



**HAL**  
open science

# Être psychomotricien : du fond poétique commun de l'expressivité du corps à la thérapie psychomotrice

Céline Allaoua

► **To cite this version:**

Céline Allaoua. Être psychomotricien : du fond poétique commun de l'expressivité du corps à la thérapie psychomotrice. Médecine humaine et pathologie. 2015. dumas-01230959

**HAL Id: dumas-01230959**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01230959>**

Submitted on 19 Nov 2015

**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.

Faculté de Médecine Pierre et Marie Curie  
Site Pitié Salpêtrière  
Institut de Formation en psychomotricité  
91, Boulevard de l'Hôpital  
75364 Paris Cedex 14



# Être psychomotricien

*Du fond poétique commun de l'expressivité du corps à la thérapie psychomotrice*

Mémoire présenté par Céline ALLAOUA

en vue de l'obtention du Diplôme d'État de Psychomotricité

Référent de mémoire: Olivier R. GRIM

Session de juin 2015

# *MERCI*

*À BLOOM, E, LE GÉNÉRAL FOLAMOUR, PEPETTE TROTINETTE, SCHLO, GRRRRR, DANGER, PAILLETTE, PETUNIA CYROSE  
À GIOVANNI FUSETTI QUI M'A AIDÉ À TROUVER BIEN PLUS QUE MON CLOWN  
À MES MAÎTRES DE STAGE ET À MON MAÎTRE DE MÉMOIRE  
À NICOLAS ET NAÏS*

## sommaire

Introduction.....	4
Ier stade du développement psychomoteur: être, observer, être observé.....	8
1. L'entrée.....	12
2. L'état.....	13
3. Image du corps.....	17
4. Les sous-composantes de l'Image du Corps.....	18
a. Le sentiment de continuité d'existence.....	18
b. L'identité.....	18
c. L'identité sexuée.....	19
d. La peau et les orifices.....	20
e. L'intérieur du corps.....	20
f. Le tonus.....	20
g. Les compétences communicationnelles du corps.....	20
h. Les angoisses corporelles archaïques.....	21
5. Masque ou révélateur?.....	21
a. Symbolique.....	21
b. enveloppe.....	23
c. Le dialogue tonico-émotionnel.....	31
6 Phénoménologie.....	31
a. La perspective phénoménologique du psychomotricien.....	32
b. La perspective phénoménologique du clown.....	33
c. perception et sensorialité.....	33
II° stade du développement psychomoteur: se mouvoir, s'émouvoir.....	37
1. Quelques théories des émotions.....	37
2. la démarche.....	39
a. Rythme.....	42
b. Le tonus.....	43
c. les chaînes musculaires.....	47
d. Les Passages.....	48
e. les émotions en jeu.....	50
f. Anatomie des émotions.....	51
3. Rencontres.....	54
4. Le jeu clownesque.....	55
5. La rencontre en thérapie psychomotrice.....	56
6. Le clown: miroir du handicap.....	61
III° stade du développement psychomoteur: l'accès au langage et à la représentation.....	68
1. la voix.....	68
2. Le jeu en thérapie psychomotrice .....	72
3. Jeu et créativité: l'espace potentiel.....	74
4. La représentation.....	81
5. La confiance en soi.....	82
Conclusion.....	86
Bibliographie.....	88
Postface.....	
Annexes.....	

*CLOWN, abattant dans la risée, dans le grotesque, dans l'esclaffement, le sens que contre toute  
lumière je m'étais fait de mon importance.*

*Je plongerai.*

*Sans bourse dans l'infini-esprit sous-jacent ouvert  
à tous  
ouvert à moi-même à une nouvelle et incroyable rosée*

*Henry Michaud*

## **Introduction**

Le clown a mille masques. Il n'est pas toujours maquillé. Il ne porte pas toujours de nez rouge. Comment saisir un clown dans sa course folle et ses élucubrations? Je m'efforce dans ce mémoire d'offrir du clown, ma vision. Elle est subjective et en mouvement; faite d'interrogations, de joie, de partage. Elle est pauvre, si l'on considère la multitude de façons d'être clown. D'un autre côté, elle est riche de mes formations, de mes rencontres avec les stagiaires, des merveilleux spectacles que j'ai eu la chance de voir. La figure du clown me passionne car elle est infinie. Ainsi, je ne prétends pas que ce travail, baigné de clown et de psychomotricité, apporte quelques réponses aux questions que je m'étais initialement posées. Comme toujours, ce que je découvre sur la piste sur laquelle le clown m'a entraîné, c'est moi-même. Avant de préciser ce que j'entends par «psychoclowmotricité», je souhaite dresser un bref inventaire de l'histoire du clown et des différents types de clown qui sévissent actuellement.

La naissance du personnage de clown, tel que nous le connaissons aujourd'hui, est indéniablement liée au cirque qui fit son apparition en Europe au XVIII<sup>e</sup> siècle. Les premiers

cirques étaient équestres et anglais. Ils descendaient des mimes gréco-romains, des jongleurs médiévaux et de la Commedia Dell'arte. Le clown intervenait entre deux numéros. Ils avaient une vocation de transition. Aujourd'hui, les clowns envahissent bien d'autres espaces: dans les hôpitaux avec le rire médecin, dans les manifestations avec les clowns militants, dans les conférences avec les clowns analystes, dans les territoires en conflits avec les clowns sans frontières, dans les maisons de retraite avec les clowns relationnels, etc. Personnellement, c'est au théâtre que je les ai rencontrés pour ne plus les quitter même s'ils m'ont emmenée sur une autre piste, celle de la psychomotricité.

Ce travail est la synthèse de trois stages:

- Un stage de théâtre au cours duquel je me suis lancée à la recherche de mon propre clown.
- Un stage de « découverte de son clown » que j'ai dirigé à l'intention d'un groupe de psychomotriciens.
- Un stage de thérapie psychomotrice en CAMSP au cours duquel j'ai porté un nez rouge avec deux jeunes patients.

Qu'est-ce que la psychoclowmotricité? Pour certains, la psychoclowmotricité est et restera un syncrétisme, un procédé artificiel qui consiste à rassembler de manière superficielle les éléments disparates que sont le clown et la psychomotricité et qui, en apparence, n'entretiennent aucun lien. Or les liens qui unissent le clown et la psychomotricité sont symbiotiques car leur essence est relationnelle: le dialogue tonique. Le lien, en psychomotricité est primordial. Les psychomotriciens sont experts dans le domaine de l'unification. Ils nouent des relations fortes avec leurs patients. Ils rassemblent dans leurs pratiques des données issues de disciplines distinctes (neurologie, psychologie, anatomie, etc.). Leurs patients présentent souvent des disharmonies qu'ils tentent de porter vers un équilibre; tels un duo de funambules sur le fil des entraves et des potentialités. Le

symbole même de la psychomotricité trace un lien entre nos racines et le ciel à travers son axe. Le psychomotricien, bien ancré dans le sol, attentif à ses ressentis sait mieux que jamais accompagner les patients dans leurs jeux ou rêveries lunaires. Séparer (au lieu de rassembler) encourage l'illusion que les éléments peuvent être mieux compris, disséqués, analysés. Tous les sages s'accordent pourtant à penser qu'en creusant profondément les traditions s'abreuvent à la même source. C'est donc à ce fond poétique commun au clown et la psychomotricité que j'ai décidé de remonter. Cette source n'est pas à conquérir. Elle s'écoule et il suffit d'en écouter le chant pour accéder à sa nature propre. Ainsi, pour tracer ce chemin, je n'ai suivi aucun itinéraire mais me suis fiée à l'*Intuition*. Dépasser tous les doutes et craintes qui m'ont assaillis en route m'a ouvert la voie à l'acceptation, au lâcher-prise et à la confiance en moi. Le clown et la psychomotricité sont imprégnés de philosophie phénoménologique. Il convient donc d'observer les phénomènes psychomoteurs mis en jeu dans la découverte de son clown. Le développement psychoclawnmoteur traverse trois stades. Au premier stade *être, observer et être observé(e)*, l'Image du Corps est largement sollicitée, interrogée et réactivée. J'é mets l'hypothèse que le nez rouge en faisant office d'enveloppe psychique peut faciliter l'expressivité du corps et de son image. Le deuxième stade psychoclawnmoteur s'intitule, *se mouvoir, s'émouvoir*. A travers différentes théories des émotions et un travail d'observation et de conscience corporelle, je favorise les rencontres entre le fond et la forme du fond poétique commun. Au troisième stade, *l'accès au langage et à la représentation*, je m'interroge sur l'impact de l'intersubjectivité dans l'élaboration du *Jeu* et du *Je*. Ma formation, mon histoire personnelle m'inclinent à envisager la psychomotricité comme une science humaine. D'autres psychomotriciens défendent ce point de vue, comme Nicolas Raynal pour qui, être psychomotricien c'est "exercer aussi ce qui est un art qui comme tout art, demande de la rigueur, de la connaissance, de la technique, mais qui surtout réclame d'avoir quelque part une âme d'artiste, ce sans quoi nous pourrions oublier, pour nos patients comme pour nous même, que notre métier est avant tout un métier de l'humain, voire un métier humaniste."<sup>1</sup> Il est pourtant aisé d'oublier cette essence dans la société moderne et dualiste

---

<sup>1</sup> RAYNAL, 2007, p.42

dans laquelle nous évoluons. Il y aurait d'une part les choses raisonnables donc sérieuses et d'autre part, les rigolos dont les rêveries prêtent à sourire et à se distraire. Cette vision cartésienne omet un élément fondamental: le rôle crucial de l'artiste dans la société. L'Art est indispensable. Il nous interroge, nous bouscule, nous émeut, nous étonne. L'humour et le rire sont l'oxygène de notre quotidien. Cette année, la France a perdu plus que des dessinateurs<sup>2</sup>. Elle a perdu sa légèreté, son souffle, sa joie. Pendant, des jours et des semaines, nos rires étaient teintés de doute, de crainte, de terreur. Ces événements nous ont rappelé que le rire est un moyen de défense et une arme. Le clown sous son sourire éclatant ne perd pas une miette de toutes ces horreurs. Il les range dans son fond poétique commun et saura en faire bon usage le moment venu, lorsqu'on ne s'y attendra plus pour mieux nous surprendre. Il convient de retracer les différentes fonctions du clown d'un point de vue social et thérapeutique. J'ai émis l'hypothèse que l'on puisse envisager la psychomotricité comme une science humaine. Si je poursuivais cette logique, j'émettrais l'hypothèse que le clown est thérapeutique. Or, je ne le pense pas thérapeutique dans son but. J'encourage les stagiaires que je forme au clown à y rechercher la poésie. Le bénéfice qu'ils en tirent, en terme de développement personnel, existe mais ne devrait pas prévaloir à l'intention artistique. Au cours du stage de découverte de son clown, le stagiaire se confronte à son Image du Corps et donc à son histoire. Cette découverte de son propre clown enrichie-t-elle le psychomotricien dans son savoir-être et sa posture thérapeutique?

Il est parfois difficile de suivre un nez de clown bien qu'il soit rouge. Accroché à son élastique, il rebondi comme les événements qui m'ont menée à développer cette idée de psychoclonomotricité. Il me faut sans doute commencer là où tout a débuté: cette première entrée, cette rencontre avec le clown et donc avec moi-même.

---

2 Il est fait référence ici aux attentats du 7 janvier 2015 à l'encontre du journal satirique Charlie Hebdo. Les victimes de la tuerie sont les dessinateurs Cabu, Charb, Honoré, Tignous et Wolinski, la psychanalyste Elsa Cayat, l'économiste Bernard Maris, le policier Franck Brinsolaro qui assurait la protection de Charb, le correcteur Mustapha Ourrad, Michel Renaud, fondateur du festival *Rendez-vous du carnet de voyage* invité pour l'occasion, et Frédéric Boisseau, un agent de la société Sodexo, en charge de la maintenance du bâtiment.

## **1er stade du développement psychomoteur: être, observer, être observé**

*Londres, un bel après midi de juin 2006*

Comme tous les après midi, je suis l'enseignement de la création théâtrale à LISPA, London International School of Performing Arts. Cette école créée par un élève de Jacques Lecoq (1921) est basée sur la théorie du *Corps Poétique* de ce dernier. Comme tous les jours de la semaine, je me rends dans cette école renommée après avoir travaillé comme assistante d'éducation spécialisée dans un collège. Il s'agit d'un emploi à temps plein qui me permet de financer ma formation. LISPA étant elle aussi une formation à temps plein, mon rythme de vie est à l'image de cette capitale: survoltée, éreintante et créative. Je suis très exaltée par ces études pourtant mon état général de fatigue ne m'autorise pas à en profiter pleinement. Giovanni Fusetti nous enseigne l'art du clown. Dans cette formation, le clown est toujours le dernier territoire visité. Tous mes camarades sont assis en demi-cercle et je viens de me porter volontaire pour faire ma première entrée. Giovanni me rappelle la consigne: «Tu mets ton nez en coulisse, puis tu viens sur scène et tu ne fais rien.» J'entre et j'essaie de jouer avec le public. Beaucoup d'idées se bousculent dans ma tête: j'espère qu'ils vont rire... s'ils rient je ferais cela, etc... Évidemment, les rires ne surgissent pas ou bien ce sont des rires de compassion. Giovanni se lève et viens vers moi. Il me ramène en coulisse en me touchant l'épaule. Il me dit: «Recommence, ne t'inquiète pas, je sais que tu es intelligente.» Je comprends que j'ai échoué à l'entrée mais la bienveillance avec laquelle Giovanni s'est adressé à moi m'a complètement rassurée et détendue. Je retourne sur scène, me poste devant le public et ne fait rien jusqu'à ce qu'un immense bâillement me surprenne. Je ne refrène pas ce dernier au contraire, je savoure ce lâcher prise, cette détente. Le public explose de rire. Il s'agit d'un rire franc et joyeux.

Ce rire me surprend, me vexe même. Alors je râle et je sors de scène sous les rires du public décuplés. Après cette entrée, Giovanni me fit une remarque qui me bouleversa: «Je perçois beaucoup de lenteur dans ce clown.»

### *Montpellier, une grise matinée de mai 1988*

Le médecin vient en urgence m'ausculter. Je suis âgée de 9 ans. Depuis le matin, je suis partiellement paralysée des quatre membres. Je suis terrorisé par ce qui m'arrive. Mon état de santé paraît inquiétant cependant je retrouve la marche au bout de quatre jours. Un épisode similaire surviendra quelques mois plus tard. L'enquête étiologique sera négative. Cette paralysie est apparue comme le paroxysme du ralentissement psychomoteur que j'expérimentais alors. En effet, je suis une petite fille lente, maladroite et timide. Les moqueries ont eu raison de mon estime personnelle. Je n'essaie plus de faire, de peur de mal faire ou de faire trop lentement. Les «amitiés» que j'ai pu établir jusque-là sont des relations de domination. La lecture est mon unique refuge et c'est grâce à elle que je ne sombre pas. Mes seuls véritables amis sont alors Marcel Pagnol, Victor Hugo, Jean Paul Sartre, André Malraux et enfin le Théâtre, Jean Giraudoux, Alfred de Musset, Molière me guident jusqu'à la scène. Sur cette scène, je rencontre la troupe, une entité qui m'autorise à m'individualiser. Je suis adolescente et je commence à m'autoriser à penser. J'entre à la faculté où j'étudie les lettres et la mise en scène théâtrale. Jacques Bioulès m'enseigne les rudiments de la pédagogie selon Jacques Lecoq. Dans cette école le mime est le corps du théâtre. «Le mime c'est faire corps avec et donc comprendre mieux.»<sup>3</sup>. Jacques Lecoq s'est inspiré de *L'anthropologie du geste* de Marcel Jousse pour fonder sa pédagogie. De la même manière que Marcel Jousse avance que «[N]ous ne connaissons les choses que dans la mesure où elles se jouent, se gestualisent en nous.»<sup>4</sup> Jacques Lecoq estime que «le *rejeu*<sup>5</sup> est la manière la plus naturelle de restituer les

---

3 J. Lecoq, 1997, p.33

4 M. Jousse, 1939, cf. p.61

5 Il s'agit pour l'apprenti comédien de reproduire des scènes de la vie quotidienne sans aucune transposition, sans

phénomènes de la vie.<sup>6</sup>». Je m'autorise ainsi à rejouer la vie que je n'avais pas osé saisir durant mon enfance. Pour rejouer les thèmes élémentaires que sont le feu, l'eau, l'air et la terre, je saute, je cours, je grimpe, je marche. Je réinvesti mon corps. J'éprouve ses limites, ses appuis, son axe. Selon Jacques Lecoq «les lois du mouvement organisent toutes les situations théâtrales<sup>7</sup>.» Ce sont les lois du corps humain en action: équilibre, déséquilibre, opposition, alternance, compensation, action, réaction. Je ne sais pas encore que je fais de la psychomotricité. J'éprouve cependant ce besoin impérieux d'explorer ces schèmes moteurs et les émotions qui les accompagnent. Cette pédagogie m'invite à rechercher le fond poétique commun. «Il s'agit d'une dimension abstraite, faite d'espace, de lumières, de couleurs, de matières de sons, qui se retrouvent en chacun de nous. Ces éléments ont déposé en nous, à partir de nos diverses expériences, de nos sensations, de tout ce que nous avons regardé, écouté, touché, goûté. Tout cela reste dans notre corps et constitue le fond commun à partir duquel vont surgir des élans<sup>8</sup>». Dans la pédagogie de Jacques Lecoq, je suis fascinée par son concept de *mimodynamique*. Il s'agit de mettre en mouvement la dynamique d'un objet, d'un mot, d'une couleur ou d'une architecture. En apparence, celui-ci ne bouge pas mais l'émotion qu'il nous procure est un mouvement que l'acteur va chercher à exprimer corporellement. Il projette hors de lui le mouvement interne que l'objet observé a généré chez lui. La mimodynamique met en jeu l'espace et le rythme. Je travaille donc à m'adapter aux différents rythmes. Dans mon quotidien, je parviens à mener de front mes études et ma vie professionnelle et personnelle. Par ailleurs, la société contemporaine valorise l'efficacité et j'aspire à être enfin dans la norme. Je pensais être parvenue à me dégager de cette pesanteur qui me ralentissait lorsque je n'étais qu'une enfant. Ainsi lorsque Giovanni, met le doigt sur cette impression de lenteur que mon clown dégage, je suis bouleversée et étrangement soulagée. Un questionnement va émerger chez moi: «Comment a-t-il su? Comment a-

---

exagération, dans la plus grande fidélité au réel, à la psychologie des individus et sans souci du public. Le jeu intervient plus tard lorsque conscient de la dimension théâtrale, l'acteur donne un rythme, une mesure, une durée, un espace, une forme à son improvisation pour son public. Le jeu peut s'éloigner fortement dans les transpositions théâtrales les plus audacieuses, il ne doit cependant jamais oublier le point d'ancrage dans le réel.

6 J. Lecoq, 1997, p.41

7 *Ibid*, p32

8 *Ibid*, p.57

t-il vu ce que je travaillais tant à masquer? Comment ce ridicule petit masque l'a-t-il autorisé à voir si juste en moi?» C'est ce questionnement qui m'a mis sur le chemin de la psychomotricité.

*Paris, lundi 7 juillet 2014, premier jour de stage*

Je dirige aujourd'hui le premier jour du stage de «découverte de son clown» à l'attention des psychomotriciens ou étudiants en psychomotricité. J'étudie moi-même cette discipline depuis deux ans. Il se déroule dans une petite salle associative et durera cinq matinées de trois heures. Ma pédagogie s'inspire en majeure partie de celle de Giovanni Fusetti, gestalt thérapeute et élève direct de Jacques Lecoq. Je l'ai depuis moi-même proposé à une cinquantaine de stagiaires issus du milieu artistique professionnel ou amateur, médical ou paramédical. Les stagiaires savent que je prépare un travail de recherche sur le clown et la psychomotricité. Ils sont pour la plupart heureux de se prêter à ce projet. Ils acceptent de remplir anonymement un *test d'Estime de Soi de Rosenberg*. Je demande aux stagiaires de former des binômes et de se présenter en deux minutes. Pour mettre un peu de piquant, je leur précise qu'ils doivent parler et écouter leur partenaire en même temps sans jamais s'arrêter. A l'issue de ces deux minutes d'intense cacophonie chaque stagiaire présente son binôme au groupe. Cette proposition offre un intérêt pour le clown et la psychomotricité, car il incite à développer la capacité d'être, à la fois présent à soi et à l'autre. J'appellerai cette posture *l'actentivité*. Elle repose sur une notion fondamentale de la psychomotricité; celle du dedans/dehors. Par ailleurs, nous apprenons grâce à ce jeu que le groupe est composé de trois psychomotriciennes, une artiste du spectacle vivant et cinq étudiantes en psychomotricité. La seconde proposition est un échauffement corporel intitulé «Jeu m'appelle». Il s'agit d'écrire son prénom avec son doigt puis avec toutes les parties du corps dans tous les plans de l'espace, à toutes les grosseurs, etc. J'affectionne cet échauffement car la question de l'identité y est d'ores et déjà abordée, question qui ne nous quittera plus tout au long du stage. Je propose aux stagiaires de choisir leur nez rouge. Je

leur donne quelques notions théoriques sur le nez. Il s'agit du plus petit masque du monde. Le maquillage étant en quelque sorte un autre type de masque, j'invite les stagiaires qui le souhaitent à éviter de se maquiller pour les prochains jours de stage. Cette règle fait partie du cadre du stage comme la tenue noire qui facilite la lecture des mouvements et des dynamiques corporelles. Les règles sont énoncées et explicitées mais n'ont pas un caractère impératif. En général, elles sont plutôt bien tolérées par les stagiaires, qui en comprennent vite l'utilité. Les nez sont munis de deux petits trous pour respirer et d'un élastique. L'élastique doit être porté sur les oreilles et passer sous les coins des yeux pour souligner le regard. Lorsque les stagiaires ont trouvé leur nez, je leur demande de le laisser autour du cou ou sur le front lorsqu'ils ne sont pas en scène. Le nez est un élément qui facilite l'entrée dans l'état clownesque. Cet état clownesque repose sur la combinaison de deux éléments: respirer la bouche ouverte et ouvrir grands les yeux. Dans un premier temps, tous les stagiaires chaussent le nez et explorent cet état clownesque. Je les invite à découvrir avec beaucoup de curiosité la salle puis les autres clowns. Je ne fais pas durer l'expérience trop longtemps car l'état clownesque est difficile à conserver sur la durée. Pour Isabelle Schenkel, cet état s'apparente à «un état de jeu, de rencontre et d'ouverture à la surprise.»<sup>9</sup> Nous nous installons en demi-cercle sur des chaises. L'exercice de l'entrée de clown individuelle peut commencer.

## **1. L'entrée**

Cette première rencontre du stagiaire avec son nez rouge et le public est l'un des temps les plus forts du stage. Les consignes sont simples et encadrées par un signal sonore (une boîte à meuh). Le stagiaire met son nez rouge en coulisse et intègre par conséquent l'état clownesque. Au premier signal, le stagiaire entre et s'approche du public. Au bout de deux à trois minutes intervient le deuxième signal qui invite le stagiaire à sortir. Pour Jacques Lecoq «La recherche de son propre

---

<sup>9</sup> SCHENKEL. 2012, p.14

clown, c'est d'abord la recherche de son propre dérisoire.»<sup>10</sup> «Je leur demande d'être eux-mêmes, le plus profondément possible et d'observer l'effet qu'ils produisent sur le monde, à savoir sur le public. Ils font alors l'expérience de la liberté et de l'authenticité, face au public».<sup>11</sup> Ils acceptent simplement d'être là ici et maintenant sans chercher à être quelqu'un.

## **2. L'état**

Dans *Le Clown thérapeute*, Isabelle Schenkel propose à partir d'interview d'acteurs cette définition de l'état clownesque:

«Il engendre une forme de confrontation entre être là et oser n'être plus rien. Il est semblable à un état de transe où la personne possédée par sa propre sensibilité, se retrouve à la lisière de l'être. Cet état demande une fluidité du corps, seule à même de capter ce qui est présent sur le moment. Il est vécu comme un état de liberté non saisissable et non permanent qui jaillit quand la personne s'oublie. Elle se sent alors dénudée, visible à elle-même et par autrui.»<sup>12</sup>

Le clown qui est en train de naître m'échappe. Je ne le comprends pas, pas encore. Pourtant, je sens quelque chose de juste qui s'en dégage. Tout ce passe comme s'il me précédait, s'il savait avant moi-même ce que je allais faire. Il me surprend. «Le public, comme le clown sont touchés par la fragilité et la douceur de la présence simple.»<sup>13</sup> Cet état est étrange. Certains le nomment état de grâce, d'autres pourraient parler de lâcher-prise, d'état de conscience modifié, ou au contraire de pleine conscience. Les metteurs en scène y perçoivent la *justesse*. Il résonne en moi comme dans le public. Nous savons tous quand cet état est présent et lorsqu'il s'absente. C'est une sensation qui rafraîchit le regard, ouvre à l'imagination et invite le clown à être constamment dans la découverte de ce qu'il voit. L'état de clown invite la personne à être tout le temps au point de départ, simple et

---

<sup>10</sup> LECOQ, 1997, p.154

<sup>11</sup> Ibid, P.157

<sup>12</sup> SCHENKEL, 2012, p.101

<sup>13</sup> Ibid, p.70

généreuse à la fois. Ce clown n'est ni tout à fait moi, ni tout à fait un autre. Il est *l'inquiétante étrangeté* comme l'a décrit Sigmund Freud<sup>14</sup>(1856). Il me surprend par ses questions et m'amuse par ses réponses bien qu'elles émanent de moi. Elles expriment un moi-potentiel dont j'ignore tout. Le clown remet en question mon identité. Il me force à m'impliquer plus profondément dans mes émotions et mes sensations. Ce moi-potentiel et profond se moque du moi-surface en se libérant de l'idéal du moi. Je l'appellerai *moi-clown*. Giovanni Fusetti nomme cette rémanence le «corps névrotique». «Véritable célébration (...), le corps du clown transforme et transpose le corps humain.»<sup>15</sup>

Colline, psychomotricienne fait son entrée. Rapidement sa posture se modifie et elle commence à porter son buste vers l'avant et à plier les genoux. Elle regarde le public en souriant mais ce sourire se transforme peu à peu. Elle semble nous montrer ses dents. Colline est entrée dans l'état clownesque sans difficulté. La forme qui en a émergée est très animale. L'animalité est assez fréquente dans les propositions clownesques. La consigne étant basée sur le ressenti plus que sur l'intellectualisation, une qualité instinctive peut émerger. Chez Colline cet aspect était à la fois très beau car très pur et en même temps très drôle car très archaïque.

#### Anne

«Pour moi ce qu'il y a de plus précieux dans le clown, c'est cet état clownesque d'admiration de tout. (...) Quand j'y pense c'est assez surprenant parce que juste en mettant le nez et en ouvrant les yeux, corporellement on est dans un état<sup>16</sup>. Si j'essaie de me souvenir de la sensation que j'ai ressentie à ce moment là, je crois que c'était agréable même si j'avais peur. Et ce qui était encore plus agréable, c'était de voir qu'il y avait une relation avec le public. (Rires) Que sans vouloir rien faire, il y avait des gens qui rigolaient... C'est quand même super bizarre, parce qu'on ne faisait rien en soi. (...) C'était pur. Mon clown avait une espèce de pureté. Il n'y avait pas de fabrication.»<sup>17</sup>

14 Freud dans l'article *L'inquiétante étrangeté* ou en allemand *Das Unheimliche* traduit par Marie Bonaparte, raconte une expérience qu'il fit dans un train. Alors qu'il se levait de sa banquette pour interpeller le contrôleur, il vit un homme, à l'extérieur de son compartiment, à la silhouette antipathique, désagréable, voire inquiétante. Cet homme qu'il apercevait sans réellement distinguer ses traits était en fait son reflet que lui renvoyait la vitre de sa porte.

15 FUSETTI G.,1999

16 voir illustration 1 en annexe

17 Transcription d'une interview d'une stagiaire ayant participé au stage de découverte de son clown à l'attention des psychomotriciens.

Le clown les yeux écarquillés et la bouche grande ouverte<sup>18</sup> symbolise l'ouverture totale, la disponibilité. Il s'agit d'observer pour mieux absorber tout en conservant sa singularité. Cette posture en revendiquant l'étonnement permanent présente un grand intérêt pour le psychomotricien. Elle le guide vers une attitude thérapeutique d'une grande justesse et générosité envers son patient. "L'étonnement est le principal déclencheur du changement car il libère la force créative et inventive."<sup>19</sup> Et en effet, pourquoi s'attacher à des idées puisque la réalité est en transformation continue? Au contraire, selon Confucius, il faut "être sans idée pour rester ouvert à tous les possibles<sup>20</sup>." Être sans idée ne signifie pas ne pas en avoir mais n'en privilégier aucune pour mieux s'adapter à nos patients dans leur développement, dans leur singularité et surtout dans leur potentialité. Il convient de rejeter avec force les idées préconçues, les affirmations catégoriques, les obstinations comme peuvent parfois l'être certains diagnostics et pronostics qui écrasent nos patients. Cela implique que le psychomotricien dans sa pratique comme le clown dans ses improvisations soit capable de se renouveler sans cesse et non de se répéter comme une horloge. Pour le clown, cet état de vide ne signifie pas être inconsistant mais au contraire être disponible et réceptif. Le vide n'abîme pas le clown au contraire il le purifie. Il s'agit d'être "vide d'idées préparées à l'avance et vide de préjugés sur ce qui demande à prendre forme. Trop souvent l'acteur juge les idées qui lui viennent à l'esprit et les censure. Ce faisant, il interrompt l'émergence du jeu."<sup>21</sup> Au contraire, en renonçant à la toute puissance et en offrant au public la joie de rire de sa nullité, le clown révèle la vanité des prétentions humaines et la beauté consistante de sa fragilité. Le vide présente un intérêt phénoménologique. Henry Maldiney, phénoménologue français, a beaucoup écrit sur ce sujet. Il décrit le *Rien* non pas dans son sens nihiliste, mais dans le sens d'Ouvert.<sup>22</sup> Cependant, accepter cette "nudité" pour l'offrir au spectateur peut s'avérer une véritable épreuve.

Marie-Pierre participe au stage. Malgré son diplôme d'état de psychomotricienne, elle n'a jamais

---

18 voir illustration 2 en annexe

19 HESNA CAILLAU, 2015, p.13

20 cité par HESNA CAILLAU, 2015, p.16

21 SCHENKEL, 2012, p.109

22 MALDINEY, 2003

exercé cette profession. Elle est comédienne et circassienne. Lors de sa première entrée, elle ne parvient pas à respecter la consigne. Elle ne respire presque pas et se perd dans une multitude de petits gestes et jeux. Elle fabrique. Je l'interromps et lui propose avec douceur d'essayer de suivre la consigne. Je la rassure en lui disant que je connais ses compétences artistiques et lui demande de bien vouloir recommencer. Sa deuxième entrée est similaire à la première. Je ne l'interromps plus mais la questionne après coup sur les émotions qu'elle a ressenties. Dans un premier temps, elle dit avoir ressentie l'envie de jouer. Un membre du public lui dit qu'au contraire, elle avait eu l'impression qu'elle était gênée. Elle avoue avoir ressenti le besoin de «remplir avec son corps». Ces types d'entrée sont assez fréquents. Le stagiaire ne parvient pas à s'abstraire du poids du public et d'une certaine image de lui-même qu'il souhaite donner à voir. Or, dans cet exercice, l'objectif est bien le lâcher prise et l'acceptation du vide. Parfois, le stagiaire réalise que son besoin de maîtrise le freine. Ce fût le cas pour Sylvie, diplômée de psychomotricité et ancienne enseignante. Lors de son entrée, elle respecte la consigne. Elle respire la bouche ouverte et observe les spectateurs de façon très attentive. Elle semble chercher à nous séduire allant même jusqu'à nous imiter. Il y a là, le danger de la voir «tomber dans le public» c'est-à-dire d'oublier d'être à l'écoute d'elle-même. A ce stade du stage, qui ne fait que débiter, je note l'aspect séducteur et lui en fait part sans en tirer de conclusion. Sylvie, habituée au travail introspectif parvient à mettre cet aspect séducteur en lien avec un trait de sa personnalité. Elle manque beaucoup de confiance en elle. Cela se manifeste par un surinvestissement physique et intellectuel et une recherche d'approbation permanente de ceux qui l'entourent. Je lui souffle alors qu'ici ce sont ses imperfections qui nous intéressent le plus. Au cours du stage, Sylvie parviendra à jouer de son intransigeance à son égard et révélera un clown autoritaire et lubrique qui nous ravira<sup>23</sup>. Pour résumer, chaque stagiaire qui vient sur scène en respectant la consigne, qui est de ne rien faire, provoque des réactions fortes chez le spectateur. En étant à l'écoute de leurs réactions, en se laissant diriger par les rires ou les silences, le stagiaire laisse se dégager une forme singulière. Pour quelques stagiaires, les réactions de prestance

---

<sup>23</sup> voir illustration 3 en annexe

viennent bloquer la route au clown. L'accompagnement du public, de l'accoucheur de clown va les encourager à dépasser leurs appréhensions. Il est intéressant de constater qu'avec une seule et même consigne, il n'y a jamais deux entrées similaires. Chaque forme est originale et unique. Pour tenter de saisir ce qui est mis en jeu dans ces entrées clownesques il semble pertinent de s'intéresser à une notion chère à la psychomotricité, celle de l'image du corps.

### **3. Image du corps**

Son étymologie latine, *imago* signifie tout à la fois: portrait, masque, reflet, idée, métaphore et imitation. Paul Schilder dans les années 1930, fût l'un des premiers à proposer une définition de l'image du corps comme étant «l'image de notre corps que nous formons dans notre esprit, autrement dit la façon dont notre corps nous apparaît à nous même»<sup>24</sup>. Paul Schilder insiste sur la différence qui existe entre cette notion d'image du corps et celle du schéma corporel de Head, désignant l'«image tridimensionnelle que chacun a de soi-même»<sup>25</sup>. Cette nuance précise que ce concept dépasse celui d'une perception pour envisager celui de représentation. L'image du corps est un concept qui passionne les auteurs. Ces derniers l'abordent d'un point de vue physiologique, neurologique, psychanalytique, philosophique ou sociologique. Il conviendrait de retracer tout l'historique de cette évolution pour en saisir pleinement la complexité. Éric W. Pireyre, psychomotricien s'est attelé à réaliser une telle synthèse. Il cantonne le schéma corporel à ce que la physiologie appelle la sensibilité somato-viscérale, pour proposer une définition de l'image du corps dont les soubassements reviennent à Françoise Dolto (1908), Didier Anzieu (1923), Paul Schilder (1886) et Jacques Lacan (1901). Ses soubassements ont pour caractéristiques fondamentales ces trois faits: l'image du corps est inconsciente et liée à la libido et au désir. A ces soubassements, il ajoute la problématique du Moi-Peau de Didier Anzieu ainsi que celle de l'intérieur du corps et des

---

<sup>24</sup> Schilder,1950, p.34

<sup>25</sup> Ibid

orifices, des tensions toniques liées à l'histoire du sujet et des angoisses archaïques. Il en dégage ainsi neuf sous-composantes de l'image composite du corps dans son ouvrage, *Clinique de l'image du corps*. Existe-t-il un lien entre ses différentes composantes et la découverte de son clown?

#### **4. Les sous-composantes de l'Image du Corps**

##### **a. Le sentiment de continuité d'existence**

«Reliée au fonctionnement de la sensorialité, fait démontré par la neurologie, et au développement psychoaffectif, tel que prouvé par Winnicott, le sentiment de continuité d'existence représente une étape cruciale dans le développement de l'image du corps. C'est l'une des bases de l'image du corps.»<sup>26</sup> Le sentiment de continuité d'existence est indispensable au clown pour être en relation à soi-même et à son environnement. Dans les pathologies autistiques, ce sentiment est fragilisé voire anéanti. Howard Butten<sup>27</sup> est allé à la rencontre des sujets atteints d'un trouble du spectre autistique grâce à son clown Buffo.

##### **b. L'identité**

L'identité « se construit dans le cortex sensoriel, à partir de la sensorialité -se percevoir en train de se percevoir- et du dialogue tonico-émotionnel des premiers temps de la vie. Les parents assignent son identité à leur enfant. Chez ses derniers, il doit y avoir congruence entre les phénomènes conscients et inconscients dans cette étape de l'assignation. L'identité est un concept psychomoteur»<sup>28</sup> et la question centrale des stages de découverte de son clown.

---

26 E. Pireyre, 2011, p.58

27 Psychologue clinicien, spécialiste de l'autisme, Howard Butten américain installé en France depuis les années 80 est également le clown Buffo. Il est l'auteur de plusieurs romans (*Quand j'avais cinq ans je m'ai tué, Le Coeur sous le rouleau compresseur, Monsieur Butterfly, Il faudra bien te couvrir, Histoire de Rofo, clown, C'était mieux avant, Ces enfants qui ne viennent pas d'une autre planète, Quand est-ce qu'on arrive?, Il y a quelqu'un là-dedans, des autismes, Buffo*)

28 Ibid, p.66

### c. L'identité sexuée

«Au cours du développement, l'identité sexuée se construit beaucoup plus tardivement (jusque vers la fin de la deuxième année) que la différenciation biologique des sexes (...). En complément des sensations corporelles, l'assignation consciente et inconsciente, par les parents ainsi que des croyances subjectives et sociales participent à cette construction.»<sup>29</sup> Le clown a-t-il une identité sexuée? Le clown est d'abord identifié naturellement dans les esprits comme étant un homme. La femme clown, bien que peu de noms célèbres n'en fassent état dans l'histoire du cirque, a pourtant existé. Henri de Toulouse Lautrec peint, la clownesse Mademoiselle Cha-cha-cha en 1895-96. Cependant, "les rares femmes ayant pu devenir Auguste se défendaient de le voir comme une vocation, donnant plutôt l'impression d'y être contraintes"<sup>30</sup> comme Madame de Cairote ou Mademoiselle Flora Fernando. En 1928, Yvette Damoiseau-Spiessert, apparaît dans le trio Léonard, au cirque Pinder. Son costume ample et son grimage masquaient si bien son identité sexuelle que le public ne sut jamais qu'elle était une femme. Historiquement, Il était d'usage de considérer le clown comme asexué, voire comme suffisamment universel pour être mis au masculin. Jean-Bernard Bonange s'appuyant sur la psychanalyse décrit un Auguste dont les comportements seraient "plutôt en rapport avec les stades oral, anal et phallique ou bien caractéristique de la période de latence"<sup>31</sup>. Le clown n'aurait donc pas atteint le stade de la sexualité génitale. Pour Delphine Cézard "ce n'est pas parce que le clown doit être asexué que les femmes se sont cachées mais plutôt parce qu'il leur fallait calquer leur comique sur un comique établi par rapport à un modèle masculin." Les schémas esthétiques, symboliques et moraux imposés par la société ne conviennent que très peu à la réalisation de la femme clown. Les premières investigatrices contemporaines se sont heurtées à cette construction sociale. Annie Fratellini a dit devoir « faire disparaître la femme dès [qu'elle] évoquai[t] le clown »<sup>32</sup>. Elle se souvient encore que les articles de presse titraient « Trop jolie pour être clown », comme s'il lui était toujours impossible de trancher face à cette incompatibilité des

---

29 Ibid, p71

30 Cezard, 2010

31 Bonange, 1998, p.35

32 Fratellini, 1989, p.141

représentations de la féminité. L'arrivée de nouveaux clowns et de nouvelles pistes de travail témoignent de cet engouement à créer une nouvelle image du clown, dans laquelle la femme a enfin toute sa place. Il est intéressant de noter que si le métier de clown fût longtemps un métier masculin, les stages de clown sont aujourd'hui plus prisés par les femmes. Aucun homme, ne s'était inscrit au stage de psychomotricité<sup>33</sup>. La tendance historique qui réservait le métier de clown aux hommes semble s'inverser

#### **d. La peau et les orifices**

La peau et les orifices sont des composantes de cette image composite du corps. Cette composante chez le clown se résume à son nez rouge.<sup>34</sup>

#### **e. L'intérieur du corps**

Les systèmes du corps, squelette, muscles, viscères participent à une intégration psychocorporelle et par là-même à celle de l'image composite du corps. Ce retour aux sensations et éprouvés me semblent être le moteur du clown.

#### **f. Le tonus**

Le tonus est fortement influencé par l'état de maturation neurologique. Il évolue pendant les premiers temps de l'enfance en se construisant à partir des caractéristiques des premières relations de l'enfant (dialogue tonico-émotionnel de Wallon et Ajuriaguerra).<sup>35</sup>

#### **g. Les compétences communicationnelles du corps**

Les compétences communicationnelles du corps sont les attitudes, modifications toniques,

---

<sup>33</sup> Il faut cependant rappeler que la psychomotricité est un métier en majorité féminin.

<sup>34</sup> cf. supra

<sup>35</sup> E. Pireyre, 2011, p111

mimiques, gestes et déplacements, ainsi que les émotions, le regard et écoute. Les compétences communicationnelles du corps et le tonus sont les modes d'expression favoris du clown.

## **h. Les angoisses corporelles archaïques**

Les chutes, le chaos, l'explosion et l'agressivité (parmi d'autres) nourrissent toutes les improvisations clownesques.

Ainsi, je constate que chaque sous-composante de l'image de corps telles que les définit Éric Pireyre sont omniprésentes dans la découverte de son clown et dans les improvisations qui en découlent. Je rapproche la sous-composante de la peau et des orifices au nez rouge. Ce dernier mérite qu'on s'y attarde plus particulièrement. En effet, nous pouvons nous interroger sur la fonction de ce masque ridicule. Il est trop petit pour cacher. Sa couleur rouge attire le regard au lieu de l'en dérober. Cependant, il procure à celui qui le porte un étrange sentiment de sécurité. Sitôt porté, il rassure, protège. L'objet possède donc une fonction symbolique intéressante à identifier.

## **5. Masque ou révélateur?**

*"Donnez lui un masque, il vous dira la vérité."*

Oscar Wilde, *La Décadence du mensonge* (1891)

### **a. Symbolique**

Il est d'usage de prétendre que le nez de clown est le plus petit masque du monde. Il convient donc d'interroger la notion de masque dans toute sa dimension symbolique pour en comprendre les enjeux. En orient, le masque de théâtre est une modalité de la manifestation du *Soi* universel. La personnalité du porteur n'en est généralement pas modifiée; ce qui signifie que le *Soi* est immuable,

qu'il n'est pas affecté par ses manifestations contingentes. Nous retrouvons là le sentiment de continuité d'existence abordé plus haut.

Les masques balinais ou carnavalesques extériorisent un aspect inférieur. L'étymologie du mot carnaval renvoi aux mots latins *Carne vale* qui signifient «la chair prévaut» (aussi bien le plaisir de la viande que le désir du corps). Ses origines sont à rechercher dans les fêtes païennes transmises en Grèce sous le nom de Bacchanales puis à Rome sous le nom de Lupercales et de Saturnales. Le carnaval célèbre la fête du ventre. Il est le prétexte aux excès et à la débauche.

La fonction des masques iroquois est essentiellement médicale; «ils préviennent et guérissent aussi bien les maladies physiques que psychiques».<sup>36</sup>

En Afrique Noire, les masques remplissent une fonction sociale. Les cérémonies masquées sont des spectacles cathartiques «au cours desquels l'homme prend conscience de sa place dans l'univers, voit sa vie et sa mort inscrites dans un drame collectif qui leur donne un sens. [...] Le masque est aussi un instrument de possession: il est destiné à capter la force vitale qui s'échappe d'un être humain ou d'un animal au moment de sa mort. Le masque transforme le corps du danseur qui conserve son individualité et, s'en servant comme d'un support vivant et animé, incarne un autre être: génie, animal, mythique ou fabuleux, qui est ainsi momentanément figuré, et dont la puissance est mobilisée. [...] Mais le masque n'est pas sans danger pour celui qui le porte. Celui-ci ayant voulu capter les forces de l'autre en l'attirant dans les pièges de son masque, peut être à son tour possédé par l'autre.»<sup>37</sup> Nous retrouvons là, le concept d'«inquiétante étrangeté» déjà évoqué. Cependant, il faut souligner que «la force captée ne s'identifie ni au masque, qui n'est qu'une apparence de l'être qu'il représente, ni à son porteur qui la manipule sans se l'approprier. Le masque est médiateur».<sup>38</sup> L'acteur masqué va donc éprouver une distance avec son masque. Celui qui fabrique un masque pourrait être tenté de faire auparavant un moulage de son propre visage sur lequel il ajoutera la forme du masque. Il est préférable d'éviter ce type de masque qui adhère au visage de l'acteur. Au

---

<sup>36</sup> CHEVALIER et GHEERBRAN, 1969, p.615

<sup>37</sup> Ibid, p.616

<sup>38</sup> Ibid, p.617

contraire, il est d'usage de laisser un espace, une distance entre la face externe du visage de l'acteur et la face interne du masque. Une trop grande adhésivité favoriserait l'identification de l'acteur au masque. «Le symbolisme du masque s'est prêté à des scènes dramatiques, dans des contes, des pièces, des films, où la personne s'est identifiée à tel point à son personnage, à son masque, qu'elle ne peut plus s'en défaire.»<sup>39</sup>. Tout se passe comme si le masque pouvait posséder une force assimilatrice. Ainsi, lorsque le sentiment d'identité de l'acteur semble trop fragile, il convient d'être très vigilant à ce risque<sup>40</sup>.

Le symbolisme du masque pourrait être résumé dans ce dualisme: le masque dérobe autant qu'il ne révèle. Il construit une distance qui tout en favorisant un sentiment de protection permet de cerner une authenticité qui n'est parfois atteignable que grâce au travestissement. Hormis l'identification de l'acteur au masque, le jeu masqué offre en général à l'acteur ou au joueur un espace suffisamment protégé et libre pour qu'il puisse exprimer ce qui l'habite sans crainte. «Les défenses sont respectées, les résistances contournées, dans cet espace (...) surprenant la personne en soin comme le soignant.»<sup>41</sup>

## **b. enveloppe**

Le masque et donc le nez rouge disposent de deux surfaces l'une interne et l'autre externe. J'émetts l'hypothèse que le nez rouge peut faire office d'enveloppe psychique à la façon du moi-peau dans la mesure où il est une seconde peau. Didier Anzieu décrit l'enveloppe psychique comme une structure en deux feuillets, l'une interne et l'autre externe. J'ai cité plus haut le risque que pouvait représentait pour l'acteur l'adhésivité au masque. Didier Anzieu, dans le *Moi-Peau* évoque que «si le feuillet externe colle trop à la peau de l'enfant (...) le Moi de l'enfant est étouffé dans son

---

<sup>39</sup> ibid

<sup>40</sup> cf.infra p. 46

<sup>41</sup> KLEIN, 1997, p.41

développement.»<sup>42</sup> «L'instauration du Moi-peau répond au besoin d'une enveloppe narcissique et assure à l'appareil psychique la certitude et la constance d'un bien-être de base.»<sup>43</sup> Rappelons que l'un des soubassements du concept d'Image du corps repose sur la théorie du Moi-peau. Didier Anzieu étaye cette théorie sur les fonctions biologiques de la peau. Dans son article princeps en 1974, il en dégagait trois fonctions. La première consiste à considérer la peau comme un contenant qui «retient à l'intérieur le bon et le plein que l'allaitement et les soins, le bain de paroles y ont accumulés»<sup>44</sup>. La deuxième fonction est celle d'«interface qui marque la limite avec le dehors et maintient celui-ci à l'extérieur, c'est la barrière qui protège de la pénétration par les avidités et les agressions en provenance des autres, êtres ou objets.»<sup>45</sup> Sa troisième fonction est «celle de communication avec autrui, d'établissement de relations signifiantes ; elle est de plus une surface des traces d'inscription laissées par ceux-ci.»<sup>46</sup> Lorsque le stagiaire se présente sur scène avec pour unique consigne de ne rien faire, il transporte avec lui ses traces. Son corps tout entier hurle au public une histoire. C'est l'histoire de sa naissance, de ses interactions au cours de ses premières années de vie, de ses plaisirs, de ses douleurs etc. Ces expériences sont contenues par le nez rouge qui est en même temps un moyen de protection pour le stagiaire. Le dialogue tonique qui se met en place à cet instant entre le public et le clown est une communication. Anzieu précise que l'«enfant acquiert la perception de la peau comme surface à l'occasion des expériences de contact avec le corps de la mère et dans le cadre d'une relation sécurisante d'attachement avec elle. Il parvient ainsi non seulement à la notion d'une limite entre l'extérieur et l'intérieur mais aussi à la confiance nécessaire à la maîtrise progressive des orifices, car il ne peut se sentir en confiance quant à leur fonctionnement que s'il possède par ailleurs, un sentiment de base qui lui garantisse l'intégrité de son enveloppe corporelle.»<sup>47</sup>. Par souci de justesse, je citerai les autres fonctions du Moi-peau. La fonction d'individuation a elle aussi sa place dans un stage de découverte de son clown. En effet, le

---

42 ANZIEU, 1985, p.84

43 Ibid p.61

44 Ibid

45 Ibid

46 ibid

47 Ibid p.59

stagiaire se redécouvre à travers cette expérience. L'affirmation de son identité vient en quelque sorte renforcer sa fonction d'individuation. La fonction d'inter-sensorialité est elle aussi sollicitée<sup>48</sup>. La fonction d'inscription des traces est celle qui nous est donnée à voir tout au long du stage de clown de l'entrée à la représentation et qui me questionne le plus. Ainsi le nez rouge, de par sa qualité proche de celle de l'enveloppe psychique vient en quelque sorte interroger le stagiaire dans l'élaboration de son identité à travers son enveloppe psychomotrice. Pour aller plus loin, dans ce processus d'élaboration de l'enveloppe psychique, nous pouvons nous intéresser à sa construction. Didier Anzieu propose que le «moi» soit l'intégration des enveloppes suivantes par l'enfant au cours de ses premières années:

- l'enveloppe utérine et sa fonction de pare-excitation précoce.
- l'enveloppe maternante, empruntée à Donald W. Winnicott et Terry Brazelton (1918), constituée des sensations et gestes que la mère et l'entourage prodiguent au bébé.
- L'enveloppe Habitat emprunté à Didier Houzel correspondant à l'unité d'un Soi psychique et corporel différenciés
- L'enveloppe narcissique accompagne la distinction des parties miennes et non-miennes.
- L'enveloppe individualisante imaginaire assure la formation du Moi au sein du Soi et d'un sentiment d'individualité grâce à ce qui est renvoyé en écho à l'enfant par le miroir visuel et sonore du visage et des gestes de la mère et de l'entourage.
- L'enveloppe transitionnelle: assure à la fois union et séparation
- l'enveloppe tutélaire est l'acquisition du sentiment de continuité de soi

Au cours d'un stage de clown, le groupe remplit lui aussi une fonction contenante. On peut lui reconnaître une qualité d'enveloppe.

Pour Françoise DOLTO l'image inconsciente du corps "est propre à chacun: elle est liée au

---

<sup>48</sup> cf. infra p.33

sujet et à son histoire<sup>49</sup>." Formée dans la tête du petit enfant, cette image va rester active toute la vie. Elle est donc l'ensemble des toutes les premières impressions gravées dans le psychisme infantile par les sensations corporelles que le fœtus puis le nourrisson et l'enfant jusqu'à trois ans, éprouve au contact de son parent, contact charnel, affectif et symbolique. Cependant, bien que refoulées, ces images déterminent nos comportements corporels involontaires, nos mimiques, nos gestes et postures ; elles infléchissent les courbes de notre silhouette, marquent les traits de notre visage, avivent la lueur de notre regard, modulent le timbre de notre voix. L'image inconsciente du corps est à proprement parler une mémoire, la mémoire inconsciente de notre corps d'enfant. "L'image du corps est à chaque moment mémoire inconsciente de tout le vécu relationnel, et, en même temps, elle est actuelle, vivante, en situation dynamique, à la fois narcissique et inter-relationnelle"<sup>50</sup>.

Jacques Lacan par l'observation du stade du miroir chez l'enfant développe le concept d'image spéculaire. "Le sujet prend conscience de son corps comme totalité (...) la seule vue de la forme totale du corps humain donne au sujet une maîtrise imaginaire de son corps, prématurée par rapport à la maîtrise réelle."<sup>51</sup> C'est grâce à cette image spéculaire que l'enfant accédera aux identifications: d'abord parce que l'enfant s'identifie à sa propre image. "Ce qui démontre le phénomène de reconnaissance, impliquant la subjectivité, ce sont les signes de jubilation triomphante et de ludisme de repérage qui caractérisent dès le sixième mois la rencontre par l'enfant de son image au miroir."<sup>52</sup> L'enfant va chercher à s'identifier ou se contre-identifier aussi à l'autre selon qu'il l'aime ou qu'il le hait. Il n'y a donc pas d'image de soi sans image du corps de l'autre.

Mais Juan-David Nasio (1942) en souligne l'intrication : ce que j'aime ou ce que je hais chez l'autre est avant tout ce que j'aime ou ce que je hais chez moi (présence de l'autre en moi, de moi en l'autre). "(...) Pour être moi, pour me consolider comme moi, je suis obligé de démarquer mon

---

49 Dolto, 1984, p.22

50 ibid

51 LACAN, 1975, p.63

52 LACAN, 1966, p.112

image de celle de mon semblable. Et inversement devant mon semblable, je suis rassuré de me voir aussi humain que lui."<sup>53</sup> Que je m'en démarque ou que je m'y reconnaisse, je dépends donc toujours d'autrui. L'image de mon corps est fondée sur un sentiment subjectif et imaginaire puisqu'il est frappé de mon rapport changeant à moi-même comme aux autres, et donc chargé de toute mon affectivité, de toute mon histoire, de toute mon inscription dans le contexte socio-culturel de mon époque. "L'autre est en moi et je suis dans l'autre."<sup>54</sup> Juan-David Nasio distingue trois sortes d'images du corps fantasmée. L'image du corps réel est celle du *corps ressenti*, même fantasmé. Elle est inconsciente mais peut s'extérioriser dans l'expression corporelle: il s'agit de l'image agit. *L'image du corps imaginaire* est celle du corps vu. *L'image du corps symbolique* provoque un changement dans la vie. Juan-David Nasio nomme cette dernière image du corps, le corps signifiant. "Nous n'avons pas le choix de ce que nous sommes; nous sommes ce que nos signifiants corporels ont voulu que nous soyons; nous sommes aliénés à un trait de notre physique et nous n'y pouvons rien! Nous n'y pouvons rien si ce n'est d'aimer ou maudire le destin que le dit trait nous assigne. (...) Être libre, ce n'est point de faire ce que l'on veut, mais d'aimer ce qui s'impose à nous. Bref le corps signifiant est la singularité corporelle qui détermine directement ou indirectement le cours de notre existence."<sup>55</sup> Au cours d'un stage de clown le stagiaire confronte l'image du corps ressentie (inconsciente non visuelle) avec l'image du corps vu par le public pour en dégager son clown. Ce dernier devient en quelque sorte l'expression de son corps signifiant. Ces particularités corporelles, posturales ou toniques mettent en scène par ce biais, sa singularité hypertrophiée. Habituellement partiel et ponctuel, pour le clown au contraire, le corps est signifiant: global.

Donald Wood Winnicott (1896) s'appuie sur la théorie du stade du miroir de Lacan pour développer l'idée que "dans le développement émotionnel de l'individu, *le précurseur du miroir*,

---

53 NASIO, 2007, p.127

54 *ibid*, p.202

55 *ibid*, pp. 135, 136

*c'est le visage de la mère.*"<sup>56</sup> En effet, lorsque l'enfant est nourri par son parent il plonge son regard dans celui de cette personne. Donald Wood Winnicott va s'interroger sur ce que l'enfant y voit. "Ce que ce visage exprime est en relation directe avec ce qu'(il) voit."<sup>57</sup> Par conséquent ce que le bébé voit lorsqu'il tourne son regard vers le visage de sa mère, "c'est lui-même."<sup>58</sup>

"Quand je regarde, on me voit, donc j'existe.

je peux alors me permettre de regarder et de voir.

Je regarde alors créativement et, ce que j'aperçois

(aperception), je le perçois également."<sup>59</sup>

Pareillement, «ce qui se donne à voir dans la transparence du clown, c'est son propre reflet. Le clown se fait ici l'écho parfait de ce qui est alentour. Avec cette image, on atterrit dans un monde où tout est soi et tout est autre à la fois, transparence et miroir, État quasi édénique, la transparence s'apparente à une quête éperdue d'innocence.»<sup>60</sup>

Le regard occupe donc une place importante dans le développement de l'individu. Les théories que nous venons de citer<sup>61</sup> nous renseignent sur l'enjeu que peut revêtir l'entrée clownesque pour certains stagiaires. Les réactions de prestance et autres défenses qui peuvent se manifester lors de l'entrée indiquent quelles difficultés peuvent rencontrer les stagiaires dans cette étape cruciale qui les confronte ouvertement à des sous-composantes de leurs images du corps. Accepter de lâcher-prise et de seulement être là, dans le regard que l'autre porte sur moi, fait appel à des vécus et sensations profondément enfouis. Fort heureusement, cette étape est dialectisée par le public. Il est impératif pour le clown d'être en contact avec le public. Le clown regarde le public le regarder.

---

56 WINNICOTT, 1975, p.203

57 *ibid*, p.205

58 *ibidem*

59 *ibid*, p.209

60 SCHENKEL, p.77

61 cf. *supra* p.17 à 28

Chacun devient en quelque sorte témoin de l'autre. Cet exercice en mettant l'accent sur les échanges de regard peut renforcer le stagiaire dans son identité. Le cadre du stage, le regard bienveillant et les rires joyeux qui accompagnent le stagiaire au cours de son entrée favorise l'acceptation de ce corps signifiant malgré soi... Le stagiaire s'exerce à soutenir, accueillir et répondre au regard qui lui est porté. Par ailleurs, au cours de cet exercice tous les stagiaires améliorent la qualité de leur regard et de leur attention à soi et à l'autre. Lorsque le clown voit un spectateur, il l'intègre dans son jeu. Cet entraînement présente un grand intérêt dans la thérapie psychomotrice<sup>62</sup>. Elle incite à s'ancrer corporellement dans l'instant présent en faisant appel aux perceptions des sensations et émotions qui se présentent. Le clown naît dans les yeux du public tout comme le bébé dans celui de la mère.

### **Chantal**

Au cours de ce stage de clown, les ressentis en terme émotionnel étaient assez positif. Je rapporte cela au groupe qui était très porteur. Il y avait beaucoup de rires, c'était agréable et puis t'arrivais à nous motiver. T'avais cette figure, comment dire... Je n'irai pas dire d'autorité... de «guide», de celui qui nous guide vers une certaine direction, qui nous accompagne, qui nous amène, qui nous propose des situations. On était tous dans cette empathie mutuelle de non-jugement que tu as précisée et que tu as très bien intégrée et donc du coup il y avait de suite cette confiance... Je suis arrivée à me livrer assez rapidement. Il y avait une bonne entente, il y avait de bons retours et au niveau émotionnel, de manière générale, c'était assez valorisant. C'était grâce au groupe! Après, le début de l'expérience... ce n'était pas toujours positif. Je veux dire au tout, tout, tout début sur le regard... Je sais que le regard c'est quelque chose de compliqué pour moi et c'était la première chose que l'on a abordé. Donc c'était une expérience, donc je l'ai vécue et j'ai pu noter que c'était pas évident pour moi. C'est noté voilà. Ça m'a appris à prendre conscience de ça. Du coup, j'étais contente de pouvoir faire des liens entre ça et d'autres expériences de ma vie. Après je me rendais bien compte que je n'étais pas la seule forcément à tâtonner au début que: "mince... on se connaît pas...on se regarde... on commence à s'investir corporellement sous le regard de l'autre..." Mais j'ai compris que je n'étais pas jugée spécialement. Ce furent des expériences autour de mon organisation personnelle. J'ai pu faire de nombreux échos avec mon histoire de vie. Je peux rebondir au niveau du regard... Quand je me suis présentée devant le groupe et que j'étais amenée à regarder les gens, à interagir avec eux sans spécialement parler... avec ma présence et mon regard, je me suis confrontée à une difficulté, qui est la mienne depuis un petit moment, c'est que le regard du groupe est assez intrusif. Je voyais que certaines personnes fuyaient cette situation. Ils fixaient le regard d'une seule personne et du coup «inhibaient» le regard du groupe pour s'investir dans une relation. Après, ils parlaient d'une relation à une autre. Moi, je n'arrivais pas à faire abstraction du regard des autres. Il y avait ce besoin de regarder tout le monde en même temps. (...) Du coup, je ne suis pas forcément hyper à l'aise... même je suis pas du tout à l'aise devant un groupe ... mais au moins j'arrive à prendre conscience que c'est normal, que c'est une difficulté comme une autre. Donc c'était intéressant à ce niveau-là, pour le regard. (...) J'ai notion que le regard qu'on porte à l'autre et

---

62 cf. supra p.72

qu'on reçoit de l'autre ça investit directement quelque chose d'émotionnel. Finalement quand je dis que c'est intrusif, c'est comme si les gens pouvaient me juger rien qu'en me regardant. Je veux dire comme s'ils voyaient l'intérieur de ce que je suis... (...) C'est quelque chose qui se situe au niveau de l'image du corps. On sait que l'image du corps se construit à travers les relations inter-humaines et les relations inter-humaines c'est aussi à travers le regard.<sup>63</sup>

Quel intérêt pourrait revêtir l'usage du nez rouge en thérapie psychomotrice? Les témoignages et les théories abordées<sup>64</sup> me laissent penser que le clown soutient le processus d'individuation. Comme le soulignent les théories de l'Image du corps, il semble que le clown puisse rappeler à la surface certaines traces profondément imprimées, tout en en générant de nouvelles, grâce à la fonction réflexive du couple clown/public. Ces éléments sous-tendent des phénomènes d'identifications qui soutiennent l'identité. Cependant ce processus nécessite une prise de distance du sujet sur sa propre expérience. Comme nous l'avons vu une attitude adhésive irait à l'encontre d'une fonction d'individuation. Au contraire lorsqu'une distance adéquate se maintient, le clown revêt une dimension cathartique, pare-excitatrice et contenant. Je soutiens aussi l'hypothèse que le clown dans sa dimension relationnelle améliore les capacités communicationnelles. Peut-il aussi offrir un espace transitionnel dans lequel pulsionnalité et libido peuvent se symboliser dans la représentation?

Pour Freud, "le moi est avant tout un moi corporel, il n'est pas seulement un être de surface, mais lui-même la projection d'une surface"<sup>65</sup>. Cependant, en psychanalyse le corps se dérobe à la vue. «Le cadre psychanalytique dissocie la pulsion scopophilique<sup>66</sup> de son étayage corporel, la vue (il s'agit de voir en renonçant de voir), la pulsion d'emprise est dissociée de son étayage corporel, la main (...)»<sup>67</sup>. Pour se saisir de l'image du corps et de l'inconscient, le psychanalyste a recours au langage. Le psychomotricien bien qu'il ne s'interdise nullement le langage s'autorise d'autres moyens d'accès à l'image du corps de leurs patients: l'observation et le dialogue tonique.

---

63 transcription d'un entretien avec une stagiaire ayant participé au stage de psychomotricité

64 cf. supra p.17 à 29

65 Freud, 1923, p.238

66 Relatif au désir irrépressible de regarder

67 Ibid, p.165

Ces deux modes sont à l'œuvre dans l'entrée clownesque. Alors que le stagiaire se présente avec l'intention de ne rien faire, une communication infra-verbale se met en place entre le clown et le public. C'est cette communication, ce dialogue tonico-émotionnel qui va orienter le stagiaire dans la direction de son clown.

### **c. Le dialogue tonico-émotionnel**

Wallon (1879) s'intéressa à cette notion à travers l'observation des bébés. Ces derniers ne pouvant pas communiquer verbalement ce qu'ils ressentent, utilisent le canal tonique pour faire part de leurs états à leurs entourages. En apportant des réponses adaptées, lors des portages ou des soins apportés à son bébé, la mère ou les proches placent l'enfant dans une position d'acteur véritable de la relation. Hors langage, il s'agit d'un mode de communication infra-verbale. Elle apparaît dans les postures et les mouvements à travers les tensions et les détentes. Entre la mère et son bébé, cette communication prend la forme de regards, de sourires, de touchers. Les psychomotriciens l'utilisent comme moyen privilégié d'entrer en relation avec leurs patients. Le terme de «dialogue tonique» est proposé par Julian de Ajuriaguerra (1911) qui en fait un véritable outil thérapeutique. C'est une communication qui peut être inconsciente car elle utilise les variations toniques, les mimiques, le regard. Les corps parlent et se comprennent par ce biais. Selon Wallon H., l'ajustement tonique se fait selon quatre modalités: porter, parler, palper et penser. Les fonctions du dialogue tonique seraient l'attachement, l'intégration des sensations et la transmodalité d'étayage. En tant qu'outil thérapeutique, il a pour fonction «de relancer le processus intégratif et de l'amener progressivement à la symbolisation de ses ressentis.»<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> SCIALOM, 2011, p.162

## **6 Phénoménologie**

### **a. La perspective phénoménologique du psychomotricien**

Gisèle Soubiran (1916) et Julian de Ajuriaguerra se sont inspirés de la phénoménologie pour fonder la psychomotricité dans les années 1950. Se définissant étymologiquement comme l'étude des phénomènes, nous retiendrons de ce courant la phénoménologie transcendantale d'Edmund Husserl (1859) et la phénoménologie de la perception de Maurice Merleau Ponty (1908). Ces deux penseurs tiennent une place majeure dans les racines philosophiques de la psychomotricité. La phénoménologie redonne au corps une place primordiale dans la pensée. Edmond Husserl théorise "l'ego cogito" ("présent vivant"). Il introduit l'idée que la conscience est nécessairement conscience de quelque chose en s'opposant à l'existence d'une conscience pure. L'expression corporelle retrouve sa place dans toutes les sensations, les expériences et les perceptions avec le monde environnant, qu'elles soient kinesthésiques, visuelles ou tactiles. Selon Edmond Husserl, avoir conscience de quelque chose c'est avoir conscience d'un vécu. Cela définit l'immanence qui se tourne vers le vécu intérieur du moi, l'habitant de la conscience. Le concept d'immanence s'oppose à la transcendance: ce qui est à l'extérieur de moi. Ainsi, le vécu détient une place centrale dans la pensée Husserlienne. C'est ainsi qu'il parlera du "corps propre", "celui à partir duquel dérive l'expérience de tous les corps"<sup>69</sup>. Cette notion sera abordée puis développée par Maurice Merleau Ponty, dans une phénoménologie de perception autour des facteurs d'espace et de temps. Il introduira ainsi la notion de "chair" "comme l'étoffe commune du corps voyant et du corps visible, inséparables, naissant simultanément l'un par l'autre et l'un pour l'autre."<sup>70</sup> Le corps propre est défini comme touchant-touché. Cette particularité lui donne l'extraordinaire et unique richesse de pouvoir être appréhendé de l'intérieur comme de l'extérieur. Le corps est envisagé comme une réponse globale de l'univers. Il

---

<sup>69</sup> Scialom P., Giromini F., Albaret J-M., 2011, p.180

<sup>70</sup> Ibid., p.181

a une structure métaphysique au-delà des clivages physiologique/psychologique, corps/esprit etc. Sa structure est transcendante et lui permet de découvrir le monde. Maurice Merleau Ponty envisage le langage et l'art comme des expressions visibles et audibles de l'invisible du sens. «L'essence de l'expression réside dans le fait qu'il est possible de transformer, de transfigurer les perceptions du monde interne ainsi que celles du monde externe.»<sup>71</sup> Dans cette perspective phénoménologique, le psychomotricien a recours à l'expressivité du corps pour dégager le potentiel créatif de ses patients.

## **b. La perspective phénoménologique du clown**

Dans cette même perspective, le clown dévoile le monde en allant à sa rencontre. L'intention du clown pourrait se réduire à cette même essence de perception et expression. Il perçoit les regards, sourires, accessoires, les émotions. Il les intègre à son jeu. Il en extériorise une forme. Dans un échange permanent entre ce qu'il donne à voir et ce qu'il reçoit du public, le clown offre avec générosité l'expression de cet échange avec ce qui l'entoure. «Le clown dévoile le monde en allant à sa rencontre.»<sup>72</sup> Le clown porte en lui les traces de ces rencontres avec le monde. Il imprime corporellement les ressentis mis en jeu dans ces interactions. Le concept de réversibilité de Maurice Merleau Ponty prend forme dans le clown lorsque le public qui envisage le clown lui offre un visage. Le clown met cette réversibilité en mouvement lorsqu'il se saisit de l'espace par ses postures et déplacements. «Par le mouvement incessant du jeu, le monde accède à la représentation.»<sup>73</sup>. Le clown s'offre de tout son corps à cet entrelacement du sentant et du senti dans une perpétuelle rencontre pleine d'étonnement et de tendresse.

---

<sup>71</sup> Ibid, p.184

<sup>72</sup> SCHENKEL, 2012, p.80

<sup>73</sup> Ibid, p.123

### c. perception et sensorialité

La perception est la capacité du sujet à recevoir, intégrer et traiter les différentes stimulations de l'environnement. Elle dépend donc de la sensorialité auditive, proprioceptive<sup>74</sup>, tactile, vestibulaire<sup>75</sup> ou visuelle. Dans la mesure où elle est perçue, intégrée et traitée, toute perception impacte une modification chez le sujet. Cette sensori-motricité fût développée par Jean Piaget (1896) comme une période du développement de l'enfant. Il situe cette période entre 18 et 24 mois. Cet auteur concentre ses recherches sur les activités perceptives de l'enfant. Celles-ci désignent les actions ou les comportements de tout niveau par lesquels les organes et ces schèmes participent à «*La naissance de l'intelligence chez l'enfant*<sup>76</sup>». La sensori-motricité ne se limite pas à ce stade de développement de la vie. Devenue moyen de connaissance, elle occupe certes une place moins importante à l'âge adulte. Les recherches récentes du développement du bébé, même si elles ne remettent pas en question les concepts piagetiens, lui ont apporté des nuances. André Bullinger a développé une approche sensorimotrice qui s'intéresse au traitement des «flux sensoriels». Selon lui, ces aspects sensoriel et moteur déclenchent des fonctions archaïques d'*alerte*, d'*orientation* et de *mise en forme du corps*. J'illustrerai ses trois notions par un exemple concret issu d'une improvisation clownesque. Un clown sur scène entend un bruit en coulisse. Il a une réaction d'alerte: il se fige. Il a ensuite une réaction d'orientation: il porte son regard vers la coulisse. Son corps est mise en forme par son état de vigilance. Selon André Bullinger, chez le nouveau-né, les réponses posturales sont «biologiquement déterminées. Ces mises en forme corporelles jouent le rôle de point d'équilibre, de creuset à partir desquels les modulations tonico-posturales s'organisent en permettant de nouvelles postures utiles à la maîtrise du milieu. (...) Les flux perçus entraînent une modulation de l'état postural et tonique de l'organisme.<sup>77</sup>» Les travaux d'Henri Wallon ont

---

<sup>74</sup>Capacité à ressentir des sensations au travers du mouvement. Grâce à cette perception, le cerveau peut à tout moment reconnaître où se trouve chaque partie du corps et savoir quel mouvement elle effectue.

<sup>75</sup>Capacité à ressentir l'équilibre ou, techniquement parlant, d'enregistrer et de traiter des stimulations sensorielles par l'intermédiaire du système vestibulaire de l'oreille interne, qui est à la base du sens de l'équilibre.

<sup>76</sup> PIAGET J., 1936

<sup>77</sup> BULLINGER, 2004, p.72, 73

démontré que les états toniques sont fortement liés aux états émotionnels. Chez le bébé, le recrutement tonique est son seul mode d'expression des émotions. André Bullinger décrit deux autres réactions aux flux sensoriels: le traitement de la *distance* et la *consommation*. Ce ne sont plus des fonctions archaïques. Elles sont phylogénétiquement plus récentes car elles nécessitent des moyens d'exploration, de manipulation et enfin de consommation. Dans notre exemple clownesque, il pourrait s'agir pour le clown d'évaluer la distance du bruit, de s'y rendre et d'y découvrir un accessoire. Pour le bébé, la découverte d'un jouet va libérer la synergie des bras et déclencher un processus d'exploration de l'objet. Les informations que le bébé dégage de l'objet, l'autorise à développer une connaissance de son environnement. Pour le clown, l'accessoire sera manipulé de multiples façons avant de fixer son attention sur une seule utilisation. Par exemple, une casserole devient un chapeau, un micro, un parapluie avant de devenir un instrument de musique. Le morceau de musique que le clown interprétera avec la casserole en est en quelque sorte sa consommation. Le clown s'autorisera à retourner à de nouvelles explorations de l'objet. Le clown même s'il a accès au symbolisme est un être purement sensorimoteur. Il bouscule les stades de développement en les personnifiant tous à la fois selon sa propre logique. «L'entendement du clown est esthétique, c'est à dire qu'il répond à un vécu sensoriel.»<sup>78</sup> La mise en jeu du clown jaillit de l'ancrage sensoriel. Le clown se saisit du monde grâce à la connaissance qu'il peut s'en faire. L'essence de cette connaissance sont les sensations. «En effet, les sens sont de moyens subtils de connaissance de la matière et ils invitent à un contact intime avec les choses perçues.(...) S'accorder à ses sensations permet de rencontrer son environnement et de le faire résonner avec sa propre matière»<sup>79</sup> Le clown à travers le regard franc, direct et sensible à la foi, qu'il porte sur le public invite ce dernier à s'y éprouver. Le miroir qu'il lui tend, renvoi plus qu'un simple reflet, c'est une fenêtre sur la «chair», «une perspective unitaire du sujet avec lui-même, du corps avec le je, avec les corps perçus des choses du monde.»<sup>80</sup> Il m'apparaît par conséquent que le clown à la manière d'une enveloppe

---

78 SCHENKEL, 2012, p.103

79 Ibid, p.210

80 Pierre André, Thierry Benavidès, Françoise Canchy-Giromini, 2004, p.31

psychique peut revêtir une fonction d'inter-sensorialité. Cette dernière relie les sensations de diverses natures pour aboutir à un sens commun qui prépare à la symbolisation. Selon Didier Anzieu, la carence de cette fonction peut engendrer des angoisses de morcellement et de démantèlement du corps.<sup>81</sup>

---

<sup>81</sup> ANZIEU op.cit, p.127

## **II° stade du développement psychomoteur: se mouvoir, s'émouvoir**

Le mouvement et les émotions ont la même origine étymologique<sup>82</sup>, le terme *mouvoir*, qui lui-même trouve son origine dans le terme latin *movere*, mettre en mouvement, agiter, ébranler. Notons que le terme psychomotricité est lui-même issu de cette même étymologie à laquelle s'ajoute en préfixe *psycho* dont l'origine étymologique renvoie au terme grec *psukhé*, qui signifie âme. L'étymologie de la psychomotricité nous renseigne sur son objectif intrinsèque, celui de mettre l'âme en mouvement. Il me paraît pertinent de ne pas dissocier ces deux notions de mouvement et d'émotion. L'épistémologie des théories de l'émotion m'encourage dans cette direction.

### **1. Quelques théories des émotions**

Pour Carl Lange (1887), «l'émotion n'est jamais que la conscience des variations organiques que l'excitation de ces centres détermine dans les différentes parties du corps.»<sup>83</sup> La première théorie de Carl Lange est la suivante. L'émotion psychique n'est que la conscience des variations organiques. Sa seconde théorie se résume au fait que ces variations organiques sont toutes sous la dépendance de la circulation sanguine. Dans sa description de la joie et de la tristesse, il énumère les sensations confuses qui viennent des viscères et des membres. Cependant il n'aborde pas le sentiment spécial qui se lie à la gêne ou à la suractivité mentale, ni sa nature et l'origine de ce sentiment. La théorie de Carl Lange est uniquement physiologique. "D'une façon générale on peut dire qu'il a arbitrairement réduit l'émotion à un complexe de sensations organiques agréables ou pénibles et qu'il n'a pas vu ou voulu voir le sentiment spécial de plaisir ou de peine qui se surajoute

---

82 Le Petit Robert, 2012

83 Binet Alfred, 1902 pp. 388 - 401

souvent à ces sensations et qu'une théorie de l'émotion ne peut négliger"<sup>84</sup>. William James (1884), soutient au contraire que "les changements corporels suivent immédiatement la perception du fait excitant et que le sentiment que nous avons de ces changements, à mesure qu'ils se produisent, c'est l'émotion. Le sens commun dit: Nous perdons notre fortune, nous sommes affligés et nous pleurons, nous rencontrons un ours, nous avons peur et nous nous enfuyons, un rival nous insulte, nous nous mettons en colère et nous frappons. L'hypothèse (...) est que cet ordre de succession est inexact, qu'un état mental n'est pas immédiatement amené par l'autre, que les manifestations corporelles doivent d'abord s'interposer entre eux et que la formule la plus rationnelle consiste à dire: nous sommes affligés parce que nous pleurons."<sup>85</sup> Pour W. James, "l'émotion n'est autre que le sentiment d'un état corporel, et sa cause est purement corporelle."<sup>86</sup> La théorie de James, bien que substantiellement elle soit la même que celle de Lange, en diffère beaucoup par la forme. Elle est d'une psychologie plus complexe.<sup>87</sup> Elle soutient que "l'émotion ne serait pas connue par le dedans, mais par le dehors, par les sensations périphériques qui accompagnent l'expression de l'émotion."<sup>88</sup> Alfred Binet (1857) reproche à la thèse de Williams James d'être une "thèse intellectualiste. Elle supprime la distinction entre sentir, pris dans le sens de percevoir et comprendre, et sentir, pris dans le sens d'être ému. Elle méconnaît une distinction psychologique qui est capitale, que l'on trouve à la base de toutes les classifications des phénomènes mentaux; ramener l'émotion à l'intelligence, c'est évidemment la rendre très claire et très intelligible, c'est peut-être même la seule manière de nous la rendre intelligible, mais c'est en même temps supprimer sa nature d'émotion." Cette difficulté à appréhender les émotions me paraît propre à la pensée occidentale influencée par la pensée cartésienne dualiste. On appelle «dualisme» la théorie selon laquelle l'homme est composé de deux substances différentes, indépendantes l'une de l'autre : l'âme et le corps. Le dualisme est la distinction faite entre l'esprit et la matière. Le plus souvent, la prééminence est accordée à l'âme,

---

84 Binet, loc. cit

85 Binet, loc.cit

86 Binet, loc.cit

87 Binet, loc.cit

88 Binet, loc.cit

supposée éternelle, tandis que le corps est périssable et mortel. Ce concept s'est perpétué au cours des siècles jusqu'à nos jours dans notre société occidentale. Le rôle du corps dans l'expression des émotions était cependant déjà largement exploité dans le théâtre grec. L'expression corporelle des émotions est basée sur un répertoire très précis de postures et d'attitudes. Le théâtre oriental dans le No, le Kabuki, le Katakali ou celui de Jacques Lecoq s'exercèrent à les répertorier. "Quel que soit le geste qu'il accomplit, l'acteur s'inscrit dans une relation à l'espace qui l'entoure et fait naître en lui un état émotif particulier. Une fois encore l'espace du dehors se reflète dans l'espace du dedans. Le monde se "mime" en moi, et me nomme!"<sup>89</sup> Jacques Lecoq forme ses acteurs à une *gymnastique dramatique* (antithèse d'une gymnastique sportive) dans laquelle chaque geste attitude ou mouvement est justifié. Pour traduire les émotions, Jacques Lecoq a recours au *mélomime*. Cette école va à l'encontre des méthodes d'acteurs du type actor studio qui propose de ramener les personnages à soi à travers la propre mémoire affective du comédien. L'actor Studio qui connu son apogée sous la direction de Lee Strasberg (1901) s'inspirait des théories de Constantin Stanislavski, (1863) comédien, metteur en scène et professeur d'art dramatique russe qui privilégiait une identification physique, affective et psychologique totale de l'acteur avec son personnage. Le clown tel que je le propose à mes stagiaires s'inscrit dans la lignée de la pensée de Jacques Lecoq. J'entends par là que j'invite les stagiaires à exprimer les émotions qu'ils ressentent corporellement. De la forme émerge le fond. Par conséquent, nous abordons le thème de la démarche avant celui des émotions.

*Paris, le mardi 8 juillet 2014, deuxième jour de stage*

## **2. la démarche**

---

<sup>89</sup> LECOQ, 1997, p.78

La démarche est une donnée personnelle, unique à chaque individu. L'observation de la marche nous fournit de nombreux renseignements sur la personne qui évolue sous nos yeux. Dans le déroulement de la marche, l'expressivité du corps se libère. Cette expressivité est un véritable langage infra-verbal qui offrent de nombreux renseignements sur l'état émotionnel ou le tempérament de l'observé. Lors de mes stages nous nous prêtons à un protocole précis dont l'objectif est de trouver la démarche du clown. Basée sur l'exagération de la démarche du stagiaire, ma proposition est axée sur un travail de conscience corporelle. Cette fois encore, le groupe offre sa contenance et sa réflexivité au cours de l'expérience. Pour nous éveiller corporellement nous explorons la marche à différents rythmes. Je propose ensuite d'expérimenter différentes marches: tiré par le nez, le nombril, les genoux, etc. Le groupe est ensuite divisé en observateurs et observés. Chaque observateur tire le prénom d'un observé dans un chapeau.

#### L'observation

Les observés marchent sous l'œil attentif de l'autre moitié du groupe. J'oriente le regard des observateurs sur les questions de rythme, d'appuis, de ballant, des flexions, des articulations, des rebonds, des versions ou rétroversions anatomiques etc.

#### L'imitation

Les observés vont s'asseoir tandis que les observateurs investissent la scène en imitant la démarche de leur binôme. L'imitation doit être la plus juste possible. Par le truchement de l'imitation, les grandes lignes de la démarche sont mises à jour. Les imités doivent essayer de se reconnaître. Il ne s'agit pas d'une mince affaire. Dans un groupe, il y a presque toujours une personne qui ne peut se reconnaître. Dans ce cas, j'interviens pour éclairer la personne. Nous

essayons de comprendre ensemble ce qui a empêché la personne de reconnaître sa démarche. Plusieurs explications sont possibles. Il arrive que l'imitateur ne soit pas parvenu à effacer sa propre démarche et ai rendu l'imitation illisible. La plupart du temps, l'imitation est juste mais l'observé se découvre une démarche étrangère à son ressenti. Cette découverte peut être déstabilisante et doit évidemment être accompagnée avec bienveillance.

*Lors de ma formation de clown, je n'étais moi-même pas parvenu à reconnaître l'imitation de ma démarche. Comment aurai-je pu? Mon imitateur marchait en traînant les pieds, ses épaules se crispaient et ses mains s'agitaient au bout des bras comme des bouts de chiffon. Il se dégageait de cette démarche une impression de mollesse et de pesanteur... Tout ce que je pensais être parvenue à dépasser grâce à mon hyperactivité artistique...*

## L'accentuation

Lors de cette troisième étape. Les observés/imités marchent derrière son observateurs/imitateurs. L'imitation de leur imitation est le point de départ de la démarche de leur clown. Ce travail se fait en miroir avec le partenaire et avec mes indications posturales et dynamiques. Lorsque cette démarche est acquise nous l'accentuons. Nous grossissons les flexions, les extensions, les rebonds et les ballants. Nous accélérons ou diminuons le rythme jusqu'à trouver *la* démarche ultime. Si cette démarche est trop difficile à maintenir posturalement, nous l'adaptions pour la rendre plus économique pour le stagiaire.

Le groupe des observateurs révèle des capacités d'observation très fine. L'expérience clinique, leurs connaissances théoriques en anatomie, physiologie et psychomotricité offrent à leur regard, une acuité et une bienveillance qui permet de pousser l'exercice très loin. Ce travail autour de la démarche permet d'aborder les thèmes psychomoteurs que sont l'espace, le temps ou le

rythme.

## **a. Rythme**

Le temps participe à l'édification de la personnalité. Les rythmes donnent à l'individu une structure et des repères. L'alternance des moments de veille et d'éveil, des repas, et des soins sont les premiers rapports que le nourrisson entretient avec le temps. Le temps comme l'espace sont le cadre de référence de toutes nos actions, gestes et pensées. Nous ne pouvons nous en abstraire. Au contraire, ce cadre structure et revendique notre façon d'être au monde. Pourtant, si nous évoluons tous dans ce même espace-temps, chacun possède son propre rythme et donc sa façon de l'appréhender. La marche est un indicateur significatif du rapport aux notions d'espace et de temps. Comment le stagiaire se saisit-il de l'espace? Le précède-t-il? L'écrase-t-il? Qu'il soit dans l'urgence ou au contraire dans la lenteur la plus pesante, chaque clown développe un rapport au temps qui lui est propre. Le rythme du clown démasque toujours une qualité relationnelle à l'espace ou au temps précise. Celui-ci fonce. Cet autre se traîne. Celui-ci tape des talons tandis que l'autre semble planer au-dessus du sol. Ce rythme, qui nous est propre, a lien à notre physiologie: notre respiration, notre rythme cardiaque, notre besoin de sommeil ou notre état tonique. Le rythme nous renvoie à nos premières interactions et à la justesse de l'adaptation rythmique entre le nourrisson et ses proches. Il existe aussi sans aucun doute une identification ou une contre-identification au rythme de l'autre. Ainsi le rythme de chacun est l'expression de cette tension ou de cet ajustement. Les psychomotriciens pour interagir dans le dialogue tonique de façon adaptée avec leurs différents patients jouent avec des rythmes disparates. De l'enfant hyperactif, à celui inhibé, il va chercher à s'ajuster à son patient. L'exercice peut lui paraître plus coûteux avec tel ou tel patient. Le talent du psychomotricien est de connaître son rythme pour le moduler sans se désorganiser. Sa richesse est de reconnaître aussi parfois ses limites pour les verbaliser et les exprimer au patient. Cette humilité

est nécessaire pour conserver son authenticité. Elle a des vertus thérapeutiques car elles peuvent renvoyer les patients aux leurs, sans les culpabiliser. L'artiste de scène est un professionnel de l'écoute du rythme de la scène et des partenaires de jeu de la même manière que les psychomotriciens le sont du rythme de leur séance et de leur patient.

## **b. Le tonus**

Le mot tonus vient du grec *tonos* qui signifie tension. Le tonus musculaire réagit à travers une résistance à son propre étirement. Il s'agit d'un état de tension active, permanente, involontaire et variable. Il est la trame-support de l'existence et ne peut être dissocié de son aspect fonctionnel et relationnel. On distingue trois types de tonus. Le tonus de base (ou de fond) maintient les segments corporels entre eux. Le tonus postural constitue l'activité tonique minimale qui permet le maintien de la posture. La posture est polysémique. Elle désigne aussi bien notre façon de "se tenir" qu'une façon d'être, une manière de se comporter. Le terme dépasse la dimension corporelle simple. Il rend compte de sa donnée relationnelle. En effet, notre posture est presque toujours une réponse à une perception qu'elle soit externe ou interne. Le tonus d'action correspond à l'ensemble des variations de tension musculaire, destiné à préparer et à soutenir le mouvement. Ce n'est pas le mouvement mais il lui donne sa couleur.

Au cours du stage de découverte de son clown la tonicité corporelle permet de rencontrer l'autre en soi et de se rencontrer soi-même. La valeur communicationnelle du tonus autorise ces rencontres. Le tonus est la toile de fond de nos émotions. Le développement du tonus est intimement lié au développement neurologique, mais il varie aussi d'un individu à l'autre en fonction de facteurs génétiques et environnementaux. Le tonus est une donnée intime, personnelle et unique qui se forge grâce aux facteurs génétiques ainsi que par la vie affective, psychique et

relationnelle de la personne. La tonicité nous renseigne donc sur nous-même, mais aussi sur les autres. L'ensemble tonique qui se dégage d'une personne et que nous appréhendons sur le mode du toucher ou de la vision ne nous permet pas de savoir exactement qui est l'autre, mais nous pouvons situer cette personne dans notre monde sensoriel, représentatif et affectif. Si la fonction tonique sous-tend l'ajustement du corps dans ses différentes postures, elle est aussi l'expression des réactions émotionnelles. La fonction tonique est notre premier moyen de communication, celui qu'Ajuriaguerra a appelé le «dialogue tonique<sup>90</sup>». En tant que voie d'expression des émotions, il agit sur autrui, mais en assimile aussi les réponses. La marche met en exergue le tonus postural et d'action de chacun. Le travail du clown autour de la démarche, bien que caricaturale, offre de spectaculaires prises de conscience. L'exagération et l'accentuation du tonus et du rythme provoquent beaucoup de rire. Ces rires en accompagnant la prise de conscience facilitent le lâcher-prise et l'acceptation du stagiaire. Il est surprenant de constater que bon nombre de personnes ne savent situer leur tonus. Cet exercice sur les démarches devient pour eux une véritable révélation. La plupart du temps, cette révélation est vécue comme un soulagement car elle permet de mettre du sens sur leurs facilités et leurs difficultés.

*Depuis que je connais mieux ma «lenteur», j'essaie de mieux m'organiser. J'anticipe plus. J'évite certaines situations. Je suis plus vigilante au temps qu'il me faut pour réaliser certaines choses et essaie de gagner en rapidité lorsque cela est possible. Bizarrement, le simple fait d'accepter ma lenteur avec bienveillance l'a rendue moins problématique dans ma vie. Je ne subis d'ailleurs plus aucune remarque à ce sujet.*

**Lou**

Je me suis un peu résignée à essayer de changer ma posture. J'ai du mal à me tenir droite<sup>91</sup> quand je suis assise sans dossier. J'ai essayé de me tenir un peu plus droite mais ça me demande trop d'effort. J'y pense quand-même assez souvent mais je n'essaie pas de la changer complètement. La respiration, ça aide pas mal à réguler la posture. La prise de conscience joue<sup>92</sup>.

---

90 cf infra p.42

91 voir illustration 4 en annexe

92 Transcription d'un entretien avec Lou, stagiaire ayant participé au stage de psychomotricité.

Cette stagiaire intègre les données de conscience corporelle que le stage de clown a pu lui transmettre. Au-delà de la conscience corporelle, elle a surtout intégré les notions propres au clown qui sont la connaissance et l'acceptation de soi. Elle ne cherche pas à forcer le changement qu'elle souhaiterait voir s'opérer au niveau de sa posture voûtée. L'accueil bienveillant de cette conscience corporelle l'accompagne. Elle se saisit de techniques de respiration pour améliorer son bien-être de façon douce et agréable. Une autre stagiaire offre un retour plus mitigé de cette expérience.

**Aude**

Je n'ai pas eu l'impression que c'était libre mais plutôt dirigé. Du coup, je n'arrivais pas à trouver ma démarche. Ça m'a bloqué. J'aurai eu besoin de plus de temps toute seule pour trouver moi-même la démarche de mon clown. C'est assez personnel ce clown finalement, assez intime.<sup>93</sup>

Au cours du stage, Marie, étudiante en psychomotricité s'est trouvée très en difficulté avec les propositions autour de la démarche. Je n'avais pas pu m'empêcher de constater avant de débiter l'exercice à quel point sa démarche était particulière. A la fois souple, légère, bondissante et dynamique, j'étais persuadée que la démarche de son clown serait évidente. Cependant, sous le regard de ses observateurs, Marie est crispée. Sa démarche se ralentit et se rigidifie. Son imitateur a du mal à en extraire des particularités. Par conséquent, Marie ne se reconnaît pas. Je lui propose une autre approche. Je lui demande de marcher et je demande à un observateur de marcher derrière elle en l'imitant. Puis je demande à deuxième observateur d'imiter le premier imitateur etc. Marie ne reconnaît pas la démarche de son clown. Elle refuse d'y adhérer et dit «Non, je ne marche pas comme ça.» Je comprends que Marie a du mal à mettre de la distance entre son personnage de clown et sa personne. Je lui rappelle que nous cherchons ici à déterminer la démarche de son clown, sa dynamique. Cela ne doit pas la mettre en cause personnellement. Cependant Marie est heurtée. Les démarches que nous lui proposons sont trop caricaturées à son goût. Elle me dit soudainement qu'elle n'aime pas son clown. Compte tenu de la confusion dans laquelle je la perçois, je décide de ne pas insister. En effet, dans la mesure où Marie semble confondre son personnage avec sa personne que dois-je entendre dans le jugement qu'elle émet à l'égard de son clown? Les autres

<sup>93</sup> Transcription d'un entretien avec Aude, stagiaire ayant participé au stage de psychomotricité.

membres du groupe essaient de lui donner des directions, des conseils mais elle n'adhère plus à rien. Je lui dis une dernière fois mon ressenti et ma perception quand à cette démarche. J'ai déjà trop insisté et elle me le confirmera plus tard. J'éprouve une certaine déception dans la mesure où Marie dépréciait déjà son travail. Je crains que le fait d'abandonner la recherche de sa démarche la dévalorise. Cependant, la confusion entre son personnage et sa personne me signale que son identité n'est pas encore assez affirmée pour la quête dans laquelle je souhaite l'inviter. Elle peut mettre des mots sur ce flou en me disant, «J'ai changé de démarche depuis que je me suis fait opérer du genou». En respectant ses défenses et en n'approfondissant pas le travail de démarche avec Marie, je sens que sa motivation à participer à ce stage s'effondre. Cependant, je ne peux pas prendre le risque de continuer ce travail. Je perçois que Marie est dans un fonctionnement identificatoire avec le clown, tel que nous l'avons évoqué dans la symbolique du masque. Il est primordial de l'en protéger. Je lui rappelle qu'il est important de ne pas oublier que le clown est un personnage fictif. L'article 5 de la charte du Bataclown<sup>94</sup> exprime ce point sans détour «Ce travail méticuleux avec l'acteur ne se confond pas avec ses effets sur la personne qui donne la vie au clown. Le développement personnel vient de surcroît, justement parce qu'il n'est pas objectif premier.» Il est donc une nécessité de toujours bien distinguer le clown, de la personne. Les stages de clown comme la psychomotricité invitent dans un cadre contenant à se centrer sur ses ressentis et à améliorer sa connaissance de soi à travers la perception de son corps propre, de l'environnement et de l'altérité. Il ne s'agit pas de "méthodes découvrières" comme la psychanalyse ou d'autres thérapies. Mon choix éthique est de respecter les défenses de mes patients et de mes stagiaires pour favoriser la rencontre.

Retrouvons Marie-Pierre, la comédienne circassienne dont nous avons décrit l'entrée plus tôt. Au cours du travail autour de la démarche, je me suis heurtée à son opposition totale quant aux

---

<sup>94</sup> La compagnie du Bataclown a été fondée en 1980 par Anne-Marie Bernard, Jean-Bernard Bonange et Bertil Sylvander. Ils défendent l'idée que «chaque personne a en elle un clown à découvrir» La charte 2 précise que son expression se nourrit de la personne, mais prend la voie de la transposition théâtrale, du symbole et du surgissement de l'inattendu pour exister. Tout comme moi, ils considèrent que la personne qui dirige les stages opère à la façon d'accoucheurs.

consignes. Lorsque je lui demandais par exemple de se pencher vers l'avant, elle ne le faisait pas ou se penchait en arrière. Le clown est un provocateur, un rebelle. La nature même du clown repose sur la désobéissance et la désobligeance. Partant de ce constat, je modifiais mes propositions à Marie-Pierre. Je ne cherchais plus à la diriger mais au contraire à l'encourager dans sa rébellion. Petit à petit, un clown tout à fait déjanté a émergé. Marie-Pierre a pu y déchaîner sa créativité mais aussi recycler la violence qui l'habite. Le public exulte lui aussi, en l'observant s'acharner sur son adorable doudou. Son clown cristallise la violence universelle. Par ailleurs, cette vignette m'a appris autre chose que j'ai depuis appliqué en stage et dans ma vie personnelle. S'opposer à une opposition aboutit souvent à une impasse. Comment réagir face à un patient ou à un enfant opposant. Faire respecter son cadre qu'il soit thérapeutique ou éducatif n'est pas toujours adapté. Il s'agit de se remettre en question face à la violence que nous renvoie notre patient. Si j'estime que la violence à mon égard n'est pas justifiée à titre personnel, quelle est sa fonction? Au-delà de ma propre violence, celle de mon patient peut refléter un mode de communication archaïque, une tentative d'individuation etc.

### **c. les chaînes musculaires**

A l'issue du stage, je me suis prêtée avec les stagiaires qui le souhaitaient à une mise en parallèle des postures de clown avec les typologies des chaînes musculaires de Godelieve Denys-Struyf. Il était intéressant de constater que les clowns se rapprochaient de leurs typologies. En effet, "Godelieve Denys-Struyf décrit six familles de muscles que le corps utilise pour s'exprimer mais qui, dans l'excès, peuvent devenir des chaînes de tension myo-fasciale. Les muscles emprisonnent alors le corps dans une attitude: une typologie."<sup>95</sup> "Les muscles et leurs enveloppes, organisés en chaînes, relient toutes les parties du corps qui deviennent interdépendantes. Ils sont, les outils de

---

<sup>95</sup> L'osthéo magazine n°5, novembre 2010, p.3

l'expression psycho-corporelle : nos états de tension, nos émotions, nos sentiments et nos manières d'être s'expriment à travers le système musculaire qui influence nos postures, notre respiration et nos gestes. Lorsque de telles tensions ou des attitudes se répètent et se prolongent dans le temps, un excès de tonus musculaire s'installe et gagne de proche en proche des muscles bien spécifiques, jusqu'à faire apparaître sur le corps de véritables bandes tensionnelles. Ce mécanisme détermine alors, de manière progressive, une cascade de déplacements articulaires désignés par le terme de suite articulaire. Ce langage marque le corps et le prive de libertés gestuelles et de variétés d'expressions."<sup>96</sup>

Un tableau comparatif des typologies et des portraits photographiques des clowns est disponible en annexe de ce mémoire<sup>97</sup>.

#### **d. Les Passages**

Chaque clown va faire des passages de cour à jardin avec une pause en milieu de scène, puis un passage en cercle. Les spectateurs profiteront de ces trajets pour analyser le tonus d'action des personnages. Chaque dynamique corporelle raconte une histoire. Celui-ci semble fuir, l'autre poursuivre. Celui-là ne semble pas pressé tandis que cet autre vient dans l'urgence. Pour chacun de ces clowns, je me demande d'où il vient et où peut-il bien aller? Ce travail d'observation propose plusieurs niveaux de lecture: émotionnel, rationnel ou imaginaire. Ces passages peuvent être le prétexte à la mise en place d'une grille de lecture du mouvement.

*Je me souviens d'avoir ressenti un trouble après cette journée de stage. J'avais l'impression que quelque chose m'échappait. Depuis le début du stage, j'étais très attentive à la parole du groupe, encourageant les volontaires à partager avec bienveillance leurs ressentis de spectateurs.*

<sup>96</sup> ibid

<sup>97</sup> cf tableau comparatif 1 à 5 en annexe

*La plupart du temps les différentes observations se recoupaient et cela appuyait mon intuition que l'expressivité pouvait faire l'objet d'une lecture à même le corps grâce au tonus et à la posture. Lorsque Marie pataugeait à trouver la démarche de son clown, les commentaires de chacun sont venus la noyer plus encore dans son désarroi. Si bien que les opinions de chacun au lieu de l'éclairer la mettaient en difficulté. Une partie de moi avait très envie de continuer à partager les idées et les ressentis et une autre partie commençait à réaliser que le jeu pouvait être risqué. Il m'était impossible de contrôler les ressentis et prises de paroles des stagiaires. Je comprenais que ce cadre si ouvert pouvait en réalité insécuriser certaines personnes. Giovanni Fusetti dans ses propres stages de clown ne laisse pas les prises de parole se diffuser comme je me proposais de le faire sur ce stage. Bien que tous les stagiaires soient des psychomotriciens ou étudiants en psychomotricité, je n'étais pas à l'abri d'une prise de parole qui puisse déstabiliser la personne sur scène. Alors que j'évoquais cette question à l'un de mes proches, il m'apportera une réponse qui me surpris énormément. Il me dit que mon manque de confiance reposait sans doute sur mon manque d'expérience... Cette double affirmation me parut sur le moment totalement infondée et blessante. En effet, j'ai dirigé de nombreux ateliers de clown au cours des dix dernières années. J'ai déjà eu un nombre de stagiaire conséquent. Certes, je prenais un peu plus de liberté qu'à mon habitude dans les prises de parole mais je n'ai pas le sentiment de manquer d'expérience dans ce domaine. En creusant un peu plus avec mon proche, il m'expliqua qu'il avait ressenti un grand manque de confiance dans ma façon de lui présenter la situation.*

*Paris, le mercredi 9 juillet 2014: troisième jour de stage*

## e. les émotions en jeu

Je préviens dès leur arrivée les stagiaires que le thème du jour est *l'entretien d'embauche*. Pour les besoins de la proposition, je ne serais plus Céline mais Mme Loyal et je ne m'adresserai pas à la stagiaire mais au clown. Mme Loyal vouvoie les clowns ce qui n'est pas le cas de Céline lorsqu'elle s'adresse aux stagiaires. Cette indication est un moyen de créer une distance entre le clown et le stagiaire et de limiter les risques d'identification. Je les informe que Mme Loyal n'est pas toujours commode et qu'il ne faudra pas s'en étonner. Je demande au reste du groupe d'essayer de ne pas intervenir pendant l'entretien. Cette annonce laisse le groupe perplexe bien que je perçoive certains hochements de têtes approbateurs. La séance de l'entretien d'embauche est de loin la plus délicate. Il est hors de question que cette proposition soit confuse. Chaque clown se présente pour un entretien d'embauche au cours duquel Madame Loyal va leur proposer différentes fonctions ayant pour objectif de les provoquer dans différentes émotions. Il s'agit d'une improvisation dans laquelle je me laisse entièrement guider par ce que le clown amène avec lui sur scène. Certains se présentent sur scène avec un air soucieux, d'autres avec un air hilare. Je m'inspire de la première sensation que me donne le clown. S'il est hilare, je lui dirai par exemple que sa tenue pour ce type d'entretien n'est pas appropriée et qu'il me fait une très mauvaise impression. Le travail du stagiaire à ce moment-là et d'essayer de ressentir si les mots de Mr Loyal blessent son clown, s'ils l'étonnent ou s'ils lui donnent envie de rire de plus belle. Il devra alors essayer d'exprimer de la façon la plus claire possible ce qu'il ressent. L'exercice n'est pas aisé puisque nous sommes souvent conditionnés à ne pas afficher nos émotions. Or, le clown fait tout à fait l'inverse. Il est dans un va et vient permanent entre ce qu'il observe à l'extérieur, ce que cela provoque pour lui intérieurement et comment cela se manifeste à travers le jeu tourné vers le public qui est extérieur de la scène.

**Lou**

Au début, ça me faisait peur. Je me suis dit que j'allais me faire disputer. En fait, j'ai pu prendre du recul car il s'agissait de mon clown, pas de moi. J'ai joué avec ça. J'étais rentré dedans. Je me

souviens qu'il était un peu béat devant tout. Il s'extasiait du moindre truc. Les émotions allaient plus du côté de la joie. Il pouvait être un peu contrarié mais une émotion qui ne me serait pas du tout venu dans cet état-là, c'était la colère. Je le sentais pas du tout capable de s'énerver. Le clown ne comprenait même pas qu'on se fichait de lui, il était tellement content d'être en relation avec quelqu'un que ça lui passait au-dessus ce qu'on lui disait vraiment.<sup>98</sup>

## f. Anatomie des émotions

Au niveau anatomique, les zones cérébrales en relation avec les différentes composantes de l'émotion ont été localisées à l'intérieur du système limbique. L'hypothalamus déclenche les réactions viscérales. L'amygdale contrôle l'expression comportementale. Le cortex cingulaire élabore la conscience de l'émotion. L'hippocampe intervient dans la mémorisation des émotions. Ce circuit de Papez est commun à tous les mammifères. Nous trouvons ici peut-être l'origine du fond poétique commun abordé plus tôt.<sup>99</sup> Le déroulement des émotions, leur déclenchement automatique, leur durée sont des données universelles. Ce système limbique réagit de façon conditionnée indépendamment de la conscience du sujet. "L'état affectif, le sentiment conscient que nous nous faisons de la situation, suit la réponse émotionnelle."<sup>100</sup> Cet état affectif s'élabore dans le cortex. Ainsi les neuroanatomistes sont parvenus à localiser l'origine des émotions de façon très précise dans le cerveau. Sur fond de dissection, émotions et affects sont dissociés. Cependant, Antonio Damasio (1944), membre de l'académie européenne des sciences et des arts et du Mind and Life Institute défend l'idée que "le corps fournit un contenu fondamental aux représentations mentales. Celui-ci constitue le cadre de référence de notre représentation du monde, de notre relation à ce dernier: les représentations fondamentales du corps en train d'agir forment un cadre spatial et temporel stable, sur lequel les autres représentations pourraient s'appuyer. Ainsi, le fait d'exister précéderait celui de penser, contrairement à ce qu'indique la pensée cartésienne. La vie représente

---

<sup>98</sup> transcription d'un entretien avec une stagiaire ayant participé au clown de psychomotricité

<sup>99</sup> cf. infra p.10

<sup>100</sup> JEANNEROD, 2005, p.91

un acte complexe où les sentiments sont l'expression de la lutte pour atteindre l'équilibre. L'esprit existe pour le corps : ils composent ensemble un organisme qui tend à se préserver et à atteindre le bien-être *via* les émotions et les sentiments."<sup>101</sup> La vision globale et unitaire de l'être que propose Antonio Damasio est en adéquation avec les principes et objectifs de la psychomotricité. La thérapie psychomotrice en abordant l'être dans sa globalité et en s'amendant du clivage corps/esprit encourage les patients à trouver l'harmonie en respectant leurs potentialités et leurs limites.

L'entretien d'embauche a aussi un intérêt structurant dans la découverte du clown. Il s'agit de lui trouver une fonction. Émilie, psychomotricienne a fait preuve tout au long du stage de beaucoup de sérieux et de facilités. La démarche de son clown est fluide et féline. Cependant son équilibre est parfois précaire. En tant que Madame Loyal, j'observe que cette dernière se présente à l'entretien d'embauche en titubant. J'improvise autour du risque que peut présenter l'embauche d'un artiste aux prises avec l'alcool. Émilie se saisit à merveille de cette proposition. Elle ne caricature pas la figure de l'alcoolique mais sa mauvaise foi. En effet, elle explique que c'est pour la réussite de numéro de prestidigitation qu'elle a du faire disparaître l'alcool. Il découlera de cette improvisation un véritable numéro de magie clownsque<sup>102</sup>.

Émilie renoue ici avec l'origine mythologique du clown. En effet, on attribue parfois la naissance du personnage du clown à un ivrogne. Ce dernier, au nez rougi par l'alcool était chargé du changement de décor entre deux numéros de voltige. Le public avait retenu son souffle au cours du numéro sensationnel des trapézistes. A la vue de l'ivrogne qui titube sur scène et chute en se prenant les pieds dans le tapis, le public éclate de rire, libère son anxiété. Le clown revêt ici parfaitement sa fonction cathartique. Il dédramatise les situations les plus anxiogènes. Cette fonction cathartique peut-elle s'exprimer dans le cadre de la thérapie psychomotrice? Par ailleurs, quelle pourrait-être la fonction sociale du clown dans la thérapie psychomotrice?

---

101 Grandguillaume et Piroux, 2004, p. 477-479

102 voir illustration 5 en annexe

Aude, étudiante en psychomotricité est une belle jeune femme, élancée. Sa démarche est très évanescente et me rappelle un peu celle des mannequins. Lorsqu'Aude arrive sur la petite scène que nous nous sommes procurée pour le stage, son corps semble l'occuper entièrement<sup>103</sup>. Empêtrée dans ses grands bras et ses grandes jambes dans ce tout petit espace, elle peine à y circuler. Elle se cogne aux murs et même au plafond. Le public rit de cette maladresse à la fois charmante et ingénue. Aude me fait penser à Alice quand elle devient géante aux Pays des merveilles. En tant que Mme Loyal, je décide de flatter le clown d'Aude et lui propose d'être l'égérie du cirque. Je lui demande de marcher en direction du rideau et de se tourner vers nous avec une pause. Lorsqu'elle s'appuie au rideau de fond de scène pour poser, celui-ci glisse et révèle toute les coulisses et accessoires. Le public est stupéfait par cet effet scénique tout à fait inattendu...éclate de rire... applaudit. Le clown reçoit les applaudissements...salue puis se drape dans le rideau avant de quitter la scène.

#### **Aude**

J'ai appris que j'étais encore un peu "lunaire", "tête en l'air", "étourdie" comme lorsque j'étais petite. Mon entourage disait que j'étais toujours dans la lune. J'étais assez contente que mon clown soit dans la lune. Il me ressemblait et j'étais heureuse de l'avoir trouvé. C'est assez étrange. Je crois que ça se marque dans la continuité. Du coup ça fait partie de mon identité. Mon clown c'est comme un bout de mon identité. On se met dans le corps et l'esprit d'une petite partie de nous qu'on ne dévoile pas toujours ou a minima dans la vie de tous les jours. Et cette partie finalement ne demande qu'à s'exprimer d'avantage. Elle s'exprime un tout petit peu dans mon quotidien. Ça m'a fait du bien de vivre cette part de moi pleinement, et de l'accepter et de l'aimer, d'apprendre à l'aimer. On s'amuse, notre clown nous fait rire parfois alors on aime un peu plus cette partie qu'on a appris à cacher auparavant.

Le clown invite à une rencontre au plus profond de soi-même. Le sujet de cette rencontre s'avère souvent être nous-même, enfant. En l'accueillant, nous renouons avec les qualités propres à notre enfance: la naïveté, l'enthousiasme, le goût du jeu, la créativité, l'exaltation, etc. Il n'est pas rare que nous renouons aussi à cette occasion avec une certaine souffrance, certaines angoisses, voire certains comportements stigmatisés socialement: peur de l'abandon, agressivité, colère,

---

<sup>103</sup> voir illustration 6 en annexe

frustration, sadisme etc. Toutes ces réminiscences, positives ou négatives se manifestent avec un décalage qui les rend poétiques. Le clown est protégé du jugement par son innocence. La simplicité avec laquelle il accueille tous les mouvements trouve sa place face au patient dans la thérapie psychomotrice. "Innocence et naïveté permettent de rencontrer intimement ce qui cherche à s'exprimer."<sup>104</sup> Il s'agit de croire en l'autre tout en étant en phase avec ce que j'éprouve dans un échange permanent et sans cesse renouvelé.

### **3. Rencontres**

Un prolongement des passages décrits<sup>105</sup>, s'établit dans les rencontres des clowns deux par deux. Ces improvisations furent très investies par les stagiaires qui émirent tous le regret de ne pas avoir pu rencontrer chaque clown. L'expérience aurait été fort intéressante malheureusement la durée limitée du stage ne nous autorisait pas à la pousser jusqu'au bout. Chacune des rencontres étaient originales dans la mesure où la mise en commun des univers provoquait une situation. Lorsque Shlo rencontre GGRRR<sup>106</sup>, il a très envie de jouer avec lui mais ne parvient pas à se faire comprendre. Lorsqu'un clown pré-pubère rencontre un animal archaïque en mini jupe le langage corporel qui en émane frise l'absurde. Pourtant, la justesse du jeu et des intentions rendent cette scène familière. Nos vies sont remplies de ces rencontres improbables. En tant que spectatrice, je me reconnais dans ces quiproquos, dans cette difficulté à se faire comprendre. Le jeu d'improvisation des stagiaires au cours de ces saynètes réclame une triple écoute.

L'écoute à soi-même:

Avant tout le clown ne doit pas oublier de rester connecté avec ses ressentis. Il doit éviter

---

<sup>104</sup> SCHENKEL, 2012, p.183

<sup>105</sup> cf. supra p.42

<sup>106</sup> Shlo et GRRRRRRRR sont les noms que les stagiaires ont donnés à leurs clowns au cours du stage

d'intellectualiser la situation et se laisser guider par son intuition. Certains professeurs de clown réclament à leurs élèves de toujours compter dix secondes dans leurs têtes avant de dire ou faire quelque chose. J'évoque cette règle à mes élèves sans attendre d'eux qu'il la respecte. Elle les invite cependant à prendre le temps de se connecter avec leurs émotions et leur vie intérieure avant d'agir.

L'écoute du partenaire de jeu:

C'est la règle du «OUI et» qui prime dans ce genre d'improvisation. Il s'agit d'accepter les propositions de notre partenaire pour construire le scénario de l'improvisation à deux. Cela nécessite de rester ouvert aux imprévus et d'avoir la capacité à rebondir avec l'autre. Les maîtres mots sont vigilance extrême envers son partenaire doublé d'un grand respect de ses choix. Le clown doit être capable de guider tout en se laissant guider pour trouver avec l'autre le chemin qui mènera l'improvisation vers sa chute.

L'écoute du dehors:

le clown doit développer une sensorialité accrue à son environnement: les rires, bruits, objets, etc. Il doit se saisir de tout ce qui se présente à lui. Il peut choisir de ne pas en tenir compte mais il doit appréhender toute chose et surtout montrer qu'il a vu, entendu, compris... Dans l'idéal, le clown aura la capacité d'explorer sensoriellement la plus infime des pistes.

#### **4. Le jeu clownesque**

"L'improvisation est un art d'une grande exigence qui requiert de l'écoute, une fine perception de son environnement interne et externe et demande aussi de déployer des actions à partir de ses sensations."<sup>107</sup> Le clown dispose de cette aptitude à jouer avec n'importe quel événement ou objet. Il

---

<sup>107</sup> SCHENKEL, 2012, p.113

décèle du merveilleux dans le banal de notre quotidien. Tout est prétexte à jeu. Tout comme l'enfant, le clown voit la baguette magique dans le bâton. Il ne se limite pas à l'apparence extérieure mais emplit de poésie chaque objet sur lequel son regard se pose. Le clown se coule dans le mouvement du jeu qui est son ordre naturel. Il rejoint en cela l'enfant sain pour qui le jeu est naturel et primordial. Dans la thérapie psychomotrice, le thérapeute peut s'inspirer du clown pour jouer à corps perdu avec son patient. Il retrouve grâce au clown le souffle sacré de jouer intensément comme le font les enfants. Grâce à la curiosité et la spontanéité dont le clown le nourrit, le psychomotricien ne fait pas semblant de jouer.

## **5. La rencontre en thérapie psychomotrice**

Au cours de ma troisième année à l'Institut de Formation en Psychomotricité de la Pitié Salpêtrière, j'ai choisi de réaliser deux stages longs en Centre d'Action Médico Social Précoce. Selon les textes fondateurs «les centres d'actions médico-sociale ont pour objet le dépistage, la cure ambulatoire et la rééducation des enfants des premiers et deuxièmes âges qui présentent des déficits sensoriels, moteurs ou mentaux, en vue d'une adaptation sociale et éducative dans leur milieu matériel et avec la participation de celui-ci. Ils exercent des actions préventives spécialisées.»<sup>108</sup> Il faut préciser que ces centres proposent une prise en charge pluridisciplinaire par souci d'appréhension du patient dans sa globalité. Les parents sont étroitement associés au traitement de leurs enfants et peuvent eux aussi recevoir le soutien de l'équipe face au handicap de leur enfants et aux bouleversements que cette souffrance provoque dans l'ensemble de la famille.

Je ne crois pas au hasard. Je crois aux rencontres. C'est une rencontre avec un psychomotricien hors du commun qui m'a invité à fourrer mon nez rouge dans les CAMSP. Sans l'assurance et les

---

<sup>108</sup> Article premier des conditions techniques d'agrément des Centres d'Action Médico-Sociale Précoce

encouragements de mon maître de stage dans cette voie, peut-être n'aurais-je jamais osé la métamorphose. J'étais intimement convaincu de l'intérêt d'une telle posture cependant j'avais besoin que quelqu'un d'autre pose sur moi ce regard curieux, vif et bienveillant pour pouvoir à mon tour le poser sur les enfants. Mr Blanc a lui-même été à la rencontre de son clown lors de formations au Samovar<sup>109</sup>. Sa sensibilité à cet outil ainsi qu'aux Arts du Spectacle nous permet de partager autour du clown un langage et un univers commun. Grâce à la curiosité et la spontanéité dont le clown le nourrit, le psychomotricien ne fait pas semblant de jouer, il est dans le jeu. Il va même parfois jusqu'à incarner le jeu de tout son être. Comme je l'ai précisé, le clown avait historiquement une fonction de transition entre deux numéros au cirque. En thérapie psychomotrice, le clown s'offre à l'enfant telle une aire transitionnelle. J'illustrerai ce propos à travers la description de mes rencontres avec deux jeunes patients au cours de mon stage en CAMSP.

*Rencontre souriante avec Valentin, Mercredi 1er octobre 2014,*

A l'arrivée de Valentin, Mr Blanc, mon maître de stage est occupé avec son patient précédent. En effet, Valentin est entré dans la salle sans attendre son tour. Mr Blanc l'accueille et lui demande d'enlever ses chaussures. Valentin me regarde du coin de l'œil. Je m'approche de lui et me présente. Il s'exclame «AHH!» que j'interprète par «Quand même un peu de politesse!». Cela m'amuse. Valentin retire ses chaussures avec beaucoup de précision et de précaution. Mr Blanc sort avec son patient que je suis du regard et salue. Lorsque je retourne ma tête vers Valentin, son visage est à un centimètre du mien. Je suis très surprise car je ne l'ai pas entendu se déplacer. J'éclate de rire et lui dis: «Tu es presque sur moi!». Valentin me montre sa canne à pêche magnétique avec laquelle il est venu. Je me mets à la recherche d'objet qu'il pourra aimer. Mr Blanc revient et sort de son porte-monnaie des pièces. Valentin les pêche. A présent, Mr Blanc veut récupérer ses pièces. Valentin refuse. Il dit «Non, c'est à moi!» Il estime sans doute les avoir durement gagnées. Mr Blanc lui

---

<sup>109</sup> Cette école professionnelle de clown basée à Bagnolet propose des ateliers hebdomadaires et des stages.

explique que les pièces lui appartiennent cependant Valentin se bute. Je dis à Valentin que le porte-monnaie est le garage des pièces et qu'il faut les y garer. Valentin n'est pas dupe et refuse catégoriquement. Mr Blanc montre à Valentin un tour de magie au détour duquel il récupère ses pièces. Cela met Valentin dans un état de colère et de tristesse très intense. Je propose à Valentin de lui sculpter un ballon en forme d'épée. Valentin sort fièrement de la salle, épée à la main.

La séance avec Valentin m'a paru amusante. Je m'interroge sur son handicap. J'ai pu observer un léger retard lors de la séance au niveau du langage et de la motricité globale. Son comportement m'interroge. Il est obstiné, supporte mal la frustration et se laisse vite déborder par ses émotions. Le dossier de Valentin m'apprend que ce dernier est âgé de 3 ans. Il est le deuxième de sa fratrie dont il est l'unique garçon. Du point de vue de son développement psychomoteur, le dossier précise qu'il a tenu assis à 9 mois, marché à quatre pattes à 12 mois, tenu debout à 13 mois et a marché à 18 mois. Corporellement, il présentait un recrutement tonique massif qui le rigidifiait. Il présente aujourd'hui une hyper lordose de la colonne vertébrale. Son suivi en kinésithérapie (débuté en septembre 2011) et en psychomotricité (débuté en 2012) ont permis d'harmoniser sa souplesse corporelle et l'ont autorisé à diminuer son anxiété. Il a été à la crèche et est aujourd'hui scolarisé en petite section avec une AVS. Il suit un traitement hormonal de croissance que sa maman lui administre par injection. Il souffre du syndrome de Prader Willi<sup>110</sup>.

*Retrouvailles gênante, mercredi 7 octobre 2014*

Valentin entre dans la petite salle de psychomotricité en couche. Il essaie de rester digne mais je sens qu'il est très mal à l'aise. Je suis informée qu'il vient d'avoir un petit accident mais qu'il

---

<sup>110</sup> D'après le guide des médecins de la haute autorité de Santé, le syndrome de Prader-Willi (SPW) est une maladie génétique complexe. Le syndrome associe: une hypotonie néonatale sévère, des difficultés alimentaires initiales puis l'apparition précoce d'une obésité morbide associée à une hyperphagie, une petite taille, un hypogonadisme, des troubles des apprentissages, des problèmes de comportement, des troubles psychiatriques avec des conséquences graves et induisant des difficultés majeures de prise en charge pour les patients, les familles, et les soignants.

refuse de mettre ses vêtements de rechange. Valentin sent les excréments. Je demande à Valentin de me montrer cette tenue. Il s'agit d'une salopette bleue turquoise taille deux ans. Elle dispose de pressions à l'entre-jambe. Elle est parfaitement ridicule! J'encourage Valentin à mettre cette tenue... J'insiste et lui dit que "c'est pour rigoler". Il accepte. J'ai un peu du mal à fermer les pressions à l'entre-jambe. Dès que Valentin s'assoit toutes les pressions explosent en pétaradant. Valentin et moi éclatons de rire joyeusement et nous précipitons pour renouveler cette expérience. Je dis à Valentin que nous allons faire une blague à Mr Blanc et j'enfile mon nez rouge. Mr Blanc entre sans remarquer (ou feignant de...) le nez que j'ai en plein milieu du visage. Valentin le montre à Mr Blanc qui surpris (ou feignant de l'être) s'exclame: «Ah oui, je n'avais pas remarqué que nous avions une invitée.» Valentin m'observe avec des grands yeux. Il montre mon nez rouge et s'écrit «C'est à moi.» Pas du tout disposée à prêter mon nez rouge, je rétorque «Non, c'est à moi!». Valentin dit «Non!» et à moi de répéter «Non!». Puis il dit «C'est à moi!» et je répète «C'est à moi». Nous voilà parti dans un jeu de perroquet qui semble pouvoir durer éternellement. Soudain, Valentin stoppe et me regarde avec un air interrogatif... Il essaie de m'arracher le nez du visage mais je ne me laisse pas faire. Je sors de mon sac un nez en caoutchouc rouge à sa taille. Il lui faut enlever ses lunettes. J'en profite pour les essayer. Évidemment Valentin se fâche et dit «C'est à moi!» Et nous voilà reparti, «c'est à moi! non c'est à moi etc.» Je sors du tiroir un long ballon orange. Les yeux de Valentin pétillent. Je lui sculpte le ballon en forme d'épée. Il sort fièrement de la salle avec son épée.

Au cours de cette séance, j'ai usé de la fonction cathartique du clown. La distance que le nez rouge m'a offert a sorti Valentin de son embarras vis-à-vis de moi. En endossant, le rôle du clown, je l'ai accompagné dans cette situation. Le rire que nous avons pu glisser sur la situation l'a transformé.

J'ai aussi usé de la fonction réflexive du clown pour contrer l'entêtement de Valentin. En répétant systématiquement ses propres persévérations, je crois lui avoir permis d'en saisir le caractère absurde. Il a pu projeter sur le clown sa propre obstination et s'en saisir de l'extérieur. Loin de le mettre en colère, ce jeu de miroir a eu pour effet de ralentir sa propre obstination. Le clown lui a

sans doute permis de prendre une distance avec cette difficulté. Je ne prétends pas que ces manifestations ne reviennent plus en séance mais elles sont moins envahissantes.

Les semaines suivantes Valentin et moi faisons beaucoup de jeux expressifs avec les marionnettes et la sculpture sur ballon. Il aime aussi martyriser mon clown. Il met la blouse du docteur et me fait plein de piqûres et me tape dessus avec son petit marteau. Il me prévient toujours d'un «Ça fait mal.» accompagné d'un sourire radieux! Parfois, avant de me piquer, il fait semblant de me montrer quelque chose pour faire diversion. Plus je crie et pleure fort, plus il rit aux éclats. Peu à peu, la hiérarchie de notre duo s'installe. Il ordonne et je fais tout rater. Je suis son pitre. Nous éprouvons tous deux un immense plaisir dans ce nouvel ordre qui valorise Valentin. Dans nos jeux, j'encourage Valentin à prendre plus de risque, à courir et sauter comme le font tous les autres enfants.

Simone Korff-Sausse fût psychothérapeute et psychanalyste en CAMSP pendant vingt ans. Dans le *Miroir Brisé* (1996), elle décrit la souffrance morale de ses jeunes patients qui selon elle, réalisent leur différence très tôt. Le rôle primordial du regard de la mère dans la structuration de la personne est teinté de cette dimension. "La première image de lui-même qu'il perçoit est doublement révélatrice: non seulement de sa propre anormalité, mais encore de la souffrance que cette anormalité provoque chez ces parents. Ainsi dès ses premiers contacts avec le monde, il rencontre un regard qui lui signifie sa différence."<sup>111</sup> Cette expérience traumatique du regard se répétera inlassablement tout au long de la vie dans "le regard insupportable des autres, inquisiteur ou fuyant, toujours en défaut ou en excès, jamais à la bonne distance"<sup>112</sup>. "L'enfant handicapé envoie à la société comme à ses parents un reflet déformant. Et si finalement le clown tendait à son tour son miroir brisé à l'enfant en situation de handicap? Quel sens aurait ce miroir aux alouettes de foire?"

---

<sup>111</sup> KORFF-SAUSSE, 1996, p. 56

<sup>112</sup> Ibid

## 6. Le clown: miroir du handicap

Le clown est hors-norme. Il serait amusant de le soumettre à un bilan psychomoteur. Je suis sûre qu'il obtiendrait avec brio un score proche du moins 25 déviation standard. Il n'a pas de sexualité génitale car ses images du corps sont "archaïques, orales et anales."<sup>113</sup> Il appréhende le monde sur un mode sensorimoteur, avide qu'il est de percevoir, sentir, toucher. Il est un éternel enfant, naïf, émerveillé, curieux. N'est-ce pas de cette façon que la société considère les personnes en situation de handicap mises sous tutelle, évaluées, maternées, reniées dans leurs sexualités? D'ailleurs, l'ancêtre du clown est le bouffon. Ce rôle était prédestiné aux infirmes, nains, bossus, ou handicapés mentaux. Le statut du clown est différent de celui du bouffon. S'il s'en éloigne, il hérite sans doute de lui, sa fonction de transgression. Le clown peut tout dire derrière le masque du nez rouge. Sa fonction est plus poétique que celle du bouffon qui était essentiellement politique. Cependant, le clown dans sa grande liberté et naïveté peut revêtir occasionnellement le rôle du bouffon lorsque son regard embrasse celui des questions politiques. Il semble donc pertinent de s'attarder sur l'histoire des bouffons. Leurs fonctions étaient d'égayer les convives au cours des banquets mais surtout leurs maîtres auxquels ils appartenaient et desquels ils dépendaient. Certains d'entre-eux pouvaient assister au Conseil pour y interpellier les ministres. Le plus célèbre de ces bouffons, Triboulet fût immortalisé par Victor Hugo dans *Le Roi s'Amuse* (1832). Victor Hugo fait de lui un héros tragique, sublime et grotesque à la fois. Le fou du roi était celui qui pouvait dire tout haut ce que les autres pensaient tout bas. Le bouffon n'est qu'une parodie mais celle-ci est "significative, une parodie de la personne, du moi, révélatrice de la dualité de chaque être et de sa propre face bouffonne"<sup>114</sup>. Le bouffon est "l'autre face de la réalité, celle que la *situation acquise* fait oublier et qui se rappelle à l'attention. L'une des caractéristiques du bouffon est d'exprimer d'un ton

<sup>113</sup> DOLTO, op.cit, p.43

<sup>114</sup> CHEVALIER, GHEERBRANT, op. cit, p.143

grave des choses anodines et d'un ton de plaisanterie les choses les plus graves. Il incarne la conscience ironique. S'il se montre obéissant, c'est en ridiculisant l'autorité, par un excès d'empressement. S'il vous rappelle vos travers et vos fautes, c'est en s'inclinant obséquieusement. Au-delà de ses apparences comiques, on perçoit la conscience déchirée. Bien compris et assumé comme un double de soi-même, il est un facteur de progrès et d'équilibre, surtout quand il désarçonne, car il oblige à chercher l'harmonie intérieure à un niveau d'intégration supérieur. Il n'est pas seulement un personnage comique, il est l'expression de la multiplicité intime de la personne et de ses discordances cachées"<sup>115</sup>. Le premier mouvement devant le bouffon comme devant la personne en situation de handicap, c'est de s'en désolidariser. L'objectif de mes stages de clown est de proposer au stagiaire de faire une rencontre avec leur singularité, leur propre grotesque. Cette rencontre peut incontestablement faciliter celle avec le jeune enfant en situation de handicap. "Accepter l'idée que la souffrance ou l'anomalie que je ressens chez autrui ait été -ou puisse être- présente chez moi contribue grandement à établir avec lui une empathie relationnelle complète, avec ses deux composantes d'altruisme et de réciprocité"<sup>116</sup>. "Parfois le bouffon est condamné à mort, pour lèse-majesté ou lèse-société, exécuté, sacrifié; ou bien il sert de bouc émissaire. L'histoire nous le montre associé à la victime dans les rites sacrificiels. C'est l'indice d'une faiblesse morale, d'une involution spirituelle, chez le bourreau. La société ou la personne n'est pas capable de s'assumer totalement: elle immole en victime la partie gênante d'elle-même"<sup>117</sup> Le bouffon ne "s'élimine pas par la violence, ni par un ridicule accru. Tout ce qu'il représente doit être intégré dans un ordre nouveau, plus compréhensif, plus humain. Le bouffon rejeté ou condamné symbolise un arrêt dans l'évolution ascendante."<sup>118</sup>La fonction de dérision est donc une place toute indiquée pour la personne en situation de handicap qui pourrait être tentée de s'y identifier. Cependant, il pèse sur cette fonction d'oracle un lourd héritage. Quel usage peut-elle faire de la parole dans cet espace? Sa voix sera t-

---

115 *ibid*, p.144

116 TISSERON, 2010, p.104

117 *ibid*

118 CHEVALIER, GHEERBRANT, p.144

elle seulement écoutée? Pour que l'on reconnaisse un certain crédit aux dires d'une personne, il nous faut admettre que nous partageons avec elle des caractéristiques. En effet, pour reconnaître l'autre, il me faut me reconnaître en lui. Or, historiquement, la personne en situation de handicap est celle qui présente une différence, une étrangeté. Dans les villages, "le fou, le malade, l'infirmes étaient objet de curiosité et de risée, mais pas d'inquiétude ni même de rejet, car ils étaient considérés comme étant de nature différente et ne touchaient donc en rien l'intégrité de celui qui pouvait les regarder sans en être affecté."<sup>119</sup> Réclamer le droit à la différence pour les personnes en situation de handicap présente moins d'intérêt et de dangerosité que de réclamer leurs droits à la ressemblance. Se reconnaître dans le miroir que nous tend la personne en situation de handicap peut-être vécu comme une expérience menaçante qui déclenche le plus souvent une réaction de rejet. Ainsi, le problème principal des personnes en situation de handicap ne se résume pas à la nature de leur handicap mais aussi aux "diverses formes d'exclusion dont elles sont victimes, du fait de l'inadaptation de notre société à leurs difficultés"<sup>120</sup>. (...) Ce n'est pas le handicap qui crée la marginalité, mais la marginalisation des personnes handicapées qui constitue leur handicap. (...) Pour voir la personne handicapée autrement, il nous faut accepter notre propre vulnérabilité."<sup>121</sup> Je n'envisage pas le clown comme une médiation mais comme une posture. Je ne souhaite pas enseigner l'art du clown aux patients que j'accompagne au CAMSP. Bien que je sois persuadée que le clown puisse être une formidable médiation, ce n'est pas le propos que j'ai choisi de développer dans cet écrit. Cette notion de psychomotricité ou autrement dit, de l'intérêt immiscer du clown dans la posture du psychomotricien est née de mes interactions avec les enfants sur mon terrain de stage. Au cours de ce stage, j'ai appréhendé la violence que pouvait représenter le regard, l'évaluation, le pronostic que pouvait porter la communauté savante sur de très jeunes enfants. En m'inspirant de la posture du clown, je ne me suis pas fixée d'objectif, de visée, ni de méthode qui entraînerait inéluctablement une efficacité dont l'aboutissement serait une illusoire homogénéisation, un retour à la norme. Je me

---

119 KORFF-SAUSSE, 1996, p.142

120 TISSERON, 2010, p.94

121 TISSERON, 2010, p. 98-99

suis fiée à mes intuitions plutôt qu'à des intentions. Comme le disait Lao Tseu: "Le chemin se trace en marchant"<sup>122</sup>. " Peu à peu, j'ai réalisé l'avantage que procurait la vision sur la visée. La première offre un champ plus large, s'inscrit sur la durée et s'appuie pour anticiper l'avenir sur le potentiel de la situation ici et maintenant. L'anamnèse est lue mais vite oubliée au profit non pas d'un futur aléatoire mais d'une réalité, celle qui se joue dans cet espace potentiel "ici et maintenant". L'homogénéisation du monde est impossible et stérile car la nature aime les différences, c'est avec elle non avec le semblable qu'elle produit l'harmonie. "Lorsque la pluie et le soleil s'embrassent, naît l'arc-en-ciel."<sup>123</sup>

*L'attaque des bonbons en chocolat, Mercredi 4 décembre 2014*

Au cours de la séance de psychomotricité, je me prête à un petit jeu que Valentin apprécie qui consiste à réveiller mon clown à grand coup de tam-tam. Soudain, je constate que Mr Blanc mange des chocolats. Mon clown a très envie d'en manger. Je montre le paquet de chocolat à Valentin et lui demande d'aller en réclamer à Mr Blanc. Valentin l'appelle et crie «Mr Blanc ... bonbons!» Mr Blanc s'écrit que ce sont les siens et les cachent sous son pull. Il fait semblant de s'endormir à son tour. Valentin et moi échafaudons tout un plan pour lui substituer. L'entreprise s'avère plus complexe que prévue et il nous faut coopérer pour parvenir à nos fins. Une fois les chocolats récupérés nous les attaquons mais leurs papillotes sont difficiles à ouvrir. Je tire dessus de toutes mes forces comme s'il s'agissait d'un numéro de torsion de barre de fer. Trop impatient, Valentin essaie d'ouvrir les chocolats avec ses dents. J'en mange un. Pendant ce temps, Valentin en a déjà mangé trois. Il se jette dessus avec beaucoup de voracité. Les patients atteints d'un syndrome de Prader Willy présentent un risque important d'obésité. J'en ai conscience mais... Mr Blanc fait semblant de se réveiller et demande où sont ses chocolats. Je les cache sous le tambour. Valentin et

---

<sup>122</sup> HESNA CAILLAU, 2015. p.32

<sup>123</sup> Ibid. p.57

moi, la bouche pleine de chocolats lui expliquons que nous ne savons pas où sont ses bonbons. Mr Blanc fait semblant de pleurer. Sa tristesse me fait de la peine et je demande à Valentin de lui rendre ses bonbons. Il refuse. Je lui demande pourquoi et il me répond: «Parce qu'on est méchant!» Je me tourne vers Mr Blanc et lui dit: «Nous sommes méchants!» suivi d'un rire machiavélique. Mr Blanc sort pour voir si les parents de Valentin sont arrivés. Valentin accepte de partager les bonbons avec moi à condition que Mr Blanc n'en ai pas. Je lui ouvre un bonbon qu'il englouti. Mr Blanc revient plutôt affolé dans la salle et m'explique que Valentin n'a pas le droit de manger des sucreries. Nous ôtons nos nez. Ses parents sont très stricts sur son régime alimentaire et ne lui autorisent aucun écart. Mr Blanc se saisit immédiatement des bonbons et les retire. Valentin a les yeux qui se remplissent de larmes. Je remets mon nez de clown et pleure plus fort que lui. Mon clown offre ses bras à Valentin pour se faire consoler. Il s'y jette et je tombe à la renverse la tête dans un seau. Nous nous relevons et éclatons de rire. J'aide Valentin à remettre ses chaussures et nous sortons voir la grand-mère de Valentin pour lui expliquer la situation et lui présenter nos excuses. En aparté, Mr Blanc me signifie qu'il s'inquiète de la réaction des parents lorsque l'affaire leur sera rapportée.

#### *La pêche miraculeuse: Mercredi 9 décembre 2014*

J'hésite un peu à chausser le nez rouge vu ce qui s'est passé la semaine précédente. Je le mets autour de mon cou. Valentin me demande de le chausser et de lui en donner un. Je lui explique qu'il doit ouvrir grand les yeux et la bouche lorsqu'il porte le nez. L'improvisation débute et très vite Valentin s'oriente vers les bonbons en chocolat. Il me les montre et m'envoie les chercher. Je suis très gênée. D'un côté mon clown aurait envie d'y aller et de l'autre je sais que cela est impossible. Mr Blanc intervient et explique à Valentin qu'il ne peut pas manger de bonbons. Il dit que la semaine dernière nous avons oublié qu'il ne pouvait pas en manger mais que cette semaine cela n'arrivera pas. Il ajoute «Et tu sais très bien que c'est impossible..!» Valentin retourne sur la scène et

prend les grands bâtons flexibles. Je pose la tige au sol et j'explique à Valentin que nous ne pouvons pas dépasser la limite de cette tige. De l'autre côté de la tige, se trouvent les bonbons au chocolat. Rapidement, Valentin réclame un bâton en bois plus petit avec lequel il sollicite Mr blanc qui est de l'autre côté de la ligne. Je lui propose de pêcher avec ce bâton de l'autre côté de la ligne. Valentin est heureux et dit «Oui, on pêche des poissons.» Puis la pêche évolue. Cette fois-ci, c'est une chaussure que Valentin pêche. La pêche devient miraculeuse et Valentin pêche des tonnes de bonbons. Au départ, il refuse de m'en donner. Lui seul a le droit de s'en délecter. Lorsqu'il en a mangé suffisamment il accepte d'en donner un à mon clown.

La semaine précédente, Valentin et moi avons été pris dans l'excitation d'un jeu qui nous avait fait transgresser la règle de son régime alimentaire. Il est vrai que je n'avais pas été très clairement informée de cette règle, cependant, ma connaissance théorique du syndrome que présente Valentin aurait dû m'alerter. Cette erreur aurait pu mettre à mal l'alliance thérapeutique. Le père a été plutôt compréhensif lorsque la faute a été révélée mais cela a été plus délicat à accepter pour la maman. En effet cette dernière est très vigilante vis à vis de ce symptôme et n'autorise aucun écart à Valentin. Elle retrouve parfois ce dernier en train de manger en cachette des restes jetés à la poubelle. La moindre friandise est proscrite à la maison comme à l'école. Je considère avec le recul que cet oubli est l'autre versant de la montagne. Je vivais pleinement la rencontre avec Valentin sans *a priori* quant à sa pathologie. Je ne le considérais pas comme un cas clinique (qui plus est, objet d'étude pour un mémoire) mais comme un enfant avec lequel j'avais construit un univers joyeux et créatif dans lequel il pouvait exprimer et affronter ses angoisses (les piqûres) et ses rêves (être un valeureux chevalier sans peurs ni reproches). L'autre versant de la montagne était sa frustration à l'égard de son régime alimentaire et ses difficultés à limiter son appétit. La transgression à laquelle mon clown s'est livré en toute naïveté a tracé le chemin de la séance suivante qui a permis par le jeu de symboliser sa frustration et de lui proposer un moyen de la réguler. Le dispositif thérapeutique

composé par cette barrière à ne pas franchir offre à Valentin une représentation tangible de la limite qu'il doit mettre à son appétit. Par le jeu et l'imaginaire, Valentin parvient à jouer de cette limite et à la dépasser poétiquement. Après la séance, j'explique au papa que cette fois-ci nous avons été sages et que nous n'avons mangé que des bonbons imaginaires. Celui-ci me répond que nous n'aurions pas dû. Il ne faut jamais dire le mot «bonbon, cela n'existe pas». Cette réponse me surprend. Son papa ne semble pas croire que Valentin soit capable de mettre une limite à sa gourmandise. Nier l'existence des sucreries est une façon de le protéger. Cette surprotection est bien compréhensible et je ne cherche pas à nier les difficultés de Valentin. Toutefois, je pense que Valentin possède d'indéniables capacités d'adaptation. Partant de ce constat, ma posture de thérapeute sera d'encourager plus d'autonomie chez Valentin. Dès lors, dans nos improvisations clownesques, je prendrai le plus possible le rôle du pitre. Cela consiste à le suivre et me référer à lui pour toutes les actions, lui demander comment faire et l'imiter. Je lui offre ainsi la place de guide et de référent responsable. En tant que psychomotricienne, j'éviterai de l'aider dans les tâches du quotidien. Le moment de se chausser en fin de séance est toujours un moment délicat. Valentin bien qu'il soit parfaitement capable de le faire seul prétend avoir besoin de mon aide. Il fait semblant de se tromper de pied etc... Sa maman et sa grand-mère l'habillent de la tête aux pieds. En feignant d'échouer à se chausser Valentin me parle de ses ressentis face à la séparation, l'indépendance, l'autonomie. Ces questions primordiales chez l'enfant de trois ans sont d'autant plus sensibles chez l'enfant en situation de handicap.

### **III° stade du développement psychomoteur: l'accès au langage et à la représentation**

*Paris, le jeudi 10 juillet 2014, quatrième jour de stage de psychomotricité*

#### **1. la voix**

Les participants au stage de psychomotricité sont venus à ma demande avec quelque chose d'inintéressant à lire. Nous effectuons échauffement vocal autour des résonateurs et du chant. Nous formons ensuite debout un petit cercle convivial. Les stagiaires ont le nez rouge autour du cou. L'une des stagiaires le chausse et commence sa lecture. J'utilise la lecture pour soulager le stagiaire. Le fond de ce qui est dit m'importe peu. Je ne m'intéresse qu'à l'intonation, aux sonorités, à l'accent. Je suis face au stagiaire. Je plonge mon regard dans le sien et l'encourage par des onomatopées. Je lui propose d'autres directions, d'autres accents. Je le répète en le nuancant ou en l'accentuant. Je me fies toujours à mon intuition. Je lui prête ma voix pour explorer les différents résonateurs. Je dis par exemple avec une voix nasale: «Et avec le nez comme ça?» ou avec l'accent marseillais «Et si ton clown venait de Marseille?» je ne m'interdis aucun espace vocal. Lorsque le stagiaire a trouvé sa voix et qu'il l'a bien expérimentée dans la lecture, j'improvise quelques questions. Je lui demande par exemple son nom. Le stagiaire surpris n'a pas le temps de scénariser quoi que ce soit et dit le premier nom qui lui passe par la tête. Ce nom nourrit corporellement et vocalement par l'échange que nous venons d'avoir est souvent d'une grande justesse. Le groupe soutient par sa présence, ses rires qui nous orientent. Je suis très active, présente et soutenante dans ces séances. Le dialogue tonique qui se met en place avec le stagiaire à ce moment-là est très privilégié. A la fin de la séance, j'ai le sentiment d'avoir fait un marathon. L'investissement

émotionnel et corporel a été si intense que je me sens complètement vidée. Pour aider la stagiaire à trouver la voix de son clown, je me place face à lui en miroir et laisse sa posture m'imprégner. Je ne cherche pas à l'imiter rigoureusement toutefois j'essaie de m'en saisir de l'intérieur. Theodor Lipps a proposé de désigner ce processus par le mot *Einfühlung*. Plus tard, il a utilisé son équivalent grec *empathia*, qui désigne le fait de consacrer une forte attention à quelqu'un. En effet, l'empathie comme manière de comprendre l'autre s'impose avant tout à travers le corps, ses mouvements, ses émotions et le lien qui s'y tisse entre l'autre et moi. Plus tard, le mot empathie a été appliqué au domaine de l'expérience esthétique. L'empathie consiste alors à projeter dans l'objet contemplé des émotions et des sensations qui lui donnent son sens.<sup>124</sup> L'artiste et le spectateur pourraient partager une même projection; projection élaborée par l'artiste au moment de la réalisation de son œuvre qui pourrait être vécu par le spectateur à la découverte de la même œuvre. L'empathie aurait donc la capacité de créer un pont entre l'artiste et son public. Le matériau de ce pont est celui des émotions et sensations que chacun des deux parties accepte de délivrer au contact de l'œuvre. Le terme d'empathie est surtout aujourd'hui utilisé pour décrire la compréhension par un individu des souffrances et émotions d'un autre individu. L'empathie réunit trois conditions. "Il faut éprouver une émotion proche de quelqu'un d'autre. (...) La seconde condition est qu'il existe une relation causale entre ce que nous éprouvons et ce que l'autre éprouve(...). Enfin, il est nécessaire que l'observateur rapporte sa douleur à celle de celui qu'il observe."<sup>125</sup> Lorsque l'empathie est totale, la dynamique interactionnelle est réciproque. "Dans une interaction empathique complète, l'autre nous révèle à nous-même et nous le révélons à lui<sup>126</sup>. Il nous faut donc accepter ce dialogue intersubjectif et renoncer à l'emprise ou au désir de "contrôler les actes et pensées des autres de la même façon que nous souhaitons qu'ils renoncent à ce contrôle sur nous<sup>127</sup>." Pour aider un stagiaire à trouver sa voix de clown les conditions nécessaires à l'empathie sont indispensables. La voix surgit du plus profond

---

124 LIPPS, 1903

125 TISSERON, 2010, pp. 23, 24

126 *ibid*, p.54

127 *Ibid*, p.63

de l'être. Comme la démarche ou la posture, elle est singulière et unique à chaque individu. Notre voix nous caractérise autant que nos empreintes digitales. Elle est le support de notre identité. Avec le langage, son débit, son ton, notre voix exprime nos pensées, nos émotions et nos idées. La voix ouvre la voie à la symbolisation.

A présent, les clowns sont dotés d'une démarche, d'une voix et d'un nom. La démarche et la posture induisent d'elles-mêmes des attitudes, des comportements qui orientent le clown vers des traits de caractères. Une certaine hiérarchie se met en place entre les clowns. Le costume devra venir soutenir ces rôles (Clowns blanc, Augustes, Pitres, contre-pitres etc.) . Chaque stagiaire est venu au théâtre avec des vêtements qui ne lui vont plus ou dont il souhaite se débarrasser. Nous les réunissons en tas. Chacun va essayer de composer un costume. J'interviens pour donner mon éclairage qui est basé sur mes observations des postures des clowns. L'objectif est d'accentuer les particularités physiques et posturales. Par exemple, un pantalon porté très haut à la taille allonge les membres inférieurs. Sylvie dont le clown se nomme dorénavant le général Folamour porte un pantalon de treillis militaire, des baskets à talon aiguille, un corset noir et blanc et un béret<sup>128</sup>. Émilie, dont le clown est la magicienne alcoolique porte une robe de soie fendue et un peignoir de nuit usé rouge<sup>129</sup>. Les costumes sont souvent des assemblages composites du masque et du contre-masque du clown. Cette notion développée par Jacques Lecoq permet d'offrir au personnage plus de profondeur. Le masque est ce que le clown donne à voir en premier. Chez le clown de Sylvie, il s'agit de l'aspect autoritaire. Son contre-masque peut ensuite apparaître il s'agit de son aspect séducteur. Marie, l'étudiante en psychomotricité qui n'avait pas pu aboutir à une démarche pour son clown. Je lui suggère qu'elle pourrait être en costume de clown blanc. Elle fera une proposition de costume d'une grande justesse. Avec deux couettes, un haut de pyjama Hello Kitty et un pantalon court, elle incarne un enfant clown. Il s'agit d'une figure plutôt rare chez le clown puisque le clown, même adulte, reste un enfant. Marie a trouvé LE costume<sup>130</sup>. Elle interprétera ce rôle d'enfant clown

---

128 voir illustration 7 en annexe

129 voir illustration 8 en annexe

130 voir illustration 9 en annexe

dans le spectacle. Grâce au costume, Marie structure son personnage. Le fait que son clown soit enfant renforce mon intuition quant aux difficultés qu'elle a rencontré pour trouver sa démarche<sup>131</sup>.

Les numéros de clown sont en général succins. L'objectif est de conserver l'état clownesque et de se laisser toucher par les ressentis de la situation. Les numéros sont traditionnellement des démonstrations des talents que possèdent le clown. Ce dernier joue d'un instrument de musique ou présente une prouesse. Pour aider les stagiaires, je leur suggère de venir sur scène pour présenter un objet que leur clown adore. Pour le clown, l'accessoire est plus qu'un objet. Le regard original que porte le clown sur l'objet l'anime. L'objet perd sa fonction première pour accueillir l'imaginaire du clown. Ainsi lorsque le clown de Marie-Pierre, Pepette Trottinette nous présente son petit animal<sup>132</sup> en plastique, un oiseau rose rempli de gel, elle parvient à l'animer par le regard qu'elle lui porte. Il ne s'agit plus d'un objet. C'est non seulement un véritable oiseau mais le clown nous fait croire que cet oiseau est son partenaire de scène. Lorsqu'elle le fait rebondir du plafond au sol, tous les spectateurs sont saisis d'un sentiment d'effroi et de rires. Nous nous surprenons à frémir pour l'oiseau. Il existe une subtilité dans le jeu clownesque, il s'agit de la capacité du clown à croire sans croire. La structure du numéro de Marie-Pierre se décline en trois temps. Dans un premier temps, elle nous présente l'oiseau comme un véritable partenaire. Son interaction avec l'oiseau est sincère. Dans un deuxième temps, elle jette son oiseau contre le plafond. Son objectif est de le faire rebondir le plus de fois possible entre le plafond et le sol. Nous réagissons fortement car elle était parvenue à rendre l'oiseau attachant. Pour le clown le partenaire est redevenu un simple objet. Finalement, l'oiseau éclate au sol et s'éventre laissant s'écouler le gel qu'il renfermait. Pepette Trottinette et soudainement très peinée. La comédienne est triste d'avoir cassée son accessoire et le clown pleure de façon exagéré la mort de son partenaire.

On voit là que le clown fait de nombreux aller-retours au cours d'un numéro entre les

---

131 cf. infra p.8

132 voir illustration 10 en annexe

espaces réels et imaginaires. L'imaginaire est son monde interne, qu'il extériorise par son jeu, ses mouvements, ses mimiques, ses activités. L'extérieur est la réalité de l'espace qui l'entoure sur lequel il s'appuie pour développer son jeu. Ce monde externe modifie à nouveau l'état interne émotionnel du clown qui s'appuie sur ses ressentis pour relancer son jeu. Le clown est donc en permanence dans cette alternance dedans-dehors. Lors d'un entretien avec Marie-Pierre elle m'offrira ses ressentis au cours du numéro:

**Marie-Pierre**

Mon clown est un peu rebelle. Pour ce numéro, j'avais cet oiseau qu'un copain m'avait conseillé parce qu'il pensait qu'il pourrait être un bon accessoire pour mon clown. En me le donnant, il m'a dit. "Fais attention, ça peut éclater et je n'en ai qu'un." Bien sûr, ça m'a donné envie de l'écraser... En plus cet objet lorsque je l'ai amené sur scène, il ne faisait pas du tout ce que j'attendais de lui, sur la moquette, ça rendait pas pareil... Je pensais aux recommandations de mon copain, et puis il y avait cet objet qui ne me donnait que la saveur de ce qu'il était... Il y avait l'attente du public... Puis il y a eu le chaos! Il s'est fêlé! Et le chaos c'est affreux... J'étais dans l'instant. J'avais pas anticipé dans quel état j'allais le mettre. C'était un passage à l'acte... pas très subtil. Moi, enfant, je mets les pieds dans le plat... Même maintenant, c'est de l'honnêteté. Je préfère faire l'expérience plutôt qu'être précautionneuse et rester dans le mystère. Après, j'en paye les conséquences et ce n'est pas forcément une bonne approche de la vie. C'est un mécanisme que j'ai... peut-être faute d'en avoir un autre. Aujourd'hui, on n'est pas dans l'ambiance... Charb, Cabus, ils mettaient les pieds dans le plat. On était dans une hypocrisie. Aujourd'hui le citoyen français, il se muselle. Eux à Charlie Hebdo, ils ont usé de leur droit d'expression et ça leur est retombé dessus. Moi, je serais un peu comme ça, à croire que la liberté d'expression existe. Maintenant, il y a une conscientisation que les crayons sont des armes et que l'expression, ça peut faire mal. Aujourd'hui, je me sens culottée de m'exprimer alors qu'avant c'était normal.<sup>133</sup>

Les propos de Marie-Pierre mettent en lumière plusieurs fondements du clown: l'honnêteté, la non-intentionnalité, le lien fort à l'enfance mais aussi et surtout son caractère transgressif.

## **2. Le jeu en thérapie psychomotrice**

Ces mêmes éléments seront mis en question lors de mes rencontres avec Cyril au CAMSP. Pour entrer en relation avec Cyril, je ne pourrai pas avoir recours au jeu dans la mesure où il ne présente pas ce type d'activité spontanée. Lors de nos premières rencontres, il est âgé de 4 ans. Ce petit garçon aux cheveux châtain et aux yeux marron a beaucoup de vocabulaire mais sa difficulté à articuler ne le rend pas toujours compréhensible. Il a de grands yeux ensommeillés sous ses cils

---

<sup>133</sup> Transcription de l'entretien de Marie-Pierre, stagiaire ayant participé au stage de psychomotricité

immenses et ses sourcils arqués. Il a un physique agréable mais particulier. Ses oreilles sont grandes et larges tandis que ses mains sont petites et épaisses. Malgré une hypotonie globale, il présente une hypertonie postérieure. Au cours des séances, il présente peu d'activité spontanée et de jeux autonomes mais sollicite volontiers son thérapeute pour que ce dernier joue de la musique ou l'autorise à contempler des dessins animés de Walt Disney sur internet. Je constate que les jeux qu'il choisit dans la salle ont toujours un lien avec cet univers animé et édulcoré. Il joue par exemple à Mr Patate qui est un personnage du dessin animé Toy Story<sup>134</sup>. Il le remplit d'yeux et de bouches mais omet les bras ou jambes. Au niveau de sa motricité globale, il danse volontiers sous mon regard lorsque le psychomotricien joue de la guitare. Il réclame alors une chanson en particulier, celle des crocodiles qui s'en vont en guerre contre les éléphants. Il ne danse pas en rythme. Ses qualités de mouvements sont condensées et explosives comme pris au piège d'une tonicité jamais régulée. Il prend lui-même parfois une petite guitare ou "joue" du synthétiseur. Je me surprends souvent à craindre qu'il puisse chuter ou se cogner tant ses mouvements paraissent peu contrôlés. A la fin de la séance, Cyril ne s'oppose pas à sortir mais a d'énormes difficultés à se chausser seul. Sa motricité fine est désorganisée. Je constate notamment une incoordination visuo-manuelle. Son dossier m'apprend qu'il a tenu assis à 10 mois et marché à 19 mois. Il souffre du syndrome génétique de Kabuki<sup>135</sup> sans anomalie cardiaque ni rénale. A la fin de la deuxième séance, Cyril qui

---

134 Toy Story est un film d'animation produit par Walt Disney et réalisé par Pixar en 1995. Dans ce dessin animé, les jouets (cow-boy, robots, soldats de plomb, poupées, etc.) prennent vie lorsque enfants et adultes s'absentent.

135Le syndrome a été décrit pour la première fois en 1981 par deux médecins japonais. Le terme kabuki fait référence au maquillage des acteurs du théâtre Kabuki (forme de théâtre traditionnel japonais). Le syndrome Kabuki est une maladie génétique rare: on parle de 800 personnes au monde identifiées dans la littérature. Actuellement un début de recensement ferait état de plus de 170 enfants et adultes en France, diagnostiqués avec un syndrome Kabuki. Le syndrome est caractérisé par un syndrome poly-malformatif associé à des difficultés d'apprentissage avec un possible retard intellectuel léger à modéré. Il existe de très nombreux symptômes cliniques: retard de croissance pré et postnatal, malformations cardiaques, rénales, oculaires et squelettiques, fente palatine, obésité, anomalies endocriniennes (hormonales), particularité des dermatoglyphes (bouts de doigt), surdité, déficit immunitaire et pathologies auto-immunes. Les variations morphologiques du visage sont particulières, donnant un air de ressemblance à tous les enfants. On retrouve l'association de sourcils le plus souvent arqués avec une interruption au tiers moyen, un ptosis bilatéral (paupières tombantes), des fentes palpébrales allongées (coins externes de l'œil) avec une éversion (bâillement) du tiers externe de la paupière inférieure donnant un aspect maquillé. Les oreilles sont souvent décollées ou dysplasiques (plus basses). Le nez est souvent petit avec une columelle courte. La bouche est également petite avec un philtrum long, une lèvre supérieure fine et une lèvre inférieure éversée avec un aspect bilobé. Il s'agit d'une affection génétique autosomique dominante. Le syndrome Kabuki est le plus souvent dû à des mutations *de novo*, c'est-à-dire accidentelles et non héritées des gènes appelés *KMT2D* (anciennement appelé *MLL2*) et *KDM6A*. Il existe de grandes différences au sein même du syndrome Kabuki: des enfants sont plus ou moins touchés. Les enfants ne présentent pas tous les symptômes. Ce qui est important de retenir est que, dans tous les cas, les enfants Kabuki peuvent progresser.

semble s'être un peu habitué à ma présence me réclame une sculpture sur ballon en forme de crocodile.

Le jeu présente un intérêt fondamental pour le clown et pour les enfants. "C'est en jouant et seulement en jouant, que l'individu, enfant ou adulte, est capable d'être créatif et d'utiliser sa personnalité toute entière. C'est seulement en étant créatif que l'individu découvre le soi.<sup>136</sup>" La rencontre avec un enfant qui ne se livre à aucune activité de jeu symbolique m'interroge sur les éléments précurseurs au jeu et les conditions nécessaires à son éclosion?

### **3. Jeu et créativité: l'espace potentiel**

Selon Donald Wood Winnicott , le jeu se déroulerait dans un espace intermédiaire entre le dedans "la réalité psychique intérieure" et le dehors "la réalité extérieure". Il s'agit de l'*espace potentiel*. Ce troisième espace se délimite dans la relation du bébé avec sa mère comme à la fois, le lieu de rencontre et de séparation. Cet espace constitue "une aire vitale dans la vie mentale du sujet en cours de développement"<sup>137</sup> Or, il est très important de relever que "l'espace potentiel ne se constitue qu'en relation avec un sentiment de confiance de la part du bébé." L'observation de Cyril et de ses difficultés à jouer me font émettre l'hypothèse que cet espace potentiel n'est pas suffisamment délimité pour l'autoriser à l'explorer. Donald Wood Winnicott rappelle que cet espace "est un facteur largement variable." La réalité extérieure de Cyril, par exemple les objets qui l'entourent ne peuvent être appréhendés en toute confiance du fait de ses difficultés pratiques qui le mettent en situation d'échec (difficulté à l'école pour découper etc.) et de danger (chutes, coups etc.) Il peine à libérer sa réalité psychique intérieure qu'il contient à travers des dessins-animés et un imaginaire "à emporter". Tous ses éléments impactent le processus d'individuation de Cyril ainsi

---

<sup>136</sup> WINNICOTT, 1971, p.108

<sup>137</sup> *ibid*, p.108

que ses interactions avec son environnement.

*une séance improvisée, mercredi 15 octobre 2015*

Par un concours de circonstance Valentin et Cyril se présentent ensemble pour leur séance de psychomotricité. Cet événement est accueilli par Mr Blanc comme une opportunité. Valentin et Cyril tapent très fort sur le métallophone<sup>138</sup>. Mr Blanc met l'instrument en sourdine. Cyril, frustré frappe sur la guitare de Mr Blanc. La moue triste de ce dernier semble encourager Cyril à recommencer bientôt suivi par Valentin. Mr Blanc monte sur la table pour mettre son instrument à l'abri et les enfants lui frappent les pieds. Perplexe devant cette situation parfaitement grotesque, je décide de me réfugier derrière mon nez rouge. Je tente de faire diversion auprès des enfants et Mr Blanc en profite pour chausser son propre nez rouge. Cyril est rouge, surexcité. Je lui gonfle un ballon il s'en saisit et essaie de l'étrangler. Le ballon éclate. Dans son énervement, Cyril m'envoie des coups. Mr Blanc fait semblant de faire une sieste. Les enfants le piétinent. Les lunettes de Mr Blanc tombent. Je suis sidérée par cet excès d'agressivité. Je me fâche et leur demande d'arrêter. J'ai peu de crédibilité avec le point rouge que je porte sur le nez. Au lieu de retirer le nez rouge, je tente une autre diversion. Je propose de construire une tour avec de grosses briques. Cyril prend la brique et la jette sur Mr Blanc. Valentin s'apprête à l'imiter. J'ôte mon nez rouge et lui retire la brique. Mr Blanc a ôté son nez rouge et feint de se réveiller. Il baisse les lumières pour apaiser les enfants surexcités. Cyril ne parvient pas à reprendre ses esprits. Il prend spontanément un nez rouge et le chausse. Il change de voix et de gestuelle. Lorsqu'il ôte le nez rouge, il semble avoir réussi à se ressaisir. Les deux enfants sortent.

Nous prenons un temps important avec Mr Blanc pour analyser la séance. Je lui livre mon sentiment d'échec. Je pense n'avoir fait ni du clown ni de la psychomotricité. Ce dernier m'explique qu'il voit aussi un aspect positif à la séance. En effet, c'est la première fois que Cyril et Valentin

---

<sup>138</sup> xylophone métallique

s'autorisent à exprimer leur agressivité et à sortir du rôle d'enfant sage auquel ils s'étaient restreints jusqu'ici. Cyril n'a réclamé aucun dessin animé, qui ont d'habitude une fonction contenante et apaisante, mais qui le maintiennent dans une passivité. Il évite de se confronter aux domaines dans lesquels il se trouve en difficulté. Au cours de cette séance, Cyril nous a offert un aperçu de son monde interne jusqu'ici insoupçonné. Or, cet aperçu est empreint de chaos et de pulsion. Catherine Potel souligne qu'"il ne suffit pas que l'enfant s'extériorise, il faut que ces "extériorisations corporelles" soient "travaillées" par le thérapeute dans son propre appareil à penser, afin de ne pas se laisser séduire au point d'entrer en connivence avec un corps "totalitaire" et dictateur dont l'expression se suffirait à elle-même. Ce sera la condition pour que ces expressions prennent toutes leur valeur créative et transformatrice."<sup>139</sup> Au cours de cette séance, je me suis sentie en insécurité et j'ai reçu quelques coups. Ils ne m'étaient pas destinés mais étaient le résultat de l'excitation. Je me rends à l'évidence que la fonction contenante et de pare-excitation que j'attribuais au nez rouge n'a pas fonctionné. Au contraire, je réalise que le nez rouge a une fonction d'excitation à la manière de la muleta du torero. Parviendrai-je à offrir un cadre suffisamment sécurisant pour que Cyril puisse continuer à accéder à son espace interne sans agressivité? Ce n'est pas la première fois que cette question du cadre se pose à moi et je me reconnais des difficultés à poser des limites. Le clown et son caractère transgressif m'attire plus que le cadre sécurisant. La petite fille paralysée que j'étais n'est-elle pas en train de s'immiscer dans cette thérapie? Au fond, je ne parviens pas à mettre de limite à Cyril car son agitation me paraît plus saine que son immobilité face à l'écran.

"C'est en expérimentant sa propre limite entre son corps pulsionnel et son corps relationnel, que le psychomotricien devient thérapeute; les points de fixation de son histoire sont, en effet, inscrits sur son corps, et il s'agit de repérer l'existence de ses effets."<sup>140</sup>

---

139 POTE, 2010, p.331

140 Canchy-Giromini F., in *Thérapie psychomotrice et recherches*, n°117, p.102, 1999

Je mets le nez rouge autour du cou. Cyril m'en demande un aussi. Je lui donne un nez rouge et lui explique comment le porter: la posture, le regard, la respiration etc... Je lui dis que Mr Blanc est notre public. Je l'informe aussi qu'il peut retirer son nez à tout moment s'il ne veut plus être clown. Cyril retire le nez dans la seconde. Il réclame le grand ballon et veut m'écraser avec. Pour l'encourager à s'extérioriser dans cette activité, je chausse mon nez rouge. Cyril pousse sur le ballon de toutes ses forces et me presse contre le mur. Il appelle Mr Blanc pour lui faire partager son plaisir. Je ramasse une peluche chauve-souris et fait semblant de l'attaquer avec. Il rit, court, s'énerve, saute et me donne un coup de pied au passage. Je retire mon nez rouge et lui explique qu'il faut faire semblant pour jouer. Je reprends la chauve-souris. Cyril part en courant et lorsqu'il se retourne vers moi, je constate que son visage est tordu par la frayeur. J'ôte à nouveau mon nez pour lui montrer que la chauve-souris est en peluche. Je la lui donne pour qu'il soit rassuré à ce sujet.

Cyril n'est pas dépourvu de créativité ou d'imaginaire. Au contraire, la richesse de son monde interne peut le déborder. En se limitant à l'observation des dessins-animés, Cyril évite de se confronter à ses angoisses. Il n'est pas nécessaire de l'aider à développer sa créativité mais il est indispensable de lui offrir un cadre rassurant dans lequel il pourra laisser libre cours à son imagination. Pour l'aider à baliser cet espace potentiel, je vais chausser et déchausser le nez rouge. Je ne suis plus débordée par les émotions ambivalentes qui me paralysaient car j'ai trouvé l'origine du malaise dans ma propre histoire. Le monde interne de Cyril, son imaginaire, le dedans, l'angoisse car il a tendance à le confondre avec la réalité, le dehors. C'est la raison pour laquelle, il n'ose pas mettre le nez rouge. Sa propre identité est encore trop fragile. Il n'est pas prêt à interpréter un personnage. Il semble cependant apprécier la compagnie de mon clown qui avec son gros nez rouge lui indique dans quelle zone de jeux il peut s'abandonner. Au cours des séances de

psyclownmotricité, j'utilise la sculpture sur ballon comme support de l'imaginaire des enfants. Mon clown incarne souvent l'espace transitionnel dans son corps. Par exemple après une piqûre ou un coup, mon clown se dégonfle en s'agitant et en émettant un son de ballon qui se dégonfle. L'enfant utilise alors la pompe à ballon pour me regonfler. L'improvisation peut reprendre avec légèreté.

*Le cadre du clown, Mercredi 7 janvier 2015*

J'ai le nez rouge autour du cou mais ne le chausse pas. Cyril non plus, n'a pas souhaité mettre le nez. Cyril au synthétiseur émet des sons (coup de fusil, vague, sonnerie, etc...) sur lesquels j'improviser. Nous inversons le dispositif. Dans un troisième temps, nous improvisons ensemble une histoire sur la base des sons. J'essaie de proposer à Cyril un parcours moteur en lien avec cette histoire. Cyril n'investit pas cette proposition en lien avec mon axe thérapeutique: la régulation tonique. Cyril se crispe, se contient. J'essaie de le provoquer pour qu'il puisse au moins exprimer ses émotions et moduler par ce biais sa tonicité. Il se tourne vers Mr Blanc et lui demande s'il peut le frapper. Mr Blanc refuse. Il me demande alors s'il peut m'écrabouiller avec le gros ballon. J'accepte à condition que je puisse mettre mon nez rouge. Les clowns-docteurs ont l'habitude de faire face à l'agressivité des enfants. D'après eux "l'enfant hospitalisé se sert de la violence dans le jeu comme d'un instrument pour canaliser sa peur, sa colère, sa frustration, son ennui, voire sa tristesse et son deuil."<sup>141</sup> Ce type de manifestation offre à Cyril l'opportunité d'exprimer des émotions qu'il a contenues jusqu'ici. Au cours de ce jeu, mon clown Odette se découvre un patronyme. Elle se nomme désormais Odette Savonnette. Ce nom qui est apparu au cours du jeu ne me paraît pas anodin. Mon clown invite l'agressivité à glisser sur elle. Je fais appel à ce que Catherine Potel nomme « cette capacité personnelle et professionnelle de contenir en soi ce qui est à l'autre, d'abriter et d'accueillir ce qui est délié, désaffecté, déshabité, en menace de débordement ou

---

<sup>141</sup> SIMONDS, C. 2004, p. 71

d'engloutissement.»<sup>142</sup> Je pose mes règles à ce jeu. Cela permet à chacun d'y évoluer en toute sécurité. Lorsque Cyril va trop loin et n'arrive plus à faire semblant je retire mon nez rouge. Le clown peut toutefois réapparaître lorsque l'émotion est contenue à un niveau acceptable de jeu. Je joue avec la question du dedans/dehors. Le nez rouge est un indicateur de ce qui appartient au monde imaginaire, (le dedans) et de ce qui n'en est plus (le dehors). Cet indicateur rassure Cyril qui commence enfin à se détendre. Il parvient à canaliser ses émotions. Il s'autorise à libérer ce qui l'agite dedans, pour le mettre en jeu dehors dans la thérapie psychomotrice. Il s'autorise enfin le jeu symbolique. La question du cadre continue toutefois à m'interroger. Le clown transgresse. Cela fait partie de ses fonctions primaires. Par conséquent, comment offrir un cadre sécurisant tout en usant de son art? Historiquement, le clown Auguste n'intervenait jamais seul. Il était toujours l'acolyte du clown Blanc. Le clown Blanc symbolise la grâce, l'élégance, le talent, le cadre, l'intelligence et l'autorité. L'Auguste lui incarne la bêtise, la maladresse, l'échec et la transgression. Le *nouveau clown* symbolise à lui seul ses deux facettes, "serviteur de lui-même, il n'est plus soumis qu'à la seule tyrannie de ses désirs, de ses craintes, de ses élans, de ses empêchements. Il sait accueillir l'échec, la douleur, faire resurgir la « joie »".<sup>143</sup> En chaussant et déchaussant le nez rouge au cours de la séance, j'essaie de rendre ses facettes plus évidentes. Au fond, je doute de ma capacité à accueillir l'agressivité de Cyril et de parvenir à y mettre une limite lorsque je porte le nez rouge. Lorsque je suis dans le clown, je suis dans le jeu et il m'est parfois difficile de m'en abstraire. Cette difficulté est aussi mentionnée par les clowns-docteur pour le Rire-Médecin. Caroline Simonds, clown-docteur évoque d'autres difficultés que peut rencontrer le clown qui intervient en solo dans un cadre thérapeutique.

"Si les clowns-docteurs préfèrent travailler à deux, il y a à cela plusieurs raisons, mais c'est souvent une question de mise en scène. Le clown seul si doué soit-il, est forcément limité

---

142 C. POTEL, 2010, p.329

143 Anne Cornu, 2010

dans son répertoire. S'il ne dispose pas d'un partenaire professionnel, il doit se contenter de faire un one-man-show ou d'inciter l'enfant à entrer dans son jeu. Il n'a personne pour lui suggérer des idées, pour improviser un nouveau gag, créer un conflit improvisé, baisser ou hausser le ton, ou bien pour discuter des événements de la journée une fois le travail terminé. Les critères d'un "mariage" de clowns réussi sont liés à l'énergie, à la sensibilité, au rythme et aux dons de chacun, qu'il soit un homme ou une femme. L'un des deux joue généralement le rôle du clown blanc, qui a l'Auguste en charge. Il faut en effet quelqu'un agisse en "parent" vis-à-vis d'un "enfant" et veille à garder la maîtrise des événements. Dans l'ensemble chacun des rôles du duo est capable de jouer les deux rôles."<sup>144</sup>

Les Clown-docteurs du Rire Médecin ont rédigé un code de déontologie composé de onze articles de base. Ils définissent les critères professionnels, les limites de la création et de l'expression artistiques, la responsabilité qu'engage chaque numéro, le respect vis-à-vis des patients et des professionnels de santé, le respect de la vie privée, l'obligation de ne pas s'engager dans des relations affectives avec les patients, de ne pas afficher ses convictions politiques, les règles d'hygiène et de sécurité"<sup>145</sup>. L'article 8 est le suivant: "L'artiste veille toujours à la sécurité de l'enfant. Il ne doit pas le mettre en position de danger par son clown, ses accessoires et ses déplacements." Ce code rassure la plupart des clowns qui travaillent au rire-médecin. Il leur offre un cadre strict à l'intérieur duquel ils sont libres de créer, avec générosité et dans le respect de la discipline et de l'honnêteté professionnelles."<sup>146</sup> Mon maître de stage et moi-même évoquerons cette question du cadre. Mr Blanc acceptera d'en être le garant et d'incarner le Clown Blanc, pour m'autoriser à me consacrer à mon rôle d'Auguste.

---

<sup>144</sup> SIMONDS, C. 2004 p.90

<sup>145</sup> *ibid*, p.244

<sup>146</sup> *ibid*

#### **4. La représentation**

Nous avons décidé d'offrir une présentation publique des travaux de clown. Nous aurons quelques spectateurs pour cette dernière séance. Tous les stagiaires accepteront de participer au spectacle. Marie aura de nombreuses hésitations quant à sa participation mais s'y prêtera malgré tout et non sans un certain brio. Le spectacle s'intitule *le cabaret du trou de la lune*. Le clown de Sylvie, le général Folamour fait la présentation des numéros. Le spectacle débute avec un charivari. Chaque clown se présente au public individuellement. Il entre sur scène avec sa démarche et dit son nom de clown avec sa voix. Pepette Trottinette et Danger sont chargés de nettoyer la scène avec l'aspivapo avant le « démarrage »<sup>147</sup>. Pepette Trottinette lit le mode d'emploi tandis que Danger s'évertue à monter l'aspirateur. Pepette Trottinette décrit toutes les contre-indications avec sadisme. Danger ne parvient pas à assembler le moindre élément de l'aspirateur et finit par s'endormir dans son carton. E, le clown de Chantal présente un numéro de danse contorsionniste. Schlo dompte GRRRR (le clown de Colline) mais la situation s'inverse. Le dompteur est dompté. Le clown d'Émilie présente un numéro de magie éthylique. Son clown est un magicien blasé qui présente un livre de coloriage. Elle demande au clown de Marie, Bloom, l'enfant clown de souffler sur le livre dont les pages sont vierges pour faire apparaître des dessins. Hélas, les dessins n'apparaissent pas. Elle propose à Bloom un verre de vin pour être un peu plus magique. Les dessins apparaissent. Bloom souffle pour faire apparaître de la couleur. Cette fois encore, elle fait un bide. La magicienne sermonne l'enfant. Elle lui reproche de ne pas être magique. Elle la force à boire un verre de vin cul-sec. Cette fois-ci le tour fonctionne. La magicienne renvoie l'enfant brutalement à sa place. Ce numéro fait appel à deux éléments classiques du clown: le bide et la subversion. Ces deux éléments rassemblés offrent au

---

<sup>147</sup> voir illustration 11 en annexe

numéro un caractère redoutable. Au numéro suivant, on voit Bloom<sup>148</sup> interagir avec le mignon petit oiseau de Pepette Trottinette. Ce rapide interlude nous donne l'occasion de voir le masque de Bloom: sa naïveté, sa légèreté, son innocence. Soudainement, Bloom est attaquée par le petit oiseau. Elle se venge et le punie. On voit ainsi apparaître son contre-masque: impulsivité et agressivité. Ce clown gagne une profondeur ce qui lui offre une grande justesse. Marie-Pierre présente son numéro avec le petit oiseau. Le spectacle se termine en musique et en démarche avec un «défilé de mode» catastrophique.

## 5. La confiance en soi

Avant de se séparer, les stagiaires remplissent à nouveau le *questionnaire d'estime de soi de Rosenberg*. Le test est anonyme mais numéroté pour me permettre de comparer les résultats avant et après le stage. Une stagiaire n'a pas rempli le deuxième test et ne peut donc pas participer à l'étude. Les résultats sont les suivants. A l'exception d'une stagiaire, toutes ont améliorés leur score d'estime de soi. Les résultats se répartissent ainsi. Trois stagiaires sont passées d'une estime de soi très faible à faible. Trois autres sont passées d'une estime de soi faible à moyenne. Une stagiaire se maintient dans la catégorie d'estime de soi faible mais évolue de deux points. Une autre stagiaire bien qu'elle se maintienne dans la catégorie d'estime de soi moyenne voit son score diminuer de trois points. Les résultats confirment mon intuition. Découvrir son clown a un impact sur l'estime de soi. Cet impact est positif pour sept stagiaires sur huit. Tout au long de ce mémoire, j'ai constaté que l'Image du Corps était fortement sollicitée et réactivée au cours d'un stage de clown. Se reconnaître et s'accepter semblent des préalables à la confiance en soi. Chantal, lors d'un entretien me révélera à quel niveau le stage de clown a eu un impact positif sur son estime personnelle.

**Chantal**

---

<sup>148</sup> Voir illustration 12 en annexe

Le stage de clown m'a fait découvrir plusieurs choses plutôt positives mais après coups. Le vécu, au jour le jour du stage était assez agréable. Après coup quand j'ai revu les photos qu'on avait prises, j'ai remarqué que j'étais très souriante<sup>149</sup>. J'ai pourtant une problématique depuis le collège, c'est que je n'ai jamais trouvé mon sourire très joli. J'ai beaucoup pris la tête de ma mère depuis très jeune pour avoir un appareil dentaire et ça n'a jamais pu être fait pour plusieurs raisons. Du coup, je n'assume pas mon sourire ce qui fait que je préfère faire des petits sourire la bouche fermée. Vu que j'étais dans mon personnage, je ne me suis pas rendu compte que je souriais à pleine dents et quand j'ai vu les photos, je me suis dit «Mais je suis super jolie en fait!» Le regard que j'avais sur moi a changé à ce moment-là! Je me suis rendue compte que j'ai beaucoup plus souris cet été. Là, j'ai les photos et je m'en suis rendue compte au moment où on les prenait: je souriais. Après coup, en regardant les photos je me suis dit: «Effectivement, je suis plutôt jolie en souriant». Ça fait une belle image de moi quand je me regarde et sûrement aux autres qui me regardent. J'étais super contente de m'en rendre compte. Même si les mauvaises habitudes sont vite revenu avec septembre/octobre et les mauvais jours. Mais je me dis que ça me reste en tête même si je ne l'applique pas forcément. Ce n'est pas impossible: sourire à pleines dents ne m'est pas interdit. Après j'ai pris conscience de ma féminité. En fait, j'ai pris conscience de ma féminité en première année d'études. Avant je n'assumais pas trop d'être jolie. Mais là depuis la première année, la maturité... enfin depuis que j'ai grandi, j'assume de plus en plus de prendre soin de moi. Là, vraiment mon personnage était particulièrement séducteur, particulièrement féminin et j'ai assumée pleinement mon personnage qui me plaisait et qui me donnait une bonne image de moi. Au niveau de la démarche, j'avais une démarche assez chaloupée quand même. Il y avait une connotation de féminité. Le regard qu'on a tout de suite porté à ma démarche était un retour assez bienveillant, assez agréable à recevoir. Vu que c'était une caricature, je me suis rendu compte que j'avais une démarche où mon bassin prend l'initiative du mouvement. C'est en lien avec les stages de mime qu'on a eu. On nous a amené à prendre conscience qu'on pouvait marcher en initiant le mouvement au niveau du bassin. J'avais réussi rapidement à m'en saisir puisque finalement c'est comme ça que je marche. Je prends plaisir parfois quand je marche dans le métro ou dans la rue à sentir mon bassin. C'est quand même une zone assez centrale au niveau de la féminité. Du coup, je suis assez contente de sentir que ce n'est pas bloqué à ce niveau-là. C'est agréable d'en prendre conscience. Les prises de consciences au cours de ce stage: c'est vraiment le sourire, le regard et la démarche. (...) Au niveau personnel, je me sens mieux dans ma peau. Même si je n'applique pas toujours de bien marcher ou de sourire à pleines dents parce que je ne suis pas toujours de cette humeur-là. Je prends conscience que c'est une partie de moi. Du coup, je me sens mieux. Puis c'est plus agréable de ressentir toutes les facettes qu'on peut exprimer. C'est comme si on avait un jeu de carte et on prend conscience de l'implication de chaque carte. J'aime bien contrôler ce que je peux renvoyer à l'autre, du coup ça m'a bien rassurée.

Cette question de l'estime de soi me paraît fondamentale. Pourtant à l'heure de *facebook* et des *selfies*<sup>150</sup>, la question n'est-elle pas galvaudée? Beaucoup de personnes perdent leurs journées à émettre sur la toile, des photos, vidéos et Tweets qui parlent d'eux-mêmes. Comble de l'ironie les personnes censés les recevoir ne les consultent pas tant ils sont trop occupés à en émettre d'eux-mêmes. Il semble qu'il y ait là un orgueil démesuré. Sommes-nous tel Narcisse devant notre

---

149 voir illustration 13 en annexe

150 Pratique consistant à se prendre soi-même en photo

facebook en train de nous noyer de notre propre reflet? N'est-ce pas plutôt notre propre vacuité qu'il nous faut à tout prix remplir sur le Net pour nous conforter dans notre sentiment d'existence? Aujourd'hui, le souci de soi est devenu un marketing. Alors pourquoi revenir sur cette notion qui depuis Aristote<sup>151</sup> (384 avant J.C) jusqu'à Deleuze<sup>152</sup> en passant par Descartes<sup>153</sup> (l'auto-admiration) et Pascal<sup>154</sup> (pour qui le moi est haïssable) a déjà fait couler beaucoup d'encre? Je crois dommageable de s'engager dans un métier de soin sans s'être questionné à ce sujet. Les patients manquent souvent d'un sentiment de sécurité. Leur offrir un cadre contenant et sécurisant fait partie de la fonction thérapeutique. Or, je ne pense pas pouvoir leur offrir ce dont je ne dispose pas. Aucune des stagiaires ayant rempli *le questionnaire d'estime de soi de Rosenberg* ne présentait une estime de soi supérieure à la moyenne avant, ni même, après le stage. Je vois là la preuve que cette notion reste une notion clef et autour de laquelle il convient de continuer à se questionner. Comment accepter et m'ouvrir à l'autre dans sa singularité si je ne m'accepte pas tel que je suis? L'objectif d'un stage de découverte de son clown n'est pas l'amélioration de l'estime de soi. Il s'agit d'une rencontre avec soi-même. Le cadre bienveillant encourage le stagiaire à laisser s'exprimer des pans entiers de sa personne qui ne trouve pas sa place dans le quotidien. Pour reconnaître ses fragilités, ses "défauts" et les mettre en scène pour le plus grand bonheur du public, il faut faire preuve d'une grande générosité. Cette humilité est l'essence de la relation que le psychomotricien tisse avec son patient. Je propose aux stagiaires d'user un peu de cette générosité envers eux-mêmes. Il ne s'agit pas forcément pour les stagiaires d'avoir une haute estime de leurs personnes. Il s'agit simplement de faire preuve de bienveillance à leur propre égard. Il ne suffit pas pour cela de s'abstraire des diktats. Il convient aussi de cultiver notre singularité pour y reconnaître ce qu'elle a d'universel. L'authentique estime se construit à travers l'expérience *de soi*. Or, là où s'exerce le mieux cette expérience c'est dans l'inter-subjectivité. "Si autrui, c'est un monde possible, moi je suis un monde

---

151 Aristote, *Ethique à Nicomaque*

152 Deleuze, *l'Anti-Oedipe, Dialogues, Critique et Clinique*

153 Descartes, *Les Passions de l'âme*

154 Pascal, *Pensées*

passé."<sup>155</sup> L'attention soutenue que je parviens à offrir à mon semblable dans une relation empathique totale peut s'élargir à tout mon environnement. Croire en soi n'a rien d'arrogant, si j'ai conscience que ce à quoi je prête attention en moi, c'est une intuition qui s'étend au-delà de moi.

"Notre enquête nous conduit à cette source, à la fois l'essence du génie, de la spontanéité ou Instinct. Nous désignons cette sagesse première comme intuition alors que tous les enseignements postérieurs ne sont que répétition. En cette force profonde, le fait ultime au-delà duquel ne peut aller l'analyse, toutes choses trouvent leur origine commune. Car ce sens de l'être qui (nous ne savons pas comment) s'élève dans l'âme aux heures de paix n'est pas différent des choses, de la lumière, du temps, de l'homme, mais un avec eux et, de toute évidence, procède de la source d'où leur être procède également."<sup>156</sup>

C'est par ces mots que Ralph Waldo Emerson (1803) évoque la Nature dans son œuvre *La Confiance en Soi* (1841). Il la compare à des bras d'une immense intelligence qui fait de nous les récepteurs de sa vérité et les organes de son activité. Être attentif aux autres comme à soi-même comme en chaque chose que la nature a créée peut nous aider à nous libérer d'une certaine maîtrise que nous nous infligeons. Cette maîtrise nous rassure mais il peut aussi en émaner une emprise. Or, cette emprise dans le cadre d'une relation thérapeutique peut s'avérer destructrice. Au contraire, le lâcher-prise, sur lequel on porte trop souvent un regard soupçonneux, trouve un réel intérêt dans la thérapie psychomotrice<sup>157</sup>.

---

155 DELEUZE, 1969, p.360

156 EMMERSON, R. W. 2000, p.103

157 Pour en savoir plus sur ce sujet, lire le mémoire en vue de l'obtention du diplôme d'état de psychomotricien de Caroline Cilia *L'engagement du psychomotricien dans la relation auprès de jeunes enfants. Une histoire de lâcher-prise?*, 2014

## Conclusion

J'ai émis l'hypothèse que le nez rouge en faisant office d'enveloppe psychique peut faciliter l'expressivité du corps et de son image. Le masque, rassure, protège, contient, sécurise et offre une distance. A mesure qu'il dérobe, il révèle le stagiaire au groupe, et à travers le dialogue tonique, à lui-même. La rencontre avec son identité, son rythme, son tonus, ses émotions, ses sensations lui offre un sentiment de continuité empreint de fragilité et de générosité. J'ai souligné à quel point cette acceptation du regard de l'autre sur soi pouvait réactiver des émotions vives. Cette intersubjectivité nous reconnecte avec nos premières interactions. Toutes les expériences sont dialectisées par le groupe et surtout par le rire qui offre son enveloppe chaleureuse. Un stage de découverte de son clown n'est pas (et d'après moi, ne devrait jamais être) une épreuve douloureuse. Dans l'idéal, un stage de découverte de son clown sera une expérience profonde. A ma problématique qui était de savoir si un stage de clown pouvait enrichir la posture du psychomotricien, je serais tentée de répondre affirmativement. Cependant, il y a autant de clowns qu'il y a de démarches, de voix ou de personnalités. Certaines personnes vivront cette expérience avec plaisir et superficialité. D'autres rencontreront des difficultés, se questionneront. *Le questionnaire d'estime de soi* auquel j'ai soumis les participants au stage avait pour fonction d'objectiver cette question. Toutefois, un stage de découverte de son clown est avant tout une expérience subjective et qualitative puisqu'elle sollicite les sujets dans leur identité. Par conséquent, la réponse à ma problématique devrait être plurielle; même si mon intuition me livre que je proposerai d'autres stages de clown aux psychomotriciens. Le clown invite à se reconnecter avec l'enfant que nous étions. Celui-ci n'est pas si loin de nous. Il s'exprime souvent à notre insu, comme le clown fait rire sans le vouloir. Nous pouvons travailler avec cette innocence, cette transparence, cette naïveté. Il ne s'agit pas d'une posture nostalgique ou régressive. Lao Tseu signifie à la fois "Honorable maître" et "vieil enfant". Le clown est toujours "ici et maintenant" et s'il offre sa chute,

c'est pour que les rires s'élèvent plus haut. Ses émotions sont primaires, intenses, décuplées. Elles ne cherchent pas à se cacher, elles s'exhibent pour mieux se travestir, se jouer, se symboliser. Le psychomotricien reconnaît dans le clown sa posture cathartique. Il partage avec lui une fonction transitionnelle. Leur fond poétique commun sont leurs outils: des qualités d'observations fines, une implication corporelle, un ancrage sensoriel de qualité, une appétence pour rencontrer l'autre, une capacité à s'investir dans les jeux qu'ils soient sensorimoteurs ou symboliques. Ils explorent l'un comme l'autre les quatre niveaux psychomoteurs *le Tonus, les Sensations, l'Affectivité et les Représentations* décrits par Suzanne Robert Ouvray<sup>158</sup>. Je crois que beaucoup de psychomotricien éprouvent dans leur pratique cette vision. Je n'ai pas la prétention d'inventer une notion. Je m'étonne avec un immense plaisir de l'enseignement que je tire de la rencontre du clown et de la psychomotricité. La vérité n'est pas au bout du chemin, elle est le chemin. N'est-ce pas là encore un élément clef de la posture du psychomotricien d'être ouvert, disponible pour mieux recevoir l'Autre en pleine conscience? Le clown au lieu de tirer le rideau, l'ouvre tout entier sur la Condition Humaine. Il symbolise sa dualité, sa fulgurance et sa vulnérabilité, sa beauté et son immondice, ses créations et ses destructions. Lorsque le clown s'attarde sur ce théâtre de la cruauté, ce spectacle l'émeut...avant de l'écroûler de rire... Les maîtres du Tao concluent souvent leurs propos par de grands éclats de rire comme pour se moquer d'eux-même et du monde. Les sages et les clowns savent que tout est relatif. Le mot relatif possède un double sens. D'une part, il désigne "ce qui n'est pas absolu" et d'autre part, il désigne "ce qui établit une relation". Il m'apparaît que cette relation doit dépasser les hommes et rejoindre les choses. Il convient de cesser de raisonner pour commencer à résonner avec la nature.

---

<sup>158</sup> ROBERT OUVRAY, S. 2004.

## Bibliographie

- ALBARET, J.M., SCIALOM, P., GIROMINI, F., (2011) Manuel d'enseignement de la psychomotricité, Marseille, édition Solal
- ANDRE, P., BENAVIDES, T., CANCHY-GIROMINI (2004) *Corps et psychiatrie*, Paris, édition Heures de France
- ANZIEU, D. (1985), *Moi-Peau*, Paris, Dunod, 1995
- BONANGE, J. B. (1998) *Le Clown, intervenant social, Le Miroir du clown dans les réunions institutionnelles*, Toulouse, Université de Toulouse Le Mirail
- CAILLAU, H. (2015) *Le Paradoxe du poisson rouge*, Paris, Saint-Simon
- CHEVALIER J. et GHEERBRAN T A. (1969), *Dictionnaire des symboles*, Paris, édition Jupiter, 1982
- DELEUZE, G. (1969) *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit
- DOLTO F, (1984), *L'Image inconsciente du corps*, Paris, Éditions du Seuil
- FRATELLINI, A. (1989) *Destin de clown*, Lyon, La Manufacture.
- FREUD, S (1923) ), *Le moi et le ça*, in *Essais de Psychanalyse*, Paris, Payot, 1981
- JEANNEROD, M. (2005) *Le Cerveau intime*, Paris, Odile Jacob
- JOUSSE, M. (1939), *L'anthropologie du geste*, Paris, Gallimard, coll «Voies ouvertes», 1974
- KLEIN, J.P. (1997), *L'Art-Thérapie*, Paris, PUF, Que-Sais-Je?
- KORFF-SAUSSE S. (1996), *Le miroir brisé. l'enfant handicapé, sa famille et le psychanalyste*, Paris, librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2010
- LACAN, J. (1966), *le Séminaire, Livre X, l'objet de la psychanalyse* (inédit), leçon du 23 février 1966
- LACAN, J. (1975), *le Séminaire, livre I, Les Écrits techniques de Freud*, Paris, Seuil
- LECOQ, J. (1997), *le Corps poétique, un enseignement de la création théâtrale*, Arles, Actes Sud – Papiers, 2006

- LIPPS, T. (1903), *Aesthetic. Psychologie des Schönen und der Kunst*, Leipzig
- MALDINEY, H., (2003), *Art et existence*, Paris, Klincksieck
- NASIO, J.-D. (2007), *Mon Corps et ses images*, Paris, collection Désir-Payot, Édition Payot et Rivages
- PIAGET, J. (1938), *la Naissance de l'intelligence chez l'enfant*, Lonay, édition Delachaux et Niestlé, 1948
- PIREYRE, J. (2011) *Clinique de l'image du corps*, Paris, Dunod
- POTEL, C. (2010) *Être psychomotricien*, Toulouse, Eres, 2012
- REY, A. (2012) *Le Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, SEJER nouvelle édition
- ROBERT OUVRAY, S.B. (2004) *Intégration Motrice et Développement Psychique, Une théorie de la Psychomotricité*, Paris, Desclée De Brouwer
- SARTRE, J.P (1938) *Esquisse d'une théorie des émotions*, Paris, Hermann, Livre de poche, 1995
- SCHENKEL, I. (2012) *Le clown thérapeute*, Paris, L'harmattan
- SCHILDER, P., (1968) *L'image du corps*, Paris, Gallimard
- SIMONDS, C. et WARREN, B. (2004) *Rire médecin, journal du Dr girafe*, Paris, Pocket
- TISSERON, S. (2010) *L'empathie au cœur du jeu social*, Paris, Albin Michel
- WINNICOTT, D.W. (1975) *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard

## **Revues**

- BINET A. (1902), W. James La théorie de l'émotion in *L'année psychologique* vol. 9. pp. 388 - 401
- CANCHY-GIROMONI F. (1999) in *Thérapie psychomotrice et recherches*, n°117, p.102
- GRANDGUILLAUME A. et PIROUX C. (2004) « A. Damasio. L'erreur de Descartes(1995) ; Le

sentiment même de soi (1999) ; Spinoza avait raison(2003) », *L'orientation scolaire et professionnelle*, 33/3, 477-479.

CEZARD, D. (2010) La figure féminine du clown : enjeux et représentations sociales, *Les Cahiers de l'Idiotie*, n°3 Le Clown : une utopie pour notre temps?

CORNU, A. (2010) De quel clown s'agit-il?, in *Culture Clown* n°17, octobre

RAYNAL, N. (2007) De la rééducation à la psychothérapie, de la psychothérapie à la rééducation: la psychomotricité, une troisième voie, in *Thérapie Psychomotrice et Recherches*, n°149, pp.30-43

## Postface



**JE SUIS  
CHARLIE**

# **Annexes**

Par respect de l'anonymat des stagiaires évoqués dans ce mémoire, leurs photos ont été masqués.

*Illustration 1: Schlo, clown de Anne,*



*Illustration 2: Danger, clown de Lou*



*Illustration 3: Colonel Folamour, clown de Sylvie*



*Illustration 4: Posture de Danger, clown de Lou*



*Illustration 5: clown magicienne*



*Illustration 6: Paillette, clown d'Aude*



*Illustration 7: Costume du général Folamour*



*Illustration 8: costume du clown magicien*



*Illustration 9: Costume de Bloom, clown de Marie*





*Illustration 10: Pepette Trottinette, clown de Marie-Pierre et son petit poussin*



*Illustration 11: Scène de l'aspivapo avec Pepette Trotinnette et Danger*



*Illustration 12: Bloom, clown de Marie et le petit poussin*

*Illustration 13: Le sourire de E, le clown de Chantal*



## Typologie des chaînes musculaires et posture de clown

Nom de clown: Colonel Folamour	
Posture : pulsée vers l'avant	
typologie: besoin d'action, de maîtriser	
Enchaînement musculo-aponévrotique: PM postéro-médian	
Caractère du clown: Autoritaire, séducteur, intransigent	

*Tableau 1: comparant la typologie de la chaîne musculaire PM avec le clown, Général Folamour*

Nom de clown: E	
Posture : affaissée, ondulante	
typologie: émotivité, adaptabilité	
Enchaînement musculo-aponévrotique: AP antéro-postérieur	
Caractère du clown: Joyeux, souriant, doux, sensuel	

*Tableau 2: comparant la typologie de la chaîne musculaire AP avec le clown E*

Nom de clown: Bloom	
Posture : repliée, enroulée	
typologie: réserve, introversion	
Enchaînement musculo-aponévrotique: AL antéro-latéral	
Caractère du clown: Réserve, introversion, timidité, agressivité, espièglerie	

*Tableau 3: comparant la typologie de la chaîne musculaire AL avec le clown, Bloom*

Nom de clown: Paillette	
Posture : érigée, axée	
typologie: réactivité, impulsivité	
Enchaînement musculo-aponévrotique: PA Postéro-antérieur	
Caractère du clown: Maladresse, simplicité, pureté, évanescence	

*Tableau 4 comparant la typologie de la chaîne musculaire PA avec le clown Paillette*

Nom de clown: Pepette trottinette

Posture : déployée et arquée

typologie: besoin de communiquer, extraversion

Enchaînement musculo-aponévrotique: PL postéro-latéral

Caractère du clown: Transgressif, violent, émotif,  
extraverti, autoritaire, agitation



Tableau 5 comparant la typologie de la chaîne musculaire PL avec le clown Pepette Trottinette

# Être Psychomotricien

*Du fond poétique commun de l'expressivité du corps à la thérapie psychomotrice*

**mots clés:** identité, posture du psychomotricien, Image du Corps, clown, tonus, sensorialité, affectivité, représentation,

## **Résumé:**

Les clowns et les psychomotriciens partagent un espace potentiel. A travers le jeu, chacun d'eux revisite les quatre niveaux psychomoteurs: le tonus, la sensorialité, l'affectivité, et la représentation. Il est possible d'établir un parallèle entre stage de découverte de son clown et l'émergence du "je" chez les enfants en situation de handicap au cours de la thérapie psychomotrice. Le partage de ce fond poétique commun reflète les fonctions du clown et celles du psychomotricien. Leurs postures d'ouverture leur offrent une appétence à aller à la rencontre de l'Autre dans sa singularité et son universalité. Il en découle une vision de la psychomotricité proche des Arts et des Sciences Humaines.

**key words:** tonicity, sensoriality, affectivity, representation, identity, psychomotrician's attitude, body image, clown

## **summary:**

Clowns and psychomotricians share a potential space. Through play, both of them revisit the four psychomotor levels: tonus, sensoriality, affectivity and representation. It is possible to draw a parallel between the search of one's own clown and Young children's individuation process during a psychomotrist therapy. As they share a poetic background, functions of the clown and the psychomotrician can reflect each other. Their open attitudes enable them to meet the Other's singularity and universality. It evokes a vision of the psychomotricity closed to Arts and Human Sciences.