des décisions brusques du galbe, des rapprochements ou des écartements qualitatifs, des consonances ou des dissonances de la couleur, du timbre sonore ou des ombres et des lumières"¹².

Il faut noter dans cet extrait la connotation émotionnelle que SOURIAU associe au jeu des formes primaires. Cette association est si évidente qu'elle est intuitivement utilisée par les artistes, quelle que soit leur spécialité. Nous pouvons cependant tenter de nous porter au delà de l'intuition et emprunter des éléments plus rationnels pour comprendre la portée de ces formes primaires.

¹¹ FREUD S. (1971) *Le Moïse de Michel-Ange*, IN *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard p.9, (1^{er}ed 1914)

¹² SOURIAU op cit p.273

Psychogenèse : les affects de vitalité

Tournons nous à présent vers la psychologie de l'enfant. Dans un livre récent, Daniel STERN étudie le développement du jeune enfant, et tente en particulier de comprendre comment celui-ci développe *un sens de soi et une interaction* avec son entourage. Or, bien avant d'éprouver des *émotions catégorielles* telles que la peur, la joie, la colère, la tristesse, l'attirance, la haine, la surprise, le nouveau-né, et nous aussi d'ailleurs, expérimente des émotions qui n'entrent pas dans la taxinomie et sont donc absentes au catalogue des représentations. "Ces caractères insaisissables, dit-il, sont mieux rendus par des termes dynamiques, kinétiques, tels que *surgir, s'évanouir, fugace, explosif, crescendo, decrescendo, éclater, s'allonger* etc."¹³.

STERN appelle ces émotions *affects de vitalité*, pour les distinguer des affects catégoriels. Ce que le nouveau-né perçoit de sa mère, ce n'est pas l'amour ou la joie comme catégorie représentée et donnée à sentir en tant que telle mais des *qualités de mouvement*, de vitesse, une fluidité ou une tension, le surgissement plus ou moins rapide et harmonieux du sein ou du biberon, la dureté ou la mollesse des muscles... STERN parle des *profils d'activation* qui accompagnent ces affects de vitalité. On comprend en tout cas comment des événements émotionnels concernant des *modalités sensorielles diverses* (olfactif, auditif, visuel, kinesthésique...) peuvent susciter des profils d'activation *similaires* : un geste peut être explosif, tout comme un bruit, ou une forme visuelle... Un sourire peut s'insinuer, tout comme une odeur ou un contact. Le langage métaphorique se nourrit de telles correspondances. Et STERN continue avec ceci qui nous intéresse particulièrement aujourd'hui :

"La danse moderne et la musique sont des exemples par excellence de l'expressivité des affects de vitalité ainsi que leurs variations, sans renvoyer à l'intrigue ou à des signaux d'affects catégoriels d'où pourraient dériver les affects de vitalité. Le chorégraphe essaye, le plus souvent, d'exprimer une façon de sentir, et non pas un sentiment particulier. Cet exemple est particulièrement édifiant car le nourrisson, quand il observe les comportements des parents qui n'ont pas d'expressivité intrinsèque (c'est-à-dire sans signal darwinien), est peut-être dans la même position que le spectateur d'une danse moderne ou que celui qui écoute de la musique... De même que la danse pour l'adulte, le monde social dont le nourrisson fait l'expérience, est en premier lieu celui des affects de vitalité, avant d'être celui des actes formels"¹⁴. A partir de ces qualités primaires, peuvent se développer les représentations, en particulier celles du langage. Celui-ci oeuvre cependant à ce qu'on peut appeler un second niveau (nous rejoignons ici la notion pavlovienne de second signal de signalisation) et ne peut que difficilement évoquer et travailler le niveau sous-jacent, saut

¹³ STERN D. *Le monde interpersonnel du nourrisson*, PUF 1985, p.78

¹⁴ id p.79

lorsqu'il s'agit de langage *poétique*, qui va tenter de défaire le sens habituel des mots pour en faire émerger d'autres plus riches.

*Une fois, par un minuit lugubre, tandis que je m'appesantissais faible et fatigué sur maint curieux et bizarre volume de savoir oublié.*¹⁵..

Quelle catégorie d'émotion correspond-elle donc à l'atmosphère qui se dégage de ces quelques mots ? Par un jeu subtil de qualités kinesthésiques, POE et MALLARME nous donnent à sentir un état qui bien que difficile à nommer n'en est pas moins précisément évoqué. Cela est beaucoup plus immédiat dans le travail du peintre, du musicien, du danseur, du sculpteur (...) qui n'ont pas à vaincre l'épaisseur du sens des mots pour créer de nouvelles catégories. Ils doivent quand même affronter les codes culturels qui servent de refuge à ceux qui censurent leur perception des formes primaires et refusent de se laisser toucher à ce niveau. Sans doute pressentent-ils que leur catégorisation pourrait y être retravaillée.

Car c'est bien l'enjeu : faire émerger de nouvelles catégories, percevoir autrement, concevoir de façon plus personnelle et plus nuancée. Les artistes, quand ils parlent, évoquent cette perception émergente. "Quelque chose cherche à naître, dit Bram van VELDE. Mais je ne sais pas ce que c'est. Je ne pars jamais d'un savoir. Il n'y a pas de savoir possible. Le vrai n'est pas un savoir"; ou encore : "Ce n'est pas facile de voir. Il faut un certain courage. On ne l'a pas tout le temps"¹⁶. Ou encore : Odilon REDON : "Toutes les erreurs de la critique commises à mon égard à mes débuts, furent qu'elle ne vit pas qu'il ne fallait rien définir, rien comprendre, rien limiter, rien préciser, parce que tout ce qui est sincèrement et docilement nouveau (...) porte sa signification en soi-même"¹⁷. GAUGUIN écrit en 1899 : "Et voilà la nuit; tout repose. Mes yeux se ferment pour voir, sans comprendre, le rêve dans l'espace infini qui fuit devant moi..."¹⁸. On pourrait bien sûr citer à loisir RIMBAUD, PICASSO...

LE CORPS A L'OEUVRE

Les caractéristiques formelles de l'oeuvre d'art sont donc avant tout des dynamiques; des forces matérialisées, qui nous parlent, tout comme les *affects de vitalité* décrits par STERN affectent la perception du nouveau-né. Ces affects ne sont pas de simples jeux moteurs, ils font écho à notre structure corporelle. Pour mémoire, rappelons les travaux de WALLON sur le dialogue tonique de l'enfant. On trouve ici une corrélation très archaïque entre tension et

¹⁵ POE E. Le corbeau, trad. S. MALLARME

¹⁶ JULIET C. (1978) Rencontres avec Bram van VELDE, Ed Fata Morgana (p.50 & 49)

¹⁷ REDON O. (1961) A soi-même, Journal 1867-1915; Librairie André CORTI, (p.27).

¹⁸ Cit in HUYGHES R. (1955) Dialogue avec le visible Flammarion (p.308)

état affectif, qui influence la perception émotionnelle que nous avons des formes primaires qui nous sont présentées

L'émotion en tant que forme motrice

Danseuse, psychiatre, influencée par FREUD et WALLON, Judith KESTENBERG observe que l'enfant développe progressivement son interaction avec l'environnement par une activité motrice dont les caractéristiques spatiales et temporelles sont corrélées au type de présence, et aux grands stades évolutifs décrits par FREUD¹⁹. La qualité des mouvements évolue selon une opposition fondamentale : liés ou libres, ce qui détermine des *flux de tension*, et les formes du corps sont au départ avant tout des rétrécissements ou des allongements, déterminent des *flux de forme*. Ce qui nous intéresse ici, c'est que les modifications de ces flux vont s'organiser de façon différente et *spécifique* aux différents stades, (oral - anal - urétral et génital). Ainsi, le stade oral est celui de la découverte du *plan horizontal*, expérience qui est conditionnée en particulier par la *motricité de la langue*. Le rythme du schème moteur de la succion qui organise une part importante de la relation se caractérise par des *transitions douces* entre flux libre et lié, tout comme pour les actions telles que frotter, caresser, ouvrir et fermer les mains. Le rythme de succion orale favorise la fusion avec l'objet, dit KESTENBERG alors que celui de la *morsure* est au contraire au service de la séparation. Au stade anal, au contraire, se développent des rythmes où apparaissent des changements de tension, avec en particulier les *réentions*. C'est à ce stade que l'enfant peut commencer à jouer à cache-cache, qu'il peut se raidir un instant puis se relâcher. Sur le plan spatial, il explore et expérimente le *plan frontal*, en particulier dans ses déplacements. C'est au stade urétral qu'il apprend en contrôlant ses sphincters urinaires à contrôler des transitions entre flux libres et liés. Sur le plan spatial, on voit alors prédominer les explorations du *plan sagittal*. Je renvoie au texte de KESTENBERG pour de plus amples développements. Retenons que des caractéristiques formelles spatiales et temporelles sont corrélées au développement psychoaffectif, ce qui en fait un évocateur émotionnel fondamental.

Un autre domaine qui rejoint tout à fait notre sujet est celui de la *phonologie*. Ivan FONAGY se penche précisément et longuement sur les aspects émotionnels de la *vive voix*. Les nombreuses expérimentations qu'il rapporte nous montrent qu'indépendamment de la signification du message verbal, la locution est vectrice et source d'émotion en fonction de caractères formels : rythme, mélodie, timbre, intensité... Par exemple, comparant les courbes mélodiques de la colère et de la joie : "...Les crises de colère (vraies ou feintes) produisent une courbe mélodique angulaire : une ligne mélodique droite, rigide, est interrompue à

¹⁹ KESTENBERG J, MARCUS H, ROBBINS E, BERLOWE J, BUELTE A. Le développement de l'enfant tel qu'il s'exprime au travers de mouvements corporels. *Psychiatrie de l'enfant* 19,2,1976, 495-515

intervalles sensiblement égaux, dans les syllabes (fortement accentuées), par des écarts brusques, d'une quarte, d'une quinte... C'est cette parfaite régularité qui distingue ce schéma mélodique de la courbe d'intonation d'un éclat de joie"²⁰. FONAGY relie les formes mélodiques émotionnelles, dues à des patterns musculaires laryngés et thoraciques, aux stades pulsionnels et la convergence avec les profils relevés par KESTENBERG est remarquable.

L'espace, le temps et l'énergie de la pensée

Un autre domaine où ces formes primaires semblent structurantes est celui de la pensée cognitive. Nous rencontrons bien entendu ici PIAGET et WALLON. Bornons nous ici à rappeler à quel point le raisonnement et la pensée cognitive en général se soutiennent de l'intégration de trajets énergétiques déployés dans l'espace-temps. Une pensée naît, chemine, diverge, se creuse, s'étaye, rencontre un obstacle, s'égare.... On réfléchit, on incline à croire, on objecte (objectare : jeter devant). La difficulté surgit ou se lève, la contradiction s'impose, la solution jaillit, le discours se dilue, s'enlise, s'élève... La pensée de Michel FOUCAULT se déploie magnifiquement sur de telles matrices, comme par exemple dans la phrase suivante, prise au hasard : "Il s'agit de *bâtir* un langage second à *partir de* ce langage premier... Tâche *infinie* qui *reculerait* l'*avènement* de l'histoire naturelle, dans *un lointain inaccessible*, s'il n'existait des techniques pour *tourner* la difficulté et *limiter* le travail de comparaison"²¹. Nous concevons et comprenons (encore des actions, et quelles actions !) notre espace cognitif en terme de forces qui l'agissent, dans une sorte d'homothétie de l'espace sensori-moteur qui en fut comme la matrice, forgée par projection du corps propre. Rudolf ARNHEIM, professeur de psychologie de l'art, montre dans *La pensée visuelle* que le jeu des dynamiques qui constituent les formes primaires n'est pas l'expression ou l'accompagnement de la pensée discursive, mais sa matrice. Nombreux sont les enseignants ou conférenciers qui soutiennent leur discours sur des gribouillages abstraits au tableau, tout comme beaucoup élaborent leur pensée en gribouillant sur le papier, ou en gesticulant. Ces formes motrices ou grapho-motrices sont des pré-représentations qui structurent la pensée : "...les qualités perceptives de la forme et du mouvement sont inhérentes aux actes mêmes de pensée que traduisent les gestes et constituent, en fait, le médium dans lequel s'élabore la pensée elle même"²². Il précise ensuite que ces qualités perceptives ne sont pas forcément visuelles, mais peuvent être kinesthésiques, avec en particulier l'importance d'expériences telles que pousser, tirer, progresser, passer un obstacle. Notons que LEROI-GOURHAN qui en tant que paléo-anthropologue interroge à sa façon l'émergence de la

²⁰ FONAGY I. (1991) *La vive voix, essais de psycho-phonétique*. Payot (bibliothèque scientifique). p.122

²¹ FOUCAULT M. (1992) *Les mots et les choses*, Gallimard (TEL 166), p.151

²² ARNHEIM R.(1976); *La pensée visuelle*, Paris, Flammarion (p.124).

pensée signale également la fonction de matrice représentative de figurations abstraites et rythmiques.

Ce que je souhaite montrer ici, c'est que si l'art peut être communication, il est aussi, et sans doute d'abord, mise en ordre et actualisation du sujet qui module sa présence par des actes et inscrit en quelque sorte sa table des matières. Certains discours en art-thérapie passent trop rapidement sur cet aspect, se bornant au mieux à le signaler. Et, si nous voulons inclure l'art dans notre pratique de la relation d'aide, il me semble important de prendre en compte cette spécificité de l'art. C'est de toute façon indispensable si nous voulons dialoguer avec les artistes qui ont quelque chose à nous dire dans ce domaine

L'IMAGINAIRE

Il y a encore un vaste domaine que j'ai peu abordé jusqu'ici : c'est celui de L'IMAGINAIRE. Beaucoup d'oeuvres d'art nous proposent des images : Peinture, opéra, sculpture, littérature, danse parfois (le courant expressionniste en particulier)... Il s'agit en fait ici de poésie, et BACHELARD a méthodiquement exploré les incidences et relations des images, qui, insiste-t'il, ne sauraient se réduire à la métaphore et qui nous touchent d'une façon non sentimentale, car, dit-il, l'image *a touché la profondeur avant d'émouvoir la surface*, elle prend racine en nous-mêmes et il faut nous demander comment²³. J'ai abordé ailleurs la question de l'ancrage corporel des images, de la réceptivité liée aux schèmes posturo-moteurs; Problème qui nous entraînerait trop loin de notre sujet²⁴. HUYGHES s'est beaucoup intéressé à l'incidence des images, à leur fonction d'initiateur du travail artistique, et à leur impact sur le contemplateur de l'oeuvre : "Du moment que l'image est née (et c'est là une différence fondamentale avec le rêve), l'artiste la scrute, la pense, l'analyse, mesure le parti qu'il peut en tirer et la façonne. De toutes les ressources de son expérience et de son intelligence, il commence à explorer et à exploiter sa richesse naïve. L'art, à proprement parler, est cette mise en oeuvre ... Le contact cependant ne doit jamais être rompu avec la poussée primordiale qui a fait surgir ce phantasme"²⁵.

Plonger sans se noyer

HUYGHES montre que bien avant les formulations du 19^e Sclé, les artistes, les peintres en particulier avaient pressenti et développé le thème de l'inconscient et de la *pars oscura* de l'homme D'autre part, les études analytiques sur la création artistique (ANZIEU, EHRENZWEIG²⁶...) font ressortir l'importance des motifs inconscients auxquels l'artiste est

²³ BACHELARD G.(1957); La poétique de l'espace, P.U.F., Paris, (Quadriges 24, 4^eed), 1989, (Introduction)

²⁴ LESAGE B. (1992) op cit, chap BIII

²⁵ HUYGHE R. (1955) Dialogue avec le visible p.308.

²⁶ ANZIEU D.(1981); Le corps de l'oeuvre, Paris, Gallimard, (Connaissance de l'inconscient, 1988)
EHRENZWEIG A. (1974) L'ordre caché de l'art, GALLIMARD (TEL 62)

confronté dans une phase généralement angoissante, et sa tâche est ensuite de ramener ce matériau "en surface" pour le mettre en forme. EHRENZWEIG décrit bien comment l'artiste créateur parvient ainsi à équilibrer processus conscients et inconscients. L'oeuvre ainsi forgée peut alors être en elle-même une clé pour un tel voyage, pour celui qui la contacte et nous retrouvons là la *contemplation esthétique* qui unifie le sujet, résolvant momentanément ses contradictions internes, et sur laquelle ont insisté KANT, HEGEL, SHELLING, BASCH ou GILSON pour n'en citer que quelques uns. On trouvera dans la *phénoménologie de l'expérience esthétique* de Mikel DUFRENNE une longue et passionnante analyse²⁷.

La contemplation esthétique pourrait -et devrait- trouver sa place dans la relation d'aide... Signalons seulement ici le travail de Michel BOURGEOIS-LECHARTIER, ancien conservateur du musée de Lons-Le-Saonier, qui s'essaya à faire accéder à l'art des aveugles. Il en vint à leur proposer de rencontrer les oeuvres en adoptant les postures présentées. Or, il apparaît que pour les chefs-d'oeuvre, c'est-à-dire les oeuvres que nous jugeons magistrales parce qu'elles font écho à quelque chose d'intime et de fondamental en nous, les postures déclenchent de véritables voyages imaginaires, très émotionnels²⁸. Se gardant de toute interprétation, BOUGEOIS-LECHARTIER propose aux sujets -qui ne sont plus forcément des aveugles, je veux dire d'un point de vue physique- des séries de postures qui constituent une véritable exploration de motifs archétypaux. Nous sommes de toute évidence dans une forme d'art-thérapie...

LA DANSE

Venons en maintenant à la danse déjà bien annoncée dans ce qui précède. En effet, nous avons vu que les formes primaires, ainsi que les affects de vitalité dont parle STERN et qui leur correspondent, sont vécues d'abord en tant que formes posturo-motrices, déployées dans le temps et l'espace. Or celles-ci constituent le matériau premier de la danse.

En plus de sa qualité d'art au sens où nous l'avons défini, Il y a dans la danse, comme dans la musique, une *fonction d'organisation sociale fondamentale*. On ne connaît pas de société sans danse, et partout le groupe s'engage dans la danse à des moments bien précis, qui lui permettent de renforcer sa cohésion en y jouant en particulier de façon symbolique des problématiques individuelles ou collectives. La danse-thérapie est une pratique généralement *groupale*, qui permet donc à l'individu de jouer de façon ludique différentes positions vis à vis du groupe. Je renvoie ici aux travaux de France SCHOTT-BILLMANN qui aborde la danse essentiellement de ce point de vue, s'inspirant en particulier de l'analyse ethnologique des rituels dansés qui contribuent à insérer le sujet dans un univers

²⁷ DUFRENNE M. (1967); *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, P.U.F., Paris, (Epiméthée)

²⁸ BOURGEOIS-LECHARTIER M Et si la conscience utilisait le corps pour sculpter le coeur ?

symbolique. C'est également de ce point de vue qu'elle aborde les phénomènes de transe, véritable "psychiatrie archaïque", où l'on assiste en particulier à une canalisation et une sublimation pulsionnelle. Dans ce processus, le rythme et la répétition jouent un rôle primordial²⁹

Mais revenons maintenant brièvement sur la danse elle-même, en deçà de son élaboration sociale et symbolique. Les grands théoriciens de la danse -LABAN, HUMPHREY, GRAHAM- la vivaient comme une *pulsation* qui fait jouer au danseur des élans centripètes et centrifuges, c'est-à-dire des mouvements d'ouverture et de fermeture. Phénoménologiquement, il y a là une *alternance de position* du sujet par rapport au monde qui ne peut que nous évoquer le dialogue tonique de WALLON. On peut y voir une respiration qui rythme la présence avec un *inspir* où le danseur s'ouvre et va vers, se projette ou s'accommode, et un *expir* où il ramène vers lui, se densifie, assimile ou introjecte. Sa matière est le corps mouvant, et le danseur s'acharne à en maîtriser les modulations (acharner, étymologiquement : donner le goût de la chair...).

Les valeurs expressives du geste comme matrices catégorielles

LABAN a exploré les valeurs affectives de l'espace, du temps et des qualités de mouvement. Il s'agit donc d'un travail de fond qui trouve sa place aussi bien dans la formation de l'acteur que du danseur. J'y insiste ici parce qu'une grande partie de la pédagogie actuelle en danse contemporaine et en activités d'éveil en découle, et que toute une lignée de danse-thérapeutes est issue du travail de LABAN, via Irmgard BARTENIEFF en particulier.

L'accent est porté sur quatre axes principaux :

- **le poids** : c'est une donnée fondamentale qu'il faut assumer et apprendre à maîtriser. De l'acceptation du poids, que beaucoup censurent, dépend l'ajustement tonique, c'est-à-dire le niveau de vigilance, le *prêt à...* Accepter de peser, assumer son poids, c'est poser les bases d'une modulation tonique. Or on sait que tonus musculaire et émotionnel sont intimement liés. Le poids est un organisateur affectif de premier ordre. Il suffit de penser aux nombreuses métaphores qui renvoient à l'axe *lourd - léger*. Dans notre lecture, nous intégrons ce critère : le sujet accepte son poids et le confie à la terre, ou bien il se crispe et reste avec une réserve qui entrave son mouvement.

- **l'espace** : Il s'analyse en points, directions et plans. Pour LABAN, il s'agit d'une construction subjective : le danseur ne se meut pas dans l'espace, il le construit et l'assume

²⁹ SCHOTT-BILLMANN F.(1985); Possession, danse et thérapie, Paris, Sand (1994)Quand la danse guérit, Ed La recherche en danse.

par son geste. Là encore, l'émotion est concernée. Ainsi, les trois plans (horizontal, frontal, sagittal) supportent des émotions et des relations spécifiques. Le plan sagittal, par exemple, est celui de la confrontation, de l'attaque ou de la fuite, de la prosternation, de l'aller vers un but... C'est aussi par les directions devant / derrière de ce plan que nous "métaphorisons" le temps (l'avenir est derrière, le futur devant). Le plan frontal est davantage celui de l'être avec. Charles JULIETS raconte sa première rencontre avec le peintre Bram VAN VELDE ainsi :

"Je m'assieds, il m'offre un verre, mais il ne peut supporter mon regard, ne cesse de se lever et se rasseoir. Une telle attitude m'intimide encore plus et j'ai le plus grand mal à bafouiller quelques questions. Pour échapper à la gêne qui nous gagne et rompre notre face à face presque silencieux, il me propose d'aller marcher dans la rue. Dehors, une fois délivrés de nos regards, nous nous sommes mis à parler. Un instant après, la glace était rompue..."³⁰. Voici un bel exemple de communication supportée par le plan sagittal, qui pour se transformer nécessite de changer le plan de la relation. Pensons aussi aux équipes sportives qui posent pour les photos en se mettant les uns à côté des autres, dans le plan frontal, en signe de cohésion. Ce plan est aussi celui du bercement... L'objet d'arrière-plan qu'évoque Genevière HAAG, et dont le déploiement bilatéral (par projection) instaure les premières enveloppes de l'enfant recrute également ce plan frontal. L'investissement et la construction des héli-espaces droit et gauche prélude à l'unification et à l'intériorisation de l'axe. Là aussi, *la droite et la gauche* supportent de nombreuses symbolisations, que l'on retrouve notamment dans les mythologies.

Le plan horizontal est celui qui relie et permet *l'orientation*, et nous avons vu que c'est également celui des *torsions*, le premier que le bébé expérimente. Les mouvements de la cape dans laquelle on se drape, de s'envelopper, d'envelopper quelqu'un, s'organisent dans le plan horizontal. La mer et le désert sont des lieux d'horizontalité absolue, qui éveillent en nous des images d'infini. Ce plan distingue *le haut et le bas*, qui renvoient eux aussi à des valeurs affectives particulières (cf entre autres les divinités chtoniennes et ouraniques des mythologies : le salut vient souvent du ciel, et le terme *enfer* vient de *inferus*, c'est-à-dire "en bas"...).

Comme les modes relationnels, les émotions sont aussi spatiales, et *explorer un plan de mouvement c'est se donner accès à certaines qualités émotionnelles*. La colère, par exemple, suppose le plan sagittal, la pudeur et le toupet plutôt le plan frontal (avec une sorte de rétrécissement pour l'un et d'élargissement pour l'autre). La contemplation ou le sentiment religieux s'accordent mieux avec le plan horizontal, et notamment avec son axe qui est vertical.

³⁰ JULIET C. Op cit p.21.

- **Le temps** : Il s'agit des qualités vite / lent, et surtout de soudain / soutenu (ou continu). L'urgence, la peur, la fuite, la colère (...) se supportent du "vite", du "soudain". La tendresse, la sérénité, la confiance se manifestent davantage du côté du "lent" et du "soutenu". La menace également...

- **L'intensité ou qualité du mouvement : les dynamiques**. A partir des catégories poids - espace - temps, on peut explorer les qualités de mouvement, qui mettent en oeuvre des intensités, des énergies : fort / faible, intense (ou musclé) / relaxé. En combinant tout cela se définissent alors des "actions-efforts" (effort shapes) : *cogner* : central, vite, fort, "contre" l'espace (on se densifie pour cogner), *presser* : lent, soutenu, fort, "contre l'espace", *frapper* se différencie du *cogner* surtout par l'aspect périphérique (centrifuge), *vibrer* : vite, relaxé...³¹. Nous retrouvons ici les *affects de vitalité* dont parle STERN.

Ce qui est remarquable dans tout ce travail, qu'il s'agisse des aspects basaux comme l'espace, le temps ou le poids, ou des dynamiques, c'est qu'il est l'occasion d'explorations émotionnelles et relationnelles, non pas à partir des représentations que l'on se fait de telle ou telle situations, mais à un niveau pré-catégoriel. Le sujet n'entreprend pas alors seulement d'exprimer un contenu déjà en place, mais de faire *émerger de nouvelles catégories*, ou d'enrichir et moduler celles déjà existantes. Il y a donc un travail de *symbolisation à partir des matrices corporelles* : "cogner" dans le plan sagittal nous fait accéder aux catégories de la lutte, de l'affrontement, de la colère exprimée contre quelqu'un ou quelque chose. L'énonciation singulière du sujet dépend des articulations fantasmatiques qu'il organise sur cette action et les signifiés sous-jacents qui lui sont propres renvoient à son histoire personnelle. La danse peut alors devenir aussi lieu d'expression de désirs refoulés. Cogner, par exemple, concerne évidemment les pulsions agressives ou sexuelles. Je renvoie ici aux écrits de France SCHOTT-BILLMANN.

Et tout cela peut dire...

Un autre aspect non négligeable de ce type de travail est sa dimension communicative. En effet, STERN précise que l'intensité, le rythme (et/ou la durée) et la forme (spatiale) d'un comportement sont les fondements des phénomènes d'accordage. Nous retrouvons donc les catégories de LABAN en tant que base d'un partage d'expérience qui ne doit rien à l'imitation : "...le comportement d'accordage reconstruit l'événement et déplace le centre d'attention vers ce qui sous-tend le comportement, vers le caractère de la sensation en train d'être partagée. C'est pour la même raison que l'imitation est la façon prépondérante d'enseigner les formes externes et l'accordage la façon prédominante de communier ou d'indiquer le partage d'états internes"³². Il y a donc dans la danse-thérapie un travail de réinsertion du

³¹ LABAN R. *La maîtrise du mouvement* (p.48) Acte Sud 1994

BARTENIEFF I & LEWIS D.(1980) *Body Movement : coping with environment*; GORDON AND BREACH SCIENCE PUBLISHERS.

³² STERN op cit p.186

sujet dans une trame intersubjective prélangagière, qui lui fait concevoir, actualiser, partager et recevoir des formes posturo-motrices qui structurent son affectivité, son imaginaire et sa cognitivité. Il entre dans une gestation gesticulatoire.

La danse-thérapie peut donc concerner les *problématiques névrotiques*, de type dépression, inhibition, déplacement psychosomatique, qui manquent de langage symbolique. Autre aspect important dans cette approche : *la restauration narcissique*. Il ne s'agit pas du narcissisme de complaisance que l'on associe parfois à l'image du danseur, mais d'un narcissisme basal, lié à l'autonomisation qui se soutient d'un parcours entre fusion et défusion. La danse confère l'expérience de l'unité de soi, d'exister comme entité entière et séparée. D'autre part, une caractéristique importante de la danse-thérapie (et de la danse en général) est la notion de joie, de plaisir, qui est souvent convoqué. Ce niveau psycho-corporel concerne davantage les pathologies de *type psychotique*³³. Enfin, ayant souvent travaillé auprès *d'autistes et de polyhandicapés* présentant des caractéristiques autistiques, il me semble évident que la danse nous permet de leur faire aborder des problématiques fondamentales : enveloppes, contenants, organisation dedans/dehors, axialisation... Avec ces populations, nous devons enrichir ou préparer le temps de la danse par un *travail d'instauration basale de l'image du corps*. Le toucher, l'enveloppe sonore de la musique et/ou de la parole, l'étayage kinesthésique de la communication sont alors des outils précieux.

A l'attention des inconscients

J'insisterai pour clore, mais c'est une conclusion qui tend plutôt à *in-finir*, sur le fait que l'art-thérapie est aussi *déploiement de l'imaginaire*. Je renvoie aux écrits de WINNICOTT et SAMI-ALI qui nous montrent comment l'imaginaire s'origine dans le corps, ce qui n'exclue nullement les interactions socioculturelles³⁴. Et déployer l'imaginaire, c'est permettre au sujet de se construire. DEJOURS³⁵ propose de voir dans le rêve un travail d'élaboration psychique qui permet aux matériaux issus de l'inconscient primaire, non représenté, de se symboliser, et d'acquérir une forme psychique nouvelle qui enrichit l'inconscient secondaire. L'art, comme le rêve, m'apparaît être aussi mise en oeuvre de ce processus d'humanisation, de création d'inconscient représenté, lié par la chaîne des signifiants. Nous touchons là au domaine de la création que je n'ai pas développé ici parce qu'en art-thérapie les vraies créations d'oeuvres sont rares, et surtout parce que dans le peu de temps qui m'était imparti il me semblait plus urgent d'examiner ce qui se joue dans la mise au travail artistique.

³³ SCHOTT-BILLMANN F.(1994) op cit

³⁴ WINNICOTT D.W.(1971); *Jeu et réalité, l'espace potentiel*, Paris, Gallimard (connaissance de l'inconscient 1990)

SAMI-ALI (1990); *Le corps, l'espace et le temps*, Paris, Dunod

³⁵ DEJOURS (1986) *Le corps entre biologie et psychanalyse*, Payot

RESUMES

PASSAGE A L'ART : EN DEÇA DE LA COMMUNICATION SYMBOLIQUE

Eléments sur le travail artistique en général et sur la danse-thérapie en particulier

Pour penser une art-thérapie, il nous faut intégrer également le point de vue esthétique, en particulier celui de la poïétique, et ne pas réduire la production artistique à une expression. Or, la poïétique se comprend dans un corps à corps avec la matière. L'oeuvre se structure à partir de formes primaires, qui font émerger les catégories, processus que l'on retrouve dans la psychogenèse. L'imaginaire se déploie, résonnant avec les structures inconscientes, mais aussi opérant un véritable travail sur elles.

La danse, en tant qu'elle opère avec pour matière le corps mouvant, prend un statut particulier puisque le corps est aussi le lieu d'identification et de subjectivation.

PASAJE A L'ARTE : POR DEBAJO DE LA COMUNICACION SIMBOLICA.

Elementos sobre el trabajo artistico en general, y su la danza-terapia en particular

Para pensar una art-terapia, es necesario integrar tambien el punto de visto esthetico, particularmente quello de la poïetica, y no reducir la production artistica a una expresion. Pues, la poïetica se entiende en un "cuerpo a cuerpo" con la materia. La obra se estructura a partir de formas primarias, que hacen emerger las categorias, proceso que se encuentra en la psicogenesis. El imaginario se despliega, en resonancia con las estructuras inconscientes, pero tambien operando un verdadero trabajo sobre ellas.

La danza, que opera con la materia del cuerpo en movimiento, adquiere un estatuto peculiar, ya que el cuerpo es tambien el lugar de identification y de subjectivation.

PASSAGE TO ART : BENEATH SYMBOLIC COMMUNICATION.

Elements concerning artistic work in general and dance-therapy in particular.

To conceive an art therapy, the aesthetic point of view must also be integrated, in particular that of the poïetic, and this without reducing artistic production to an expression. However, the poïetic is understood as a successful confrontation with the material. The oeuvre is structured through primary forms, which bring forth categories, a process that is found in psychogenesis. The imaginary unfurls, resonating with subconscious structures, while also transforming them.

Dance, in as much as it uses moving bodies as its material, takes on the particular status since the body place of identification and subjectivation

Mots-clé :

| | | |
|------------|------------------|-----------|
| Esthétique | Poïétique | Corps |
| Catégories | Formes primaires | Mouvement |
| Danse | Danse-thérapie | Rythme |
| Espace | Energie | |

Benoit LESAGE : Docteur en Sciences Humaines, médecin, danseur, chorégraphe, formé en thérapie manuelle. Intervient en tant que danse-thérapeute auprès de publics divers, en particulier autistes, psychotiques et polyhandicapés. Enseigne également l'analyse du mouvement et anime diverses formations en danse-thérapie pour les personnels soignants, notamment pour les psychomotriciens. Maître de conférences à la faculté des sports de Reims, chargé de cours au D.U. d'art-thérapie de Paris-V et à la faculté de psychologie de Reims.