

Patchwork de poèmes : p(oé)ychomotricité

Élodie Huvet

► **To cite this version:**

Élodie Huvet. Patchwork de poèmes : p(oé)ychomotricité. Médecine humaine et pathologie. 2021. dumas-03296276

HAL Id: dumas-03296276

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03296276>

Submitted on 22 Jul 2021

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.

Institut de Formation en psychomotricité
de la Pitié-Salpêtrière
Médecine Sorbonne Université
91, boulevard de l'Hôpital – 75013 PARIS



***Patchwork* de poèmes :**
p(oé)psychomotricité

Mémoire présenté par Elodie HUVET
en vue de l'obtention du diplôme d'État de psychomotricien

Nom du maître de mémoire :
Catherine POTEL - BARANES

Session : juin 2021

REMERCIEMENTS :

A...

Mélanie, cette fresque surprenante aux nuances violines qui orne ta porte a toujours été pour moi le seuil d'un monde de créativité et de bienveillance, franchi chaque semaine avec l'envie de découvrir davantage les merveilles de la psychomotricité cachées en ce lieu...

Catherine Potel-Baranes, vous qui avez su croire à l'extravagance et vous laisser voguer la première sur les hauts et les bas de mon inspiration poétique. Merci pour la justesse de vos conseils et l'espace de liberté d'expression que vous m'avez accordé dans cette rédaction.

Anaëlle, je t'ai partagé, à toi avant que ce soit d'autre, l'idée encore floue qui était à l'origine de ce travail. Grâce à toi, j'ai osé ! Osé arroser cette petite graine, désormais métamorphosée...

A ma famille, qui a longtemps toléré mon installation dans des lieux improbables à des heures improbables, avec des bougies en nombre improbable, lorsque je rédigeais ce mémoire improbable...

A toutes les personnes qui m'ont accompagnée sur le chemin de la psychomotricité...

Merci !

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	5
1. LA MARIONNETTE AUX FILS ARC-EN-CIEL.....	12
1.1. Analyse du poème.....	13
1.2. Paul en spectacle, un imbroglio multicolore.....	15
2. VOYAGES EN TERRES (IN)CONNUES.....	18
2.1. Analyse du poème.....	19
2.2. Les périples de Fabien.....	22
3. TACTIQUE D'ESCRIMEUR.....	26
3.1. Analyse du poème.....	28
3.2. Le combat d'escrime d'Enzo.....	32
4. TIC-TAC DÉCRIT L'HEURE.....	34
4.1. Analyse du poème.....	36
4.2. Iris et le tic-tac affolé.....	40
5. ELLE ET LUI.....	43
5.1. Analyse du poème.....	44
5.2. Elle et Lui, leur cohabitation chez Mélissa.....	47
6. HISSEZ LES VOILES.....	51
6.1. Analyse du poème.....	53
6.2. Lire entre les lignes.....	56
CONCLUSION.....	59
DISCUSSION	63

INTRODUCTION :

Il me semble que dès le départ, je l'ai senti. Dès les premières semaines passées au sein de l'Institut de Formation en Psychomotricité de la Pitié-Salpêtrière. Une impression assez vague de prime abord, et plutôt indescriptible... Quelque chose qui m'habitait régulièrement, au sortir des travaux pratiques, ou au détour d'une phrase prononcée par un professeur en amphithéâtre... Je n'ai pas immédiatement su attribuer des mots à ce ressenti. « C'était beau »...« C'était émouvant »... « C'était... *poétique* ».

Poétique, voilà le terme qui m'a semblé le plus approprié. Je percevais de la poésie dans ce que j'apprenais. Dans les expériences que je vivais avec mes camarades. Dans la manière qu'avaient les professeurs de nous transmettre leur savoir. Tout simplement, je voyais de la poésie dans la psychomotricité elle-même.

Ce constat est longtemps resté de l'ordre d'une intuition personnelle. Une arrière-pensée qui teintait ma vision de mes études, mais qui restait enfouie au fond de moi. Je n'en parlais à personne, je n'écrivais pas de poèmes. Je me laissais seulement imprégner de la poésie de certains moments...

Au terme de ma première année, l'idée d'écrire un poème touchant à la psychomotricité s'est immiscée dans mon esprit. Dans le cadre de l'évaluation des cours pratiques d'expressivité du corps, il était demandé de rendre un dossier écrit répondant à différentes questions sur notre vécu au cours de l'année. La clôture de ce travail consistait à choisir une forme écrite pour transposer dans un court récit imaginaire notre expérience singulière en cours d'expressivité du corps. La forme du poème s'est imposée comme une évidence...

Un unique poème, le seul. Suite à cela, j'ai abandonné la rédaction pour revenir à une poésie simplement ressentie, arrachée à l'instant, imaginée de manière évanescence au travers des mots qui se bouscuaient dans mes pensées. Des mots furtifs qui s'évanouissaient dès lors qu'ils s'entrechoquaient, sans toujours laisser de phrase derrière

eux... Une poésie insaisissable, émancipée de la dure contrainte de la mise sur papier. Une poésie éclair, qui secoue d'un frisson de lyrisme et disparaît l'instant suivant...

De longs mois ont passé. Me voilà au commencement de ma troisième année, à la recherche d'un sujet de mémoire. J'ai tenté de suivre les divers conseils prodigués aux étudiants... Par exemple, me demander ce qui m'intriguait particulièrement dans ce que je voyais en stage. Chaque semaine, j'ai eu l'impression d'attendre un déclic qui ne venait pas. Les pistes de sujets que j'élaborais ne me correspondaient pas, ne me captivaient pas. Je suis tombée dans un prosaïsme qui contrastait grandement avec mon univers d'ordinaire empli d'images. Je ne me reconnaissais pas non plus dans les méthodologies classiques des mémoires. J'ai cherché à discerner laquelle me correspondait le plus... Aucune. Trop académiques, trop insipides à mon goût en cette période morne de crise sanitaire... J'aspirais à un travail plus créatif.

Au fil des semaines, j'ai compris qu'il fallait que je cesse d'attendre en vain l'illumination soudaine et surprenante que j'espérais. Après de longues réflexions, j'ai réalisé que ce déclic que je pensais voir émerger dans un futur proche avait déjà eu lieu dans un passé plus lointain, de manière subtile. Je suis retournée le puiser dans les souvenirs des premières semaines de mes études de psychomotricité : « C'est... *poétique* ». J'ai à nouveau songé à cet unique poème rédigé pour l'évaluation du cours d'expressivité du corps. La forme rédactionnelle novatrice que je souhaitais était là. J'ai vécu l'apprentissage de la psychomotricité avec poésie. C'était désormais une évidence, je devais raconter la psychomotricité en poésie.

A vrai dire, je n'ai pas l'habitude d'écrire des poèmes à proprement parler. Issue d'un baccalauréat scientifique, je n'estime pas avoir une connaissance approfondie de la poésie. Cependant, j'ai toujours aimé écrire. J'aime attribuer un deuxième sens plus profond aux mots et véhiculer des émotions par des images. L'esthétique d'un poème m'attire autant que le message qu'il délivre. Il me plaisait également d'analyser et de commenter des poèmes de divers auteurs dans le cadre des cours de français du lycée.

J'ai ainsi souhaité associer dans ce mémoire la rédaction de poèmes à l'analyse de ces derniers.

Qu'est-ce que la poésie ? Ce terme me paraît tellement vaste...

D'un point de vue étymologique, le mot « poésie » vient du grec « *poiésis* » qui signifie « création ». J'aspirais justement à un mémoire créatif, la racine du mot poésie ne pouvait que me conforter dans l'idée qu'il s'agissait d'une forme appropriée pour le travail que j'envisageais.

Le dictionnaire Larousse (s. d.) définit la poésie comme l'« *art d'évoquer et de suggérer les sensations, les impressions, les émotions les plus vives par l'union intense des sons, des rythmes, des harmonies, en particulier par les vers* ». La poésie est donc un art du langage. Dans un second sens, la poésie désigne le « *caractère de ce qui parle particulièrement à l'imagination, à la sensibilité* » (Larousse, s. d.). J'évoquais précédemment cette dimension de la poésie lorsque je la décrivais comme une impression vécue dans l'instant, qui éveille en moi une foule d'images. Il s'agit de la poésie d'un moment, d'un paysage, d'un objet, d'un mouvement...

En ce qui concerne sa forme, la poésie peut être rédigée en prose ou en vers. Le vers désigne une ligne d'un poème, qui répond à une contrainte en terme de nombre de syllabes. Le vers libre s'affranchit de cette règle rythmique. La strophe regroupe un nombre variable de vers au sein d'un poème, formant un paragraphe qui peut présenter ou non diverses répartitions de rimes.

Par ailleurs, la poésie use de nombreuses figures de style. Il s'agit de procédés linguistiques qui jouent sur le sens ou les sonorités des mots. Elles produisent des effets particuliers sur le lecteur en ajoutant de l'expressivité aux propos.

La poésie est un genre littéraire dont les règles de mise en forme ont varié selon les époques et les cultures. Ses origines remontent à l'Antiquité, où elle contenait notamment les mythes et épopées. Elle a traversé les siècles, se faisant davantage musicale chez les

troubadours du Moyen-Âge ; puis lyrique, romantique au gré des époques... Au XXe siècle, la poésie moderne s'est voulue libérée des anciennes contraintes de mise en forme. L'histoire de la poésie est si riche qu'il serait bien long de la relater de manière exhaustive... Si l'opinion commune la juge sûrement désuète de nos jours, la poésie n'a pourtant pas disparu. Elle se perpétue grâce à certains poètes contemporains, mais aussi dans des textes moins formels, dans le slam, dans de simples phrases postées sur les réseaux sociaux... Simplement, le terme « poésie » n'est pas toujours mentionné pour évoquer ces formes-ci...

Nombreux sont les auteurs, poètes, professeurs, qui se sont attelés à définir de manière formelle et objective la poésie. Pourtant, chacun pourrait en donner une définition subjective, qui ne serait pas pour autant erronée. Elle n'est pas seulement une esthétique littéraire, elle est aussi la manière propre à chaque poète de pratiquer cette art, ainsi qu'une manière de percevoir la vie. Selon Hugo (1877), « *Un poète est un monde enfermé dans un homme* ». Pour Prévert (1982, p 159), « *La poésie c'est ce qu'on rêve, ce qu'on imagine, ce qu'on désire et qui arrive souvent. [...] La poésie, c'est un des plus vrai, un des plus utiles surnoms de la vie* »...

La poésie est si vaste, polymorphe, évolutive, qu'il semble difficile de cerner l'entièreté de ce qu'elle représente. En ce sens, il s'agit pour moi d'une analogie avec la psychomotricité. Pour l'une comme l'autre, trouver un consensus lorsqu'il s'agit de les définir semble être une tâche ardue. Dès le début de mes études, j'ai souvent entendu qu'il y avait autant de définitions de la psychomotricité que de psychomotriciens. Tout comme les définitions de la poésie sont riches de la pluralité des conceptions des poètes, et plus largement de chaque individu... De ce fait, utiliser la poésie pour parler de la psychomotricité me paraît d'autant plus approprié et porteur de sens. La poésie, dans la rédaction de ce mémoire, se fera une aide précieuse pour m'aider à élaborer ma propre conception de la psychomotricité.

Les mots semblent souvent manquer aux psychomotriciens pour décrire ce qu'ils font et

ce qu'ils vivent. Formuler un récit pour témoigner de ce qu'ils observent n'est pas toujours chose aisée. J'ai cette impression que l'on peut vite se heurter à une propension à rationaliser les faits pour les rendre objectifs, compréhensibles par l'interlocuteur ou le lecteur. Au risque de perdre cette magie de l'instant... Je fais le pari du voyage dans l'imaginaire pour raconter la psychomotricité. Je considère que les images poétiques appellent à attribuer les mots qui manquent à certains récits. Des mots parfois incongrus, mais chargés de plusieurs sens. Les allers-retours entre le monde de la poésie et la réalité me paraissent être un moyen de raconter tout à la fois les faits objectifs et la dimension poétique subjective qui les colore. Une subjectivité propre à chaque être humain et à ses émotions. Si ce mémoire est porteur d'images qui sont les miennes, il laisse aussi la liberté à chaque lecteur de se les approprier, suivant ses propres représentations.

Ce mémoire sera parsemé de métaphores diverses et variées tout au long des poèmes. Afin de refléter son thème poétique, j'ai construit ce travail suivant une métaphore plus vaste, porteuse de l'histoire de mes études : je considère mon mémoire comme un *patchwork*.

Un *patchwork* réunit des pièces de tissu de formes, tailles, couleurs et textures variées, qui, cousues entre elles, viennent former un ouvrage hétéroclite. Dans ce mémoire, les poèmes seront pareils aux morceaux de tissus : leurs formes et leurs thèmes seront divers. D'autres pièces de tissus seront constituées par les analyses de ces poèmes, qui feront référence aux théories de différents auteurs ; ou encore par des cas cliniques qui viendront illustrer les poèmes. Mon intention est de coudre, lier ces pièces entre elles. « Tisser des liens », voilà une expression répétée de manière récurrente par les professeurs, et ce dès la rentrée en première année de psychomotricité. « *Vous verrez, vous tisserez des liens entre les notions, entre théorie et pratique, au fur et à mesure...* ».

Ce cursus s'est apparenté pour moi à un véritable travail de couturier, de minutie et de patience. Mon mémoire viendra ainsi refléter l'assemblage des morceaux de tissu entre eux, avec un fil rouge qui zig-zaguera entre poésie et psychomotricité. Certains lien seront

solides, d'autres plus décosus, il y aura peut-être encore quelque trous là où les pièces s'imbriquent moins bien...

Ce *patchwork* représentera ma compréhension de la psychomotricité au terme de mes études, et sera orné des divers motifs constitués par les images et métaphores propres à chaque poème. Psychomotricité et poésie entrelacées et cousues entre elles : voici la « *p(oé)sychomotricité* ».

Je me suis ainsi questionnée au fil de cette rédaction :

En quoi la poésie permet-elle une compréhension de la psychomotricité ?

Dans quelle mesure la forme littéraire du poème peut-elle illustrer les notions fondamentales de la psychomotricité ? Comment la vision et l'écriture poétiques s'articulent-elles avec la clinique ?

Comme mentionné précédemment, la méthodologie de ce mémoire se rapproche de celle d'un patchwork, les thèmes seront donc dans un premier temps disposés côte à côte à la manière des portions de tissus, avant d'être reliés entre eux. La rédaction poétique elle-même apportera des formes de réponses implicites, qui seront par la suite évoquées à l'occasion de la conclusion et de la discussion en fin de mémoire.

Nota Bene : Dans la présentation de ce travail ainsi que dans le sommaire, j'ai fait le choix de ne pas annoncer explicitement avant la lecture d'un poème de quel thème ou concept psychomoteur il traitera. La visée de cette présentation est de permettre une première lecture du poème sans *a priori*, laissant de lecteur libre de s'imprégner de l'écriture poétique et de d'émettre des hypothèses sur le sens caché du poème. Il se peut que certains termes lui permettent de deviner cela dès le titre ; tandis que d'autres poèmes dissimulent davantage leur thème psychomoteur... Je recommande une seconde lecture du poème après avoir pris connaissance de sa signification dans l'analyse, afin de

constater la différence de compréhension du poème par rapport à la lecture précédente. J'espère ainsi faire vivre cette découverte de la *p(oé)sychomotricité* tout d'abord sur un versant poétique, en permettant une libre interprétation du poème à la première lecture ; puis sur un versant davantage psychomoteur, l'analyse permettant d'apporter un regard nouveau à la seconde lecture du poème. Libre à chacun également d'ajouter une lecture des poèmes à voix haute pour mieux se laisser porter par les mots, leurs sonorités, et constater l'effet produit dans son esprit et dans son corps...

Les vers de chaque poème sont numérotés de cinq en cinq pour faciliter la référence à différents extraits dans l'analyse, sans surcharger la page par une numérotation continue.

Les citations d'auteurs sont rédigées en italique, contrairement aux citations d'extraits de mes poèmes dans les parties d'analyse, qui sont simplement entre guillemets.

1. LA MARIONNETTE AUX FILS ARC-EN-CIEL

Elle était suspendue
Entre des mains habiles
Par des fils tendus
Aux couleurs subtiles

5 Pinçant les cordes délicatement,
Tour à tour, comme jouant
D'une harpe arc-en-ciel
Les mains éveillèrent mademoiselle

Mélodie du mouvement, élégante danse...
10 Sur des notes de joie, de colère ou de peine
Elle s'interrompait parfois, figée sur la scène
Puis relevait la tête, déroulait son dos en cadence

Ses bras déployés de l'épaule au poignet
Jusqu'au bout de ses longs doigts...
15 Alors que les notes de harpe s'estompaient
La danseuse, dans une arabesque, s'immobilisa

En équilibre au bord
Du précipice du silence
Où se déversait, multicolore,
20 La cascade des fils aux mille nuances

1.1. Analyse du poème

Ce poème illustre la notion de tonus, fondamentale en psychomotricité. Il s'agit d'une introduction à ce concept, qui sera approfondi et mêlé à d'autres éléments au fil des poèmes.

Vulpian, en 1874, définit le tonus comme un état de tension permanente des muscles. (cité par Robert-Ouvray et Servant-Laval, 2015). Cette tension est active et involontaire, et d'intensité variable. Jover (2000) précise que cette tension résulte d'une stimulation continue réflexe du nerf moteur des muscles.

J'ai souhaité présenter, au travers de ce poème, la distinction entre différents niveaux toniques : le tonus de fond, le tonus postural et le tonus d'action.

Le tonus de fond, selon Jover (2000) renvoie à la répartition tonique au repos. Il correspond à la tension permanente du muscle. La première strophe du poème y fait allusion en présentant cette tension au travers de la métaphore des « fils tendus » (vers 3) de la marionnette. Cette dernière n'est pas encore en mouvement, mais au repos, paramètre inhérent à l'observation du tonus de fond.

Le tonus d'action correspond à l'ensemble des variations de tension musculaire, qui jouent un rôle de soutien et de préparation du mouvement (Jover, *ibid*). A partir du cinquième vers du poème, le tonus d'action est illustré dans la mise en mouvement de la marionnette. Les fils sont actionnés par les mains du marionnettiste, qui prépare et guide le mouvement. Soutenu par la tension des fils – le tonus – qui varie au gré des manipulations, le mouvement peut se déployer.

Le tonus d'action sert de support à la motricité globale et à la coordination des mouvements. La coordination est définie par Robert-Ouvray et Servant-Laval (2015, p.183) comme « *cette possibilité d'associer de façon cohérente les participations toniques de différents muscles en vue de la réalisation d'un mouvement global organisé* ». Dans le

poème, les fils pincés « tour à tour » (vers 6), parallèlement dans chacune des mains, font écho à cette coordination des recrutements toniques de diverses parties du corps, qui aboutit au mouvement finalisé de la marionnette. Chaque fil tiré correspond à la mise en tension tonique d'un muscle donné. Une seconde métaphore musicale vient compléter le spectacle de cette marionnette. La coordination, au résultat harmonieux, est cette « mélodie du mouvement » (vers 9) qui réunit les notes de musique correspondant à chaque corde pincée, chaque muscle activé toniquement.

En outre, la description de la chorégraphie de la marionnette (vers 12 à 14) rappelle que l'évolution tonique suit deux lois chez le nourrisson. La loi céphalo-caudale dirige la maîtrise tonique de l'axe corporel du haut vers le bas : « relevait la tête, déroulait son dos » (vers 12). Suivant la loi proximo-distale, les muscles situés près de l'axe du corps sont contrôlés en premier, puis la maîtrise tonique gagne progressivement la périphérie, jusqu'au bout des membres : « Ses bras déployés de l'épaule au poignet / Jusqu'au bout de ses longs doigts » (vers 13 et 14).

Le tonus postural renvoie à l'activité tonique minimale permettant le maintien des postures et de leur équilibre (Robert-Ouvray et Servant-Laval, 2015). Les travaux de Wallon (1970, p.174) ont relié tonus et posture aux émotions : « *Les émotions sont une formation d'origine posturale, et elles ont pour étoffe le tonus musculaire* ». Les vers 10 et 11 du poème introduisent le tonus postural, dans les interruptions du mouvement de la marionnette, qui ont lieu en étroite corrélation avec ses émotions : « Sur des notes de joie, de colère ou de peine ».

Plus largement au sein du poème, les couleurs attribuées aux différents fils de la marionnette correspondent aux émotions. Pour reprendre la citation de Wallon, les émotions ont pour étoffe le tonus musculaire. La couleur (émotion) a pour support, pour étoffe, le fil tendu (tonus) de la marionnette. J'ai supposé ces couleurs changeantes, comme des reflets : « couleurs subtiles » (vers 4), « mille nuances » (vers 20) ; afin de suggérer que les fils se teignent au gré des postures dans la danse. Cela renvoie à

l'origine posturale des émotions – couleurs – évoquée par Wallon.

Le tonus postural intervient également dans le maintien de l'équilibre des postures. L'arabesque finale de la marionnette, « en équilibre au bord du précipice du silence » (vers 17) en est une illustration. Le silence évoque l'arrêt de la « mélodie du mouvement » propre au tonus d'action. La posture se fige en un final saisissant, qui laisse place au déversement du flot d'émotions ressenties au cours de la danse : « la cascade des fils aux mille nuances » (vers 20).

1.2. Paul en spectacle, un imbroglio multicolore

Paul¹ est âgé de huit ans. Il est suivi en psychomotricité depuis quatre ans et demi en raison de sa dyspraxie. D'après Magnat, Xavier, Zammouri et Cohen (2015), la dyspraxie se définit par l'existence de troubles de la planification et de l'automatisation des gestes volontaires.

Initialement, les séances de psychomotricité avaient lieu deux fois par semaine en raison des grandes difficultés de Paul, auprès de deux professionnels différents. Désormais, la fréquence est réduite à un suivi hebdomadaire depuis un an, en cabinet libéral.

Paul présente d'importants troubles de la régulation tonique. Si je les avais déjà constatés dès notre rencontre en septembre 2020, j'ai pu les observer de manière très nette au cours d'une séance en particulier. Je lui avais proposé de se glisser dans la peau d'une marionnette, dont je contrôlais les mouvements par des fils imaginaires. Ce moment m'a plus tard inspiré la rédaction de ce poème.

Lorsque je tirais un fil, la partie du corps concernée se déplaçait dans une direction souvent inappropriée, avec une hypertonie excessive. L'hypertonie est une augmentation du tonus musculaire, qui se caractérise par une résistance accrue du muscle à son allongement passif.

1 Tous les prénoms des patients cités dans ce mémoire ont été modifiés dans un souci d'anonymat

J'ai également pu relever chez Paul des syncinésies à diffusion tonique. Les syncinésies sont des mouvements involontaires, qui accompagnent de façon non nécessaire et inconsciente la réalisation d'un mouvement volontaire. Elles sont dites à diffusion tonique lorsqu'on relève une élévation globale du tonus, des crispations au cours du mouvement. Métaphoriquement, elle se traduisaient avec Paul de la manière suivante : je tirais un fil, et le mouvement induit s'accompagnait d'une élévation tonique dans une autre partie du corps, comme si une seconde ficelle s'actionnait elle-même, involontairement.

Parfois, Paul gardait un membre relevé et fortement contracté, même quand j'avais lâché la ficelle depuis un moment, et ce malgré les remarques verbales de ma part lui indiquant qu'il pouvait revenir à la position de repos. Il s'agit de paratonies, définies comme l'impossibilité de relâchement musculaire volontaire après la contraction. La partie du corps concernée reste temporairement figée en contraction.

Paul manifestait des difficultés à coordonner ses mouvements dans son rôle de marionnette. Si mes mains actionnaient simultanément deux ficelles reliées à deux membres différents, Paul ne pouvait suivre ces indications en même temps. Il se focalisait sur le mouvement d'un membre. Les dysharmonies toniques décrites précédemment entravaient l'association appropriée des contractions des différents muscles requises pour la réalisation du mouvement attendu. Son tonus d'action s'ajustait difficilement lors des déplacements des différents segments corporels.

Paul peinait à maintenir un tonus postural adéquat et se voyait souvent déséquilibré. L'équilibre statique unipodal était précaire, tout comme l'équilibre dynamique au cours des changements de posture.

Malgré les encouragements, il paraissait se sentir en échec. Ainsi, ses émotions ont probablement majoré les diverses manifestations toniques. Inversement, les élévations brusques du tonus suscitaient peut-être des émotions négatives, dans le lien réciproque entre tonus et émotions.

Au cours de ce spectacle, la mélodie du mouvement de la marionnette était ponctuée de fausses notes. Ses fils s'emmêlaient en des nœuds inextricables. Leurs couleurs clignotaient, comme affolées par la complexité de la situation. La masse de ce tas de fils enchevêtrés déséquilibrait la marionnette, comme un lourd boulet menaçant de la faire tomber au fond du précipice du silence...

2.

VOYAGES EN TERRES (IN)CONNUES

L'effervescence du magma mit en tension les parois
Calcinant les roches rigides et rugueuses
Explosion de colère impérieuse
D'un terrifiant volcan, image d'effroi !

5 Voyage sans escale entre deux paysages...

Le long du bras de la rivière, le flot coulait
Translucide et fluide, avec douceur
Tranquille, satisfaisante langueur
Esquissant le souvenir d'un havre de paix.

10 Elle enlaça son petit voyageur
Épuisé par ses périples incessants
Tendrement, tout en le berçant
Fort attristée par ses pleurs...

Un sourire apaisé gagna son visage

15 Arrivé quelque part, entre ici et là-bas disons,
Au pays où les rivières éteignent les volcans
Royaume tiède et ambivalent
Le voyageur surplombait l'horizon...

2.1. Analyse du poème

Ce poème fait écho à la théorie de l'étayage psychomoteur développée par Robert-Ouvray (1993 / 2010). Elle décrit quatre niveaux qui s'étayent les uns sur les autres : tonique, sensoriel, affectif et représentatif. Chacun est sous-tendu par deux pôles opposés.

Le premier niveau est celui du tonus, dont les deux pôles extrêmes sont l'hypertonie et l'hypotonie. Le poème débute par une illustration du versant hypertonique, évoquant la « tension » générée sur les « parois », qui rappelle l'hypertonie périphérique du bébé, c'est-à-dire au niveau des membres. Le pôle opposé est retrouvé au vers 6, où le « flot » qui coule suggère une absence de tension, une hypotonie, à la manière du bébé qui se « coule » dans les « bras » de sa mère. L'utilisation polysémique du terme « bras » suggère ainsi cette présence humaine, qui était absente lors de l'évocation du pôle de l'hypertonie au premier vers. De plus, la linéarité de la rivière vient évoquer l'hypotonie axiale, qui concerne la tête, le cou et le buste du bébé.

Ce niveau tonique comporte donc deux couples entremêlés : d'une part l'hypertonie périphérique et l'hypotonie axiale, d'autre part l'hypertonie d'absence de la mère et l'hypotonie de présence de celle-ci. L'alternance des pôles toniques permet ainsi à l'enfant d'intégrer le rythme relationnel.

Le deuxième niveau décrit par Robert-Ouvray (1993 / 2010) est le niveau sensoriel. Les pôles sont constitués par deux grandes familles sensorielles : celle du dur, du désagréable, et celle du mou, de l'agréable. Elles sont respectivement décrites aux vers 2 et 7, qui contiennent trois couples sensoriels : le terme « calcinant » (vers 2) suggère la noirceur en opposition à l'adjectif « translucide » (vers 7), « rigides » (vers 2) contraste avec « fluide » (vers 7), et « rugueuses » (vers 2) avec « douceur » (vers 7). Ces familles sensorielles reposent sur la tension et la détente tonique : l'hypertonie s'associe au désagréable, au dur, tandis que l'hypotonie est liée à l'agréable, au mou. Le niveau tonique vient ainsi étayer le niveau sensoriel.

Le troisième niveau est le niveau affectif. Il repose sur le couple satisfaction / insatisfaction, accompagné de plaisir ou déplaisir. Les vers 3 et 8 mentionnent des affects opposés : « colère » et « tranquil[ité] ». La mère s'appuie sur ses propres ressentis pour nommer l'état affectif de son enfant, et l'introduire dans l'espace de la communication. « *Pour que les deux premiers paliers tonique et sensoriel puissent étayer le pallier de l'affect, la présence d'autrui est impérative* » (Robert-Ouvray, 2010, p.82). Pour illustrer cela, j'ai imaginé que la mère est celle qui raconte le début du poème (jusqu'au vers 9), tandis qu'elle observe son bébé, en attribuant par exemple le terme de « colère » (vers 3) à l'état affectif de celui-ci.

Sur ce niveau affectif s'étaye le niveau représentatif, qui oppose les pôles du bon et du mauvais. Certaines représentations sont agréables, comme l'illustre le vers 9 qui évoque « le souvenir d'un havre de paix ». D'autres représentations sont désagréables, comme suggéré au vers 9 : « un terrifiant volcan, image d'effroi ». En psychanalyse, Klein a décrit le clivage de l'objet maternel en deux, le bon et le mauvais, lors des trois à quatre premiers mois de la vie (Klein, et al., 2013). Le mauvais sein correspond à cette mère qui est source de frustration, tandis que le bon sein renvoie à la mère aimante, gratifiante. Dans le poème, la représentation du volcan illustre également la haine du bébé envers le mauvais sein qui le frustre, tandis que la rivière apaisante renvoie à l'amour envers le bon sein. Robert-Ouvray (1993 / 2010) propose une origine corporelle au clivage psychique kleinien, à partir de la bipolarité tonique, sur laquelle s'étayaient les autres niveaux pour aboutir à celui des représentations.

Les quatre niveaux du TSAR (tonus, sensation, affect, représentation) sont ainsi respectivement mentionnés dans les quatre vers de la première strophe, qui présente un des pôles de chacun d'entre eux (hypertonie, dur, insatisfaction, mauvais). Le vers 5, « *Voyage sans escale entre deux paysages* », vient symboliser le passage chez le bébé aux pôles opposés, décrits dans les quatre vers de la strophe suivante (hypotonie, mou, satisfaction, bon).

L'intégration des pôles extrêmes, qui permettra par la suite l'accès à l'ambivalence, est dépendante de la relation avec autrui. Les vers 10 à 14 introduisent plus explicitement que dans les vers précédents la relation avec le personnage de la mère, qui enlace et berce son enfant. Est ici illustrée la notion de *holding* décrite par Winnicott (1997), traduite par le terme portage, ou encore maintien. Ce portage est tout à la fois physique et psychique.

J'ai souhaité faire transparaître la notion de *holding* dans la forme même du poème, par l'emploi de rimes embrassées. Deux rimes distinctes, A et B, sont réparties, dans une strophe de quatre vers, suivant le modèle ABBA. La première rime A, embrasse donc la seconde B, faisant écho aux bras de la mère qui porte, embrasse son bébé. Il s'agit d'un schéma qui revient tout au long du poème, dont le rythme vient métaphoriquement porter le lecteur, en référence au *holding* psychique. Ce retour en continu fait écho au « *sentiment continu d'exister* » décrit par Winnicott, assuré par un *holding* régulier et suffisant, qui facilite le processus de maturation.

La relation entre la mère et son enfant présentée dans les vers 10 à 14 est sous-tendue par la notion de dialogue tonique, définie par Ajuriaguerra (1962), reprenant les travaux de Wallon. Les modulations toniques des deux partenaires créent un échange non-verbal, caractérisé par sa réciprocité. Chacun vit dans son corps la parole tonique apportée par l'autre dans ce dialogue. Il est le support de la communication affective : « *Le "dialogue tonique", comme nous l'avons appelé, est et reste le langage principal de l'affectivité et, pour cette raison, il joue un rôle de déterminant dans l'acquisition de la notion de corps vécu* » (Ajuriaguerra, 1971, p. 203). Le terme de dialogue tonico-émotionnel vient signifier la place des émotions dans cet échange. Dans le poème, la mère est « attristée par les pleurs » (vers 13) de son bébé, ressentant ce qu'il vit par l'intermédiaire du dialogue tonico-émotionnel lorsqu'elle l'enlace et le berce. Par la suite, le bébé arbore un « sourire apaisé » (vers 14), après avoir ressenti la douce hypotonie de sa mère qui le berce... L'échange est donc réciproque.

Cette dimension relationnelle, comme mentionné précédemment, conditionne l'accès à

des positions intermédiaires entre les différents pôles décrits par Robert-Ouvray (1993 / 2010). La dialectique entre les deux pôles permettra leur intégration, et l'émergence de l'ambivalence. Robert-Ouvray souligne que « *l'élément essentiel de cette intégration est la relation avec autrui afin que naisse le désir qui identifie le sujet* » (2007, p.86). L'enfant trouve un intermédiaire qui lui est propre entre les extrêmes des quatre niveaux, et se constitue en tant que sujet. Ce processus est relaté dans la dernière strophe du poème, qui présente la position intermédiaire entre les pôles, après l'intervention de la mère : « Arrivé quelque part, entre ici et là-bas » (vers 15). L'ambivalence est plus explicitement mentionnée au vers 17.

Suivant la théorie de l'étayage psychomoteur, les deux paliers corporels (tonique et sensoriel), étayent deux paliers psychiques (affectif et représentatif). Ce poème illustre ainsi les liens permanents entre le corps et le psychisme. La notion de dialogue tonico-émotionnel témoigne des influences réciproques du corps et des émotions. Ces allers-retours incessants, tout à la fois entre les pôles et les niveaux du TSAR, entre les partenaires du dialogue tonique, entre corps et psyché sont à mon sens tant de voyages, en terres inconnues ou connues. En outre, le propre de la poésie étant de faire voyager le lecteur, il m'a semblé adéquat d'illustrer ces notions de psychomotricité de la sorte.

2.2. Les périples de Fabien

Fabien est un garçon de onze ans, porteur de Troubles du Spectre Autistique. D'après le DSM-5 (2015), ces troubles neurodéveloppementaux se caractérisent par des difficultés persistantes sur le plan de la communication et des interactions sociales, ainsi que des comportements stéréotypés et des intérêts restreints. Les symptômes doivent être présent depuis la petite enfance, et altèrent le fonctionnement quotidien.

Fabien a été élevé par sa tante. Sa mère, restée vivre en Afrique, n'a jamais souhaité s'occuper de lui, mais apporte un soutien financier pour subvenir aux besoins de Fabien.

Fabien est allé à l'école en inclusion à temps partiel jusqu'en CP. Il manifestait parfois de

l'agressivité envers ses pairs ou lui-même, pouvait par exemple crier, se taper la tête par terre... Ces comportements, ainsi que son grand retard scolaire, ont entraîné une déscolarisation. Depuis, Fabien est en attente d'admission dans un établissement spécialisé. Cependant, aucune place en institution ne lui est pour le moment accessible. Fabien est toujours sur les listes d'attente cinq ans plus tard, malgré les nombreuses démarches effectuées par sa tante et les différentes psychomotriciennes qui l'ont suivi en cabinet libéral durant les six dernières années.

Récemment, Fabien a pu bénéficier d'une inclusion dans une école primaire, qui a débuté seulement trente minutes par semaines il y a quelques mois. Ce temps a été progressivement augmenté, et représente actuellement un jour et demi par semaine. Sur ce temps, Fabien est accompagné par différents intervenants d'une association extérieure. Cet encadrement est individuel, Fabien n'est pas dans un système de classe, mais participe par exemple aux temps de récréation.

Fabien est grand pour son âge. Sa surcharge pondérale semble l'entraver dans ses mouvements. Son polygone de sustentation est très élargi, il se déplace avec les pieds écartés.

Si l'on suit la théorie de l'étaillage psychomoteur, au niveau tonique, Fabien présente un fonctionnement que l'on pourrait qualifier « en tout ou rien ». Il est parfois hypertonique, agité, dans des déplacements et mouvements rapides. Cependant, il est parfois sujet à des effondrements toniques : il s'allonge au sol, hypotonique. Il passe d'un pôle à l'autre sans parvenir à une ambivalence. Par conséquent, le niveau sensoriel est lui aussi régi par une bascule entre les extrêmes du mou et du dur qui vont de paire avec les variations toniques de Fabien.

Les affects de Fabien varient eux aussi entre des pôles opposés. Par exemple, lorsqu'il entre dans la salle de psychomotricité, il se met parfois à crier : « Je vous déteste », « Je suis effrayé »... Quelques instants plus tard, il bascule sur le versant de la satisfaction, et prend plaisir à faire ce qui lui est proposé.

Au niveau représentatif, Fabien n'a pas non plus accès à l'ambivalence. Le jeu symbolique mettant en scène des marionnettes est notamment parcouru de représentations sombres : « les méchants », « la prison », « tuer »... Le passage aux représentations agréables doit être accompagné et initié par les propositions de l'adulte introduisant des personnages « gentils » dans le jeu.

De plus, cette difficulté d'accès à l'ambivalence au niveau représentatif transparait dans la relation à sa tante, qui rappelle le clivage kleinien décrit chez le bébé. La tante qui le laisse dans la salle de psychomotricité apparaît comme le mauvais sein, qui le délaisse et le frustre : Fabien verbalise dans ces moments « Je ne fais plus partie de la famille ? », laissant entrevoir sa crainte de l'abandon. Il refuse qu'elle parte et réclame sa présence dans la salle d'attente, ce que les mesures sanitaires liées au Covid-19 ne permettent pas actuellement. Il est donc souvent nécessaire de laisser croire à Fabien que ça tante reste effectivement devant la porte de la salle de psychomotricité, sans quoi il refuse de participer à la séance.

A l'opposé de cette représentation négative, la tante qui vient chercher Fabien en lui offrant systématiquement de nombreux gâteaux et friandises semble représenter le bon sein, qui le satisfait. Les promesses de nourriture de la part de sa tante conditionnent fréquemment l'adhésion de Fabien aux séances.

Suivant la théorie de l'étayage psychomoteur, j'émettrais l'hypothèse que chez Fabien, les niveaux tonique et sensoriel n'ont pas suffisamment étayé le pallier de l'affect. Pour rappel, la présence d'autrui est inhérente à ce passage, afin de nommer les affects. Fabien, du fait de son histoire familiale difficile marquée par une séparation précoce avec sa mère, n'a peut-être pas bénéficié plus jeune de cette mise en mots des affects par l'adulte. Sa tante, bien que présente, était parfois démunie face au handicap de Fabien et ne savait pas comment se comporter avec lui. A cela s'ajoute la difficulté propre aux Troubles du Spectre Autistique concernant la reconnaissance des émotions et affects, qui majore certainement la complexité du passage au palier de l'affect.

L'étayage des différents niveaux les uns sur les autres présente une faille qui ne permet pas encore à Fabien d'accéder à un intermédiaire entre les pôles de chaque pallier. Fabien voyage inlassablement entre deux paysages : le volcan en éruption et la rivière qui coule paisiblement. Quand je l'observe, il me paraît explosif, ou bien se laisse littéralement « couler » dans le sol, hypotonique... Il n'est pour le moment pas arrivé dans le monde de l'ambivalence, quelque part entre ici et là-bas, au pays où les rivières éteignent les volcans... C'est un voyageur parfois perdu et épuisé par ses multiples allées et venues d'un paysage à l'autre...

3.

TACTIQUE D'ESCRIMEUR

Avant que ne débute le combat,
Je me concentre, replié sur moi

Mes poings se serrent
Mon masque est lourd
5 Ma tête ploie, regard à terre...
Je me redresse, le souffle court

Mon adversaire paraît.
En garde ! Je me fends
Déployant mon fleuret
10 Mon bras droit s'étend

Guidé par mes yeux
Tranchant l'air en deux
Je serre les mâchoires
Les coups pleuvent de toute part,
15 Soudainement, mon arme m'échappe
Suivant l'arabesque de son vol
Je me retourne et l'attrape
De ma main gauche, ma parole !

Fier, droit, tête haute
20 J'ai évité la faute !

Trois pas en avant
Vers mon adversaire
Bras brandi tel un sagittaire
Dont l'arc fléché se tend

25 De haut en bas
Le coup s'abat
Quelques mètres me séparent des spectateurs
J'entends les applaudissements et clameurs

30 Mon bras droit s'ouvre en un élégant salut
Vers ce public qui m'a soutenu
Je hoche la tête souris
En bas des gradins, je crie :

J

e

s

u

i

s

v

a

i

n

q

u

e

u

r

!

3.1. Analyse du poème

Ce poème illustre la mise en place des premières notions spatiales chez le bébé, en lien avec la construction de l'axe corporel.

Bullinger (2012) décrit des postures qui constituent le répertoire de base du bébé à la naissance, déterminées par des structures réflexes. Il distingue tout d'abord les postures symétriques, qui correspondent à des réactions de défense. Elles sont illustrées au début du poème : la notion de « repli » avant le « combat », dans une posture enroulée, la tête vers l'avant à l'image du nourrisson qui ne maîtrise pas encore la tenue de la sienne. Les « poings [qui] se serrent » évoquent l'hypertonie périphérique retrouvée chez le bébé en posture symétrique, qui contraste avec l'hypotonie axiale, au niveau du tronc et de la tête. Parfois, le blocage de la respiration peut compenser le déficit tonique de l'axe, ébauchant un redressement précaire, effort musculaire et respiration luttant contre la gravité (« je me redresse, le souffle court », vers 6). Il s'agit du tonus pneumatique. (Bullinger, 2012)

La deuxième catégorie de postures de base est constituée par les postures asymétriques, dites de l'escrimeur, nom qui m'a inspiré le choix de ce personnage.

« Ces postures déterminent une répartition tonique particulière : le côté où la tête est tournée est plus tonique, le bras de ce côté-là est le plus souvent en extension, la main dans la zone de vision focale. [...] L'autre bras, moins tonique, est le plus souvent en flexion dans une zone proche de l'oreille » (Bullinger, 2012, p.139-140)

Les postures asymétriques sont en effet analogues à la fente (vers 8) adoptée par l'escrimeur, qui étend son bras vers l'adversaire (vers 10). Ces postures déterminent des espaces droit et gauche disjoints, retrouvés au vers 12 « Tranchant l'air en deux ».

L'espace oral constitue un relais entre ces deux espaces droit et gauche. Le bébé, lorsqu'il fait passer un objet d'un héli-espace à l'autre, le fait transiter par sa bouche. Dans le

poème, l'évocation des mâchoires est un substitut au passage de l'objet par la zone orale (vers 13)... En effet, le masque de notre escrimeur ne permet pas de l'envisager, impressionnant l'adversaire, la lame du fleuret entre les dents !

Bullinger (2012) indique que ce sont les progrès concernant le redressement et la rotation du buste qui permettent le passage d'une posture asymétrique à son inverse, transition initialement difficile en raison de l'hypotonie axiale. Ce passage d'une posture à l'autre permet au bébé de relier l'espace oral et les espaces droit et gauche. Cette unification de l'espace correspond à l'espace de préhension. Les flux visuels, formés selon Bullinger par un ensemble de signaux émanant de l'environnement, jouent ici un rôle important : « *La coordination entre les flux visuels et les postures donne un accès aux représentations spatiales* » (Bullinger, 2012, p.87). Ainsi, la capacité du bébé à passer d'une posture asymétrique à son inverse, coordonnée aux flux visuels constitués par le « *glissement des images sur la rétine* » (*ibid*, p. 153), lui donne accès à la représentation d'un espace unifié.

Dans le poème, j'ai souhaité retranscrire ceci de la façon suivante : la posture de l'escrimeur est tout d'abord orientée à droite (« mon bras droit s'étend », vers 10). Par la suite, les vers 15 à 18 viennent illustrer le passage à la posture asymétrique orientée à gauche. Le verbe « retourner » (vers 17) vient signifier la capacité de rotation du buste. Le rôle des flux visuel transparaît au vers 16, « Suivant l'arabesque de son vol », qui présente le fleuret comme un stimulus visuel de l'environnement, lequel va engendrer la rotation de l'escrimeur qui le suit du regard. Le verbe « attraper » (vers 17) fait écho à l'émergence de l'espace de préhension, espace unifié.

Par ailleurs, lors de l'évocation de l'accès aux représentations spatiales, j'ai souhaité intégrer à ce poème une subtile référence à une célèbre phrase de Bullinger (2012, p. 88) que je trouve empreinte de poésie, reflétant le thème de ce mémoire : « *Quand l'œil parle à la main, leur langage est l'espace* ». J'ai mentionné ci-dessus la manière dont sont évoqués les flux visuels, et donc l'œil, dans le poème. Au vers 18, la « main » apparaît et le terme « parole » vient compléter l'image, ainsi que le langage de l'espace, constitué par

le champ lexical de ce dernier, qui apparaît au fil du poème : « droit » , « gauche », « haut », « bas », « avant »...

Bullinger associe à ce processus d'unification de l'espace la construction de l'axe corporel. La torsion créée par la rotation du haut du corps rigidifie le buste (Piret et Béziers, 1971, in Bullinger, 2012), constituant l'axe corporel. Ce dernier se tient sur le plan tonique. Dans le poème, j'ai symbolisé l'émergence de l'axe corporel au vers 19 « *Fier, droit, tête haute* », ainsi que par un vers écrit verticalement, érigé en « vainqueur ».

Lesage (2006, p. 118) décrit ce lien entre tonus axial et espace :

« le nouveau-né pour se verticaliser doit faire naître une tonicité dans la musculature axiale, et au contraire relâcher le tonus des membres et ceintures pour permettre un défléchissement-rotation externe, c'est-à-dire une ouverture à l'espace qui n'est possible que si l'axe prend consistance ».

La tenue de l'axe est ainsi dépendante du tonus et se fait le support de l'investissement de l'espace, le bébé sortant de l'enroulement primaire. Cet auteur précise que ce processus au cours duquel le bébé s'axialise se déploie tant au niveau physique que psychique : il participe d'un ensemble de phénomènes qui contribueront à l'élaboration de la subjectivité, laquelle désigne le fait de se pressentir et présenter en tant que sujet face aux autres. (Lesage, 2012). Dans le poème, la phrase verticale « *Je suis vainqueur* » reflète aussi cette dimension psychique liée à l'axe corporel : elle place le personnage en tant que sujet, qui se sait à l'origine de sa victoire et la raconte à autrui.

Par la suite, au cours de son développement, l'enfant qui présente un axe suffisamment construit s'en servira de base pour l'exploration de l'espace qui l'entoure. Selon Lesage (2012, p. 158), « *l'axe n'est pas un des éléments de l'édifice corporel, il est la condition de son unification et de son orientation* ». Les mouvements dans l'espace vont s'orienter et s'organiser selon différents plans : sagittal, horizontal, transversal. Ils soutiennent chacun un investissement psychique spécifique.

Le plan sagittal sépare anatomiquement les hémicorps droit et gauche. Les gestes réalisés dans ce plan avancent ou reculent. Dans le poème, les vers 21 à 24 en décrivent un exemple, l'escrimeur avance en allongeant son bras devant lui. La comparaison à l'arc d'un sagittaire rappelle la racine étymologique latine *sagitta*, qui signifie flèche, commune aux termes « sagittaire » et « sagittal ». Le geste du sagittaire qui tend son arc pour tirer sa flèche est justement réalisé dans le plan sagittal. Lesage (2012) indique que l'investissement psychique du plan sagittal est celui de la confrontation, de la détermination, ce qui sied dans le poème au combat d'escrime.

Le plan horizontal, qui sépare anatomiquement le haut et le bas du corps, implique des mouvements d'ouverture ou fermeture, des bras notamment. Le vers 27 du poème en décrit un, le bras qui tient le fleuret s'ouvre en un salut. Il s'agit du plan symboliquement relié à l'orientation : ici, le personnage de l'escrimeur s'oriente vers le public et ouvre son geste vers lui.

Enfin, dans le plan vertical - qui sépare anatomiquement avant et arrière du corps – sont réalisés notamment des mouvements ascendants ou descendants, des mouvements d'inclinaison. Ils peuvent concerner par exemple le buste, la tête, comme au vers 29 qui présente un hochement de tête. Le plan vertical est le plan dans lequel s'inscrivent les relations précoces. J'ai ainsi souhaité, au travers de l'évocation du hochement de tête, introduire une dimension relationnelle entre l'escrimeur et son public, qu'il salue du bras et de la tête.

Ces différents plans créent un espace tridimensionnel, expérimenté dans l'organisation du mouvement. Cela pose la matrice d'un espace psychique et relationnel d'après Lesage (2006).

D'autre part, au fil du poème, les repères spatiaux de l'escrimeur sont référencés par rapport à son corps propre : son bras droit, sa main gauche... Les repères sont égocentrés, l'espace est donc lié au vécu corporel. Cette étape de l'orientation spatiale s'étend de deux ou trois ans jusqu'à l'âge de sept ou huit ans (Pavot et Galliano, 2015). A

partir de huit ans, l'étape de structuration spatiale permettra la prise de repères extérieurs au corps, des repères exocentrés. Au vers 30, le personnage prend pour repère les gradins, se situe en bas par rapport à eux. L'espace est plus intellectualisé. L'enfant est capable de se représenter les distances et volumes, de diviser l'espace dans ses pensées. Cette représentation des distances est présente dans le vers 27 : l'escrimeur indique que quelques mètres le séparent des spectateurs.

Ainsi, la narration poétique de ce combat d'escrime a permis de retracer la mise en place des notions spatiales, tout en comprenant l'interrelation de celle-ci avec l'axe corporel. Ce processus, comme nous l'avons constaté, inclut également une dimension psychique. Apparaissent ici les liens étroits entre corps, motricité et psychisme, inhérents à la psychomotricité.

3.2. Le combat d'escrime d'Enzo

Enzo, âgé de cinq ans, est porteur de trisomie 21. Il présente une hypotonie particulièrement marquée au niveau axial, qui se traduit par des postures en cyphose, la tête enroulée vers l'avant. Lorsqu'il s'assoit au sol, il plie ses jambes et place ses plantes de pieds l'une contre l'autre, en une posture symétrique.

Les mouvements d'Enzo ne croisent pas l'axe corporel. Par exemple, lors d'une activité consistant à enfoncer des clous en plastique dans du polystyrène, il enfonce les clous de la main gauche dans la moitié gauche du support, et de la main droite dans la moitié droite. La main qui n'est pas utilisée pour la manipulation s'appuie sur le banc sur lequel il est assis, semblant aider au maintien de l'axe corporel qui a tendance à s'affaisser vers l'avant, hypotonique.

De même, lorsqu'Enzo est incité à danser en agitant un foulard dans sa main, son bras demeure dans le même héli-espace, sans croisement de l'axe corporel. La psychomotricienne et moi encourageons Enzo à effectuer ces croisements, sur imitation ou guidance physique. Sa bouche est constamment ouverte, avec des protrusions de la

langue. Il réussit à faire quelques mouvements de balancements du bras allant d'un hémiespace à l'autre, cependant il s'interrompt rapidement et met le foulard à la bouche.

D'après ces observations, il semble que l'axe corporel d'Enzo n'est pas encore intégré. Les postures asymétriques, caractérisées par une torsion qui rigidifie le buste sur le plan tonique, ne sont pas présentes chez Enzo, qui se positionne toujours enroulé en cyphose, hypotonique, en une posture symétrique. Les deux hémiespaces droit et gauche ne paraissent pas unifiés en un espace de préhension, les manipulations d'objets se faisant indépendamment, d'une main, à droite ou à gauche. De plus, il manifeste encore des comportements de mise en bouche des objets, qu'on retrouve d'ordinaire chez le bébé qui passe un objet d'une main à l'autre par le relais oral.

Les étapes décrites par Bullinger (2012) concernant la construction de l'axe corporel et la perception d'un espace unifié ne paraissent pas avoir été franchies quand Enzo était bébé. Ce retard est à relier avec sa pathologie, la trisomie 21 : l'hypotonie qui lui est inhérente entrave la mise en place de la posture de l'escrimeur chez le nourrisson trisomique. Les acquisitions posturales, telles que la tenue de la tête, la station assise, sont retardées par le manque de tonicité de l'axe corporel.

Ainsi, le « combat d'escrime » d'Enzo paraît inachevé, laborieux. Son axe corporel est encore fragile, ce qui ne permet pas la perception d'un espace unifié. L'axe corporel ne constitue pas chez Enzo le support de l'exploration de l'espace, dans les différents plans précédemment décrits (Lesage, 2012). Du fait de ce retard, l'acquisition ultérieure des repères spatiaux décrite à la fin du poème se trouvera probablement entravée pour Enzo, d'autant plus que sa déficience intellectuelle constitue un frein à la mise en place des représentations spatiales.

En me remémorant Enzo qui agite d'une main son foulard dans un hémiespace exclusivement, je visualise un petit escrimeur démuni qui remue fébrilement son fleuret, au hasard... Face à un adversaire de taille qui compromet sa victoire, l'émergence de cet axe droit et fier : la trisomie 21. Un combat que la psychomotricité l'aide à mener.

4.

TIC-TAC DÉCRIT L'HEURE

Son souffle sans cesse me berce, ainsi que ces sons qu'elle me susurre
S'élançant de son pas cadencé qui me balance, elle se déplace doucement

Bam ! Systole. Bam ! Diastole

Un mouvement mystérieux m'anime par moments

5 Douce chaleur, froid saisissant
Elle est partie ! Moi j'ai si faim...
La voilà ! Rassasié

Un mouvement mystérieux m'anime par moments

Je m'éveille, me rendors
10 Je bouge, ou me fige
Oh ! Ça chatouille !

Un mouvement mystérieux m'anime par moments

Avant cette tétée qui me tente,
Toutes ces minutes d'attente
15 Tu reviendras tôt ou tard, je le sais.
Cet appétit, je patiente, et tu le satisfais

Je me mets moi-même en mouvement par moments

L'eau coule et les bulles pullulent
Lorsque l'on me lave
20 Elle m'enveloppe d'un linge.
La lune est là, au lit !

Les années s'additionnent.
Un mardi soir d'automne
Ma maman me donne
25 Un bracelet de chiffres qui résonne :

TIC-TAC

Trente tours de la Terre plus tard,
Métro, boulot, dodo

Ce passé, si souvent je le ressasse
30 Mais des parcelles de souvenirs anciens s'effacent...
Mon sourire se creuse de sillons sinueux
Où semble s'écouler, imperceptible, la sagesse du temps si précieux

4.1. Analyse du poème

Le titre de ce poème, « *Tic-tac décrit l'heure* » laisse entrevoir d'emblée sa thématique : le temps, par une référence au cliquetis de l'horloge marquant les heures. Ces onomatopées « Tic-tac » introduisent la dimension rythmique, qui sera étudiée ici d'un point de vue psychomoteur et poétique.

En poésie, ce sont notamment des jeux sur les sonorités, la phonétique, qui créent cette structure rythmique. Au travers de ce titre - « Tic-tac décrit l'heure » - j'ai voulu relier ce poème au précédent, intitulé « *Tactique d'escrimeur* », par des sonorités très similaires. Pour rappel, ce poème faisait référence à l'espace, et à la manière dont le bébé le perçoit. Or, espace et temps sont intimement liés, imbriqués, indissociables : toute action se déroule en un instant et un lieu donnés. Ainsi, j'ai souhaité, par ce jeu sonore sur les deux titres, montrer que ces poèmes font *écho* l'un à l'autre. Le lien tissé entre les deux est à la fois poétique et psychomoteur : poétique, par le travail phonétique des titres ; psychomoteur, par la complémentarité espace-temps qui structure le développement corporel et psychique.

Les trois premiers vers du poème illustrent la vie intra-utérine. Le fœtus est exposé à des rythmes physiologiques : la respiration maternelle (« souffle », vers 1), les battements cardiaques (vers 3). Les termes de « systole » et « diastole » renvoient respectivement aux phases de contraction et de relâchement du cœur. L'emploi de ce vocabulaire médical précis, qui peut être inattendu en poésie, associé aux onomatopées « bam ! », scandées en deux exclamations, crée une rupture de rythme dans le fil du poème.

Avant cette rupture, la rythmique était créée au sein des deux premiers vers par une allitération en « s ». Il s'agit d'une figure de style caractérisée par la répétition d'une consonne. L'effet sonore produit s'approche d'une voix susurrée, celle de la mère qui parle tendrement à son enfant, suggérée au premier vers. La voix maternelle, sa prosodie, sa musicalité, fait partie des premiers rythmes entendus in-utero, c'est pourquoi j'ai amorcé le

poème de la sorte. Le bébé est également exposé à la rythmique des mouvements maternels, suggérés par les mots « pas cadencé », « balance », « déplace ».

A partir du cinquième vers sont évoqués différents vécus du nouveau-né. Au début de la vie, la temporalité est binaire (Potel, 2010 / 2019). Les couples chaud / froid (vers 5), faim / satiété (vers 6 et 7), veille / sommeil (vers 9), l'alternance inactivité / action (vers 10), et la présence / absence de la mère (vers 6 et 7) ; posent, d'après Pavot et Galliano (2015, p. 255), « *les premiers jalons de la temporalité chez l'enfant* » Il s'agit d'un temps vécu. En poésie, le rythme est dit binaire lorsqu'un vers est divisé en deux portions de mesures égales, comportant le même nombre de syllabes. La construction des vers 5, 6, 7, 9 et 10 sur ce procédé vient signifier la binarité du rythme vécu au début de la vie, marquant l'opposition entre les pôles de chaque couple.

Par la suite, un temps d'attente va pouvoir émerger entre le besoin et la satisfaction. Il s'agit d'un temps tiers, le rythme devient ternaire. Cette attente amène un temps de jeu, de création, c'est « *une attente non vide* » (Potel, 2010 / 2019, p.129), qui permettra l'élaboration psychique de l'absence. Les vers 13 à 16 du poème présentent l'émergence de cette attente. Le vers 16 est construit selon un rythme ternaire : « Cet appétit, / je patiente, / et tu le satisfais », venant symboliser besoin, attente et satisfaction.

De plus, cette strophe comporte une allitération en « t ». L'effet sonore produit, tel un martèlement régulier, rappelle la rythmicité de la tétée.

D'après Pavot et Galliano (2015), les mouvements du bébé sont initialement le fruit du hasard. La répétition va permettre l'intégration progressive de ces mouvements, qui pourront par la suite être réalisés de manière volontaire. Ce processus est appelé régularisation. J'ai souhaité le traduire dans le poème par la répétition régulière d'un vers - « Un mouvement mystérieux m'anime par moments » (vers 4, 8 et 12) - que l'on appelle refrain en poésie, tout comme en chanson. L'adjectif « mystérieux » suggère que ce mouvement résulte du hasard, intriguant le bébé, qui va en observer le déroulement et les conséquences. D'un point de vue grammatical, le sujet de la phrase est le mouvement, et

non pas la première personne, le « je ». Cela évoque la dimension involontaire, laissant penser que le mouvement agit de lui-même, incontrôlé. A contrario, dans le vers 17 - « Je me mets moi-même en mouvement par moments » - le « je » est sujet, témoignant du contrôle volontaire du mouvement. Cette modification du refrain vient signifier que le bébé, par la répétition inlassable du même mouvement, ou de ses variantes, a désormais accès au contrôle moteur volontaire. Ce contrôle émerge grâce aux progrès du bébé au niveau tonique, en corrélation avec la rythmicité de la répétition des mouvements.

Selon Pavot et Galliano (2015, p. 255), « *Chaque séquence motrice débute et se termine par une posture, elle-même définie par un laps de temps variable d'immobilité. A cette occasion, le bébé intègre la temporalité du geste* ». Dans la mise en page du poème, j'ai souhaité retranscrire ceci en entourant le refrain - qui évoque la mise en mouvement - par des espaces variables, marquant des silences. Ce silence du mouvement symbolise l'immobilité de la posture de début et de fin du mouvement. En outre, il m'a semblé indispensable d'introduire dans ce poème, où temps et rythme sont omniprésents, des temps de silence. Des temps suspendus, au milieu de toutes ces sonorités qui résonnent. Comme l'écrit Veinstein (2013), « *La poésie introduit juste ce qu'il faut de silence pour troubler le vacarme* »...

Par ailleurs, dans ce poème transparaissent les notions de microrhythmes et macrorhythmes décrites par Marcelli (2007).

Les macrorhythmes organisent les rituels de soins du bébé au quotidien : repas, change, toilette, lever et coucher... Dans le poème, les vers 18 à 21 décrivent ces rituels : le bain, dont « l'eau coule », avec les « bulles », ainsi que le verbe « laver » ; le coucher symbolisé par l'expression « au lit ! ». Ces moments d'interaction de soins sont relativement fixes d'un jour à l'autre, et sont de ce fait attendus par le bébé. Marcelli (2007, p. 125) parle d'« *anticipations confirmées* », qui apaisent le bébé.

D'autre part, Marcelli (2007) décrit les microrhythmes. Ils correspondent à de courtes interactions ludiques entre parent et bébé, et sont porteurs d'inattendus, de surprises,

d'arrêts... Le vers 11 - « Oh ! Ça chatouille » en est un exemple. Les microrhythmes développent l'attention, la vigilance, les premières bases de l'humour... Ils sont aléatoires et permettent au bébé d'investir l'incertitude, dans une attente excitante.

Selon Marcelli (2007, p. 127) « *Au plus intime de son organisation psychique, l'individu est ainsi "estampillé" par ce subtil mélange entre répétitions et changements, entre attentes confirmées et attentes trompées, entre macrorhythmes et microrhythmes* ». Ainsi, l'association des macrorhythmes et microrhythmes va fonder le rythme du bébé. J'ai élaboré ce poème en y mêlant répétitions et surprises, de manière à ce que le lecteur puisse se mettre à la place du bébé, plongé dans cette découverte de la rythmicité. Le choix de rédaction à la première personne du singulier est lié à cette volonté d'immersion au sein de cette expérience psychomotrice. Ce poème est moins classique que les précédents, plus déstabilisant, offrant sciemment un abord rythmique nouveau qui ne se restreint pas aux rimes. Celles-ci sont présentes seulement par moments dans le poème, trompant parfois les anticipations confirmées évoquées par Marcelli (2007)...

Depuis le début de cette analyse du poème, j'ai décrit les bases de la temporalité chez le bébé. Comme vu précédemment, ce temps est tout d'abord lié à l'action. En grandissant, l'enfant apprendra à se repérer dans le temps hors de toute action, en prenant des repères extérieur à celle-ci. Il s'agit de la structuration temporelle, à laquelle contribuent les progrès du langage (Pavot et Galliano, 2015). Dans le poème, les vers 25 à 28 présentent un enfant capable de se situer dans le temps et d'en parler en-dehors de l'action : il distingue les « années », les jours de la semaine (« mardi »), les saisons (« automne »), le moment de la journée (« soir »). Le vers 28, périphrase décrivant une montre, introduit cet objet comme le premier indicateur artificiel du temps possédé par l'enfant.

Si j'ai choisi de construire l'essentiel du poème autour de l'intégration des notions temporelles chez le jeune enfant, j'ai tout de même souhaité évoquer plus succinctement la poursuite de la vie, le temps étant continu jusqu'à la mort.

Nous retrouvons donc cet enfant trente ans plus tard, devenu adulte, dans les vers 30 et 31. La formulation « Trente tours de la Terre plus tard » présente un rythme naturel, celui des rotations planétaires. Le vers suivant, « Métro, boulot, dodo », vient contraster avec ce rythme cosmique en introduisant les rythmes sociaux, professionnels de la vie de l'adulte... Protagoniste qui évolue donc pris dans des rythmes à grande et petite échelle...

La strophe suivante évoque le grand âge. Le vieillard mentionne son passé, mais aussi ses rides, les « sillons sinueux » (vers 35), qui sont les marques laissées par le temps sur le corps. Au sein des deux derniers vers, une métaphore vient suggérer que les rides sont le lit d'une rivière où s'écoule le flot du temps. J'ai souhaité reprendre l'image communément répandue de la rivière symbolisant le temps qui passe, mais en y ajoutant une notion corporelle, la ride. C'est cette ride qui est le lit, le support de la rivière, suggérant ainsi que le corps est le support du temps, de l'intégration du temps... Ce que j'ai plus largement voulu retranscrire tout au long du poème. Le temps est ainsi une notion fondamentale de la psychomotricité, reliant corps et psychisme.

4.2. Iris et le tic-tac affolé

Iris est une petite fille de cinq ans et demi. Elle est née à vingt-quatre semaines d'aménorrhée, il s'agit d'une très grande prématurité : la durée normale d'une grossesse est de quarante et une semaines d'aménorrhée. Elle a été hospitalisée en service de néonatalogie pour détresse respiratoire, et a séjourné en couveuse. Iris présente une bronchodysplasie sévère, qui est une affection chronique des poumons, pour laquelle elle est encore suivie aujourd'hui. Sa respiration s'accompagne d'un stridor, qui est un bruit aigu émis à l'inspiration en raison d'un passage anormal de l'air dans la trachée. Elle est sujette aux crises d'asthme. Iris est également suivie chaque année en cardiologie.

Iris bénéficie de séances de psychomotricité depuis plusieurs années, notamment en raison de ses difficultés dans les coordinations dynamiques globales, l'équilibre, la motricité fine, la coordination oculo-manuelle, ainsi qu'une agitation.

Le repérage dans le temps semble compliqué pour Iris. Elle est hésitante lorsqu'on lui demande son âge, connaît les jours de la semaine mais pas les mois, ni les saisons. La structuration temporelle est déficitaire. Elle mentionne par exemple la séance de psychomotricité de la semaine précédente en disant « On avait déjà fait ça hier ».

La notion du temps qui passe est difficile à appréhender pour elle. La restitution des étapes d'une tâche demandée est laborieuse, Iris a besoin d'être étayée par de nombreux repères. Iris a tendance à se situer uniquement dans l'instant présent et peine à envisager un futur proche. Les temps d'attente sont très mal acceptés par Iris, qui s'agite et s'impatiente.

Au vu des difficultés de repérage temporel d'Iris, il est possible d'émettre l'hypothèse que la mise en place des premiers jalons de la temporalité a été fragilisée par son histoire néonatale de grande prématurée. Les rythmes physiologiques du cœur et de la respiration ont été perturbés dès la naissance. La détresse respiratoire et la bronchodysplasie ont freiné la mise en place de ce premier rythme d'alternance des inspirations et expirations. La respiration d'Iris était irrégulière, chaotique, en une lutte constante pour la vie...

L'hospitalisation chez le nourrisson a également des conséquences sur la mise en place des macrorhythmes et microrhythmes décrits par Marcelli (2007).

En effet, le placement en couveuse restreint les temps d'interactions avec les parents, les échanges porteurs d'inattendus qui constituent les microrhythmes. Ces derniers permettent normalement au bébé d'investir l'incertitude, dans des temps d'attente excitants. J'émettrais l'hypothèse que l'instauration des microrhythmes chez Iris s'est vue entravée par les soins intensifs et le manque d'interactions qu'ils impliquent. Cela semble avoir eu des répercussions dans son rapport à l'attente, qu'elle peine aujourd'hui à supporter. Dans l'échange avec l'autre, elle ne trouve pas de plaisir à investir les temps de surprise, d'inattendus. Elle se montre impatiente et cherche à maîtriser le choix des activités pour ne pas être confrontée à des imprévus.

Les macrorhythmes sont eux aussi touchés : les rituels de soins du grand prématuré comprennent des soins invasifs, voire douloureux... Ils ne constituent pas des répétitions rassurantes pour le bébé. Iris n'a probablement pas perçu les macrorhythmes comme des anticipations confirmées apaisantes du fait de son hospitalisation.

Par ailleurs, il est notable que le grand prématuré n'a pas le réflexe de succion. La rythmicité de la tétée (vers 13 du poème) ne survient pas spontanément et demande un accompagnement.

Ainsi, chez Iris, les premières bases de la temporalité, se rapportant aux rythmes physiologiques et aux interactions précoces avec l'environnement, paraissent fragilisées par son histoire néonatale. Son rapport au temps s'est construit sur ces fondations précaires, ce qui fait vaciller l'intégration de notions temporelles plus complexes.

Le vécu du temps d'Iris me paraît à l'image de son souffle : court, précipité. Son stridor - bruit aigu anormal de sa respiration – qui s'accélère au cours du mouvement et lorsqu'elle s'agite, m'évoque parfois le tic-tac effréné d'une horloge affolée... « *Tic-tac décrit l'heure* »... Une heure qui passe si vite pour Iris...

5.

ELLE ET LUI

Lui... Lorsqu'il bougeait, le moindre mouvement était calibré avec une précision d'horloger. Il connaissait sur le bout des doigts la destination du périple de chacun de ses membres fuselés. Il observait le volume de ses muscles. Les contours de son corps. Esquisse d'un croquis fléché dans ses pensées. Les yeux fermés, sous la pluie, il y plaçait un point pour chaque goutte froide sentie sur sa peau. Parfaitement en équilibre dans la nuit.

Il pensait à elle.

Elle... Elle n'était pas toujours aussi rationnelle que lui. Sa sensibilité à fleur de peau imprimait en elle les traces des paroles et caresses, comme tant de coups de pinceaux sur les pétales, dessinant son histoire en aquarelle. Des pétales de désir, luxuriants ou fanés. Leurs couleurs teintaient ses relations aux autres. Quiconque touchait son cœur ou son corps en gardait une nuance de peinture sur le bout des doigts.

Elle pensait à lui.

Ils étaient différents, pourtant inséparables. Main dans la main. Leurs doigts s'entrelaçaient pour marcher sur des chemins où fleurs et flèches flottaient follement en une fresque formidable, à la fois définie et floue. Unique...

5.1. Analyse du poème

Elle, l'image du corps. *Lui*, le schéma corporel. Leur relation est étroite et constitue la toile de fond des représentations du corps en psychomotricité. Au cours de ces études, il a fallu les distinguer, les définir selon diverses conceptions, mais aussi les réunir, les entremêler pour obtenir une vision globale des représentations corporelles de chaque patient.

Un poème en prose m'a semblé être la forme la plus adéquate pour dépeindre ces notions. Une forme poétique hybride entre la poésie classique, versifiées et tout en rimes ; et le récit en prose. Tout comme les concepts de schéma corporel et d'image du corps croisent neurologie et psychanalyse, pour amener une conception des représentations du corps au carrefour des disciplines, qui est celle de la psychomotricité.

Lui... Le premier paragraphe² du poème est une personnification du schéma corporel, défini par Schilder (1935 / 1980) comme l'image tridimensionnelle que chacun a de soi-même. J'ai donc souhaité créer au travers de ces lignes la visualisation d'un corps, de ses volumes et contours. La personnification - figure de style attribuant des qualités humaines à un concept en le représentant sous les traits d'un personnage - m'a semblé adéquate pour illustrer la notion de schéma corporel qui est directement reliée au corps.

Ajuriaguerra (1970) précise que le schéma corporel s'édifie sur la base des impressions tactiles, kinesthésiques, labyrinthiques, visuelles, issues des expériences passées ou présentes. Il en réalise la synthèse. J'ai voulu faire apparaître ces quatre modalités dans le poème.

Les sensations tactiles sont suggérées par le contact des gouttes de pluie sur la peau : le placement d'un « point » (ligne 5) pour chaque goutte sur le corps métaphorise la localisation des stimulations tactiles que permet le schéma corporel.

La kinesthésie désigne quant à elle la perception des mouvements et de la position des

2 Ce poème étant rédigé en prose, je citerai ses « paragraphes » et non ses « strophes » ; ses « lignes » et non ses « vers »

différentes parties du corps, basée sur les sensations musculaires. J'ai souhaité la retranscrire dans les lignes 1 à 3 du poème : « Lorsqu'il bougeait, le moindre mouvement était calibré avec une précision d'horloger. Il connaissait sur le bout des doigts la destination du périple de chacun de ses membres fuselés. »

Les sensations labyrinthiques évoquées par Ajuriaguerra font référence au labyrinthe de l'oreille interne, structure osseuse qui contient le vestibule, responsable de l'équilibre. La fin du premier paragraphe du poème mentionne l' « équilibre » (ligne 6), dans le noir, qui privilégie les sensations labyrinthiques aux impressions visuelles. Ces dernières, qui jouent également un rôle dans l'édification du schéma corporel selon Ajuriaguerra, sont suggérées par l'observation de son propre corps par le personnage : « Il observait le volume de ses muscles. Les contours de son corps » (lignes 3 et 4).

Selon Boscaini, le schéma corporel est « *la représentation mentale, la connaissance au niveau spatial du corps en tant que matière organique dans son ensemble et dans ses segments, en situations statiques ou dynamiques permettant des activités fonctionnelles et des relations adaptatives aux éléments de la réalité* » (2003, p. 120).

En décrivant l' « esquisse d'un croquis fléché dans ses pensées » (lignes 4 et 5), j'ai songé à un schéma graphique du corps, avec des axes fléchés haut / bas, droite / gauche, qui rappellent le niveau spatial de la représentation mentale du corps évoquée par Boscaini. Le schéma corporel permet en effet d'orienter les parties du corps dans l'espace, mais aussi d'avoir conscience de la place occupée par les différents segments corporels dans cet espace en fonction de leur taille, leur corpulence. Cela permet d'adapter l'action motrice aux éléments de l'environnement.

En évoquant le croquis fléché, je songeais également à des flèches indiquant le nom des différentes parties du corps, en référence aux somatognosies. Elles désignent la connaissance des parties du corps, nommées et montrées, sur soi ou autrui. L'intégration du schéma corporel ne saurait se restreindre à la connaissance des somatognosies, et intègre toutes les dimensions précédemment évoquées. Il se construit grâce aux

expériences perceptives et motrices.

Par ailleurs, le schéma corporel est aussi le support de l'intégration du temps, les expériences de la rythmicité passant par le corps. Cela fait écho au précédent poème sur l'intégration du temps, « *Tic-tac décrit l'heure* », dans lequel est approfondi plus avant le lien entre le corps et le temps. Ici, la référence au temps est subtilement suggérée par l'expression « précision d'horloger » (ligne 2), qui, suivant le sens commun de l'expression fait bel et bien référence à la finesse pointilleuse du mouvement décrit ; mais qui sous-entend également la notion temporelle qui soutient le mouvement.

Elle... L'image du corps. La façon dont notre corps nous apparaît à nous-même d'après Schilder (1935 / 1980), en remaniement constant en fonction des expériences vécues. Elle est chargée de l'histoire de l'individu, et se construit dans la relation aux autres. Schilder précise que l'intérêt porté par les autres aux différentes parties de notre corps, ainsi que leur manière de le toucher, prennent part à la construction de l'image du corps.

En effet, « *l'image du corps constitue la trace, la synthèse de toutes nos expériences tonico-émotionnelles* » (Boscaini, 2003). Il existe un lien entre tonus et image du corps, notamment par le biais de la variété des vécus du dialogue tonico-émotionnel dans la relation à autrui, qui viennent colorer l'image du corps. Ce dialogue est présent dès le début de la vie entre mère nourrisson, comme décrit précédemment dans l'analyse du poème « *Voyages en terres (in)connues* ». Il influencera également l'image du corps de l'enfant et de l'adulte, tout au long de la vie.

J'ai souhaité traduire le rôle des relations à autrui dans l'élaboration de l'image du corps en décrivant, dans le paragraphe du poème sur *Elle*, des expériences de dialogue tonico-émotionnel : « Sa sensibilité à fleur de peau imprimait en elle les traces des paroles et caresses » (lignes 8 et 9). Le terme d'*image* évoque une dimension très visuelle, il m'a ainsi semblé opportun d'imager mes propos par une métaphore dont le lecteur peut visualiser l'esthétisme, les couleurs. Les expériences tonico-émotionnelles, relationnelles, laissent ainsi leur trace sur l'image du corps - la « *fleur* » - par des « *coups de pinceaux*

sur les pétales » (lignes 8 / 10). « *L'histoire en aquarelle* » est donc la synthèse de toutes ces expériences, ces couleurs, qui ont façonné l'image du corps tout au long de la vie. De la même façon que l'image du corps est unique pour chacun, en une représentation mentale personnelle, j'ai voulu faire en sorte que l'image de cette fleur soit propre à chaque lecteur : je n'ai précisé aucune forme, couleur, variété florale... La représentation mentale de cette image sera teintée pour chacun de son histoire, ses goûts...

Le paragraphe se poursuit en suggérant une conception de l'image du corps du point de vue psychanalytique. Dolto (1984) intègre une dimension inconsciente à l'image du corps et évoque le rôle des zones érogènes dans sa construction. L'enfant, au cours de son développement, vit différentes étapes de frustration, de castration symboligènes au sens psychanalytique. Il sera question pour l'enfant de renoncer aux plaisirs sexualisés du corps à corps, et la mise en mots, le langage, permettront de constituer l'image du corps. Dans le poème, les « pétales de désir, luxuriants ou fanés » (ligne 11), rappellent cette notion de jouissance frustrée, « fanée » par la castration symboligène. Les deux dernières phrases du paragraphe (lignes 11 à 13) rappellent à nouveau la dimension relationnelle de la construction de l'image du corps, également admise par Dolto.

Le poème s'achève en présentant le lien étroit entre *Elle* – l'image du corps – et *Lui* – le schéma corporel – qui, avec leurs différences et complémentarités, s'entremêlent pour constituer la « *fresque* » (ligne 17) des représentations du corps. Une représentation unique pour chacun, illustrée par les « flèches » (ligne 16) qui font référence au croquis fléché du corps mentionné dans le premier paragraphe concernant le schéma corporel ; et les « fleurs » de l'image du corps. La notion de flottement dans la ligne 16 vient signifier la mouvance de ces représentations, qui évoluent tout au long de la vie...

5.2. Elle et Lui, leur cohabitation chez Mélissa

Mélissa est une petite fille de huit ans. Lorsqu'elle était bébé, elle a présenté une tumeur cérébrale rare et volumineuse, nommée gangliome desmoplasique ; ainsi qu'une

hydrocéphalie, caractérisée par un excès du liquide céphalo-rachidien entourant le cerveau. La tumeur causait des épilepsies. Mélissa a subi trois opérations à l'âge de huit mois afin de retirer l'essentiel de la tumeur, puis une quatrième pour l'hydrocéphalie. Elle a été hospitalisée durant trois mois.

Actuellement, elle conserve un résidu bénin de la tumeur, dont l'évolution est lente, et que les neurochirurgiens ne prévoient pas de retirer pour l'instant. Mélissa présente également une hémiparésie droite, qui est une paralysie incomplète, avec diminution partielle de la force musculaire de l'hémicorps droit. Elle est liée à une lésion cérébrale de l'hémisphère gauche, survenue en raison d'un Accident Vasculaire Cérébral in-utero (dans le cas de Mélissa).

J'ai rencontré Mélissa en septembre 2020. C'est une petite fille de huit ans souriante, au langage fourni. Au fil des séances de psychomotricité hebdomadaires, j'ai pu constater différents éléments en lien avec ses représentations corporelles.

Le schéma corporel de Mélissa semble altéré par un désinvestissement de l'hémicorps droit, touché par la parésie. Elle n'utilise pas spontanément sa main droite, qui reste recroquevillée contre son corps avec une flexion des doigts. Il arrive qu'elle saisisse sa main droite avec sa main gauche lorsqu'il lui est demandé d'effectuer une tâche de coordination bi-manuelle. De plus, Mélissa évite souvent le contact de ce bras avec les objets, ou avec autrui. Cet hémicorps semble recevoir moins de stimulations tactiles au quotidien. Or, comme explicité précédemment, Ajuriaguerra (1970) décrit l'importance des impressions tactiles dans l'élaboration du schéma corporel (ainsi que les impressions kinesthésiques, labyrinthiques, visuelles).

Mélissa semble aussi dans l'évitement des sensations labyrinthiques, esquive les actes moteurs qui la mettent en déséquilibre. La marche se fait à petit pas, avec un polygone de sustentation élargi, c'est-à-dire les pieds écartés. La plupart des situations et mouvements impliquant l'équilibre statique ou dynamique sont catégoriquement refusés par Mélissa. Le manque d'impressions tactiles et kinesthésiques semble ainsi appauvrir l'élaboration du

schéma corporel de Mélissa.

Les somatognosies paraissent relativement correctes pour son âge. Cependant, il est notable que Mélissa, qui présente un vocabulaire riche, élaboré, emploie également de nombreux néologismes. Elle invente ainsi de nouveaux mots pour désigner les parties du corps, déforme les syllabes volontairement. Il est parfois nécessaire de la questionner plusieurs fois pour qu'elle nomme véritablement la partie désignée. Le « croquis fléché » du corps, mentionné dans le poème, semble, dans le cas de Mélissa, foisonner de termes imaginaires qui le légendent, de ratures lorsque l'on demande une correction... Il reste difficile de savoir dans quelle mesure Mélissa a intégré la sémantique liée au schéma corporel, si elle joue en masquant ses connaissances réelles, ou s'il y a des lacunes et confusions...

La représentation mentale tridimensionnelle de son corps, de l'espace et des volumes qu'il occupe, paraît quelquefois erronée. Les jeux de cache-cache montrent que Mélissa n'a pas conscience que la quasi-totalité de son corps dépasse derrière un objet.

Par ailleurs, Mélissa manifeste souvent des angoisses au cours des séances, a peur de se blesser. Lors de la réalisation de parcours psychomoteurs, elle refuse de sauter, d'enjamber, craint de tomber... Elle refuse systématiquement de monter sur le petit toboggan, même tenue par l'adulte. Elle explique avoir peur de se cogner la tête par terre. Malgré ma proposition de porter un chapeau « magique » pour la protéger, elle s'écarte et persiste dans son refus.

Les appréhensions de Mélissa peuvent être liées en lien avec une image du corps fragilisée, chargée de son histoire. Sa tête, ayant subi dès son plus jeune âge de multiples opérations intra-crâniennes ayant laissé des cicatrices sur le cuir chevelu, lui apparaît comme une partie du corps faillible. Le refus du contact du chapeau sur sa tête marque également un retrait de cette partie du corps dans la relation à l'autre : elle craignait que je touche sa tête, même par l'intermédiaire d'un objet, et ce avant que je n'approche le chapeau d'elle.

La peur de se blesser concerne également le reste du corps : Mélissa a fréquemment chuté au cours de son enfance, du fait d'un équilibre précaire dans la marche. Toutes ces expériences vécues par Mélissa sont venue teinter négativement son image du corps - cette « fleur » décrite dans le poème – laissant des traces intenses sur les « pétales » correspondant à certaines parties du corps, comme la tête.

Chez Mélissa, *Elle* et *Lui* cheminent en titubant parfois, à la manière de notre principale intéressée dont l'équilibre dans la marche est précaire... Dans le paysage, les fleurs de gauche ont de grands pétales solides, celles de droite ont des pétales plus petits, frêles... Illustrant son hémiparésie. Les flèches volent en tous sens pour indiquer des mots inédits et farfelus... Cette fresque témoigne de l'unicité et des failles des représentations du corps de Mélissa.

Je songe à l'imaginaire foisonnant de Mélissa, qui nous a conduites un jour à cueillir d'invisibles petites fleurs, dans cette prairie où nous tentions de faire participer sa main droite, d'ordinaire délaissée, à la cueillette. Mélissa, qui m'a inspirée pour la rédaction d'une partie de ce poème, basé sur un instant fugace dans les fleurs aux couleurs chatoyantes comme il en existe au sein des séances de psychomotricité... Instant qui m'a fait réfléchir, comprendre, métaphoriser, et que j'ai souhaité transmettre dans ce mémoire.

6.

HISSEZ LES VOILES

A bâbord toute ! Cap sur des contrées lointaines

Sortez les rames, moussaillons

Et tendez les haubans !

En haut du mât, la vigie guette

5 L'incommensurable étendue bleue...

A sa surface ondulée par la houle

Miroite le reflet du somptueux navire,

Troublé par la levée de l'ancre qui soudain

Parsème d'écume cette image mouvante.

10 Il est grand, volumineux, colossal...

Les contours du navire se dessinent dans la brume légère

De la poupe à la proue, la longueur du pont

Invite aux promenades sous la voile qui danse

En une valse lente, le vaisseau avance

15 Soulevé par les vagues qui viennent et s'en vont

Tranquille, il se laisse porter par la mer ...

La nuit tombe et répand son encre sur le ciel pâle

L'eau s'agite, indomptable et effrayante

Le bateau tangue, et les marins

20 Craignent qu'il ne chavire

De longues minutes durant la mer se défoule
Avant de se calmer peu à peu
L'équipage célèbre la fin de la tempête

25 Un phare illumine la nuit de son faisceau blanc
Ici s'achève l'épopée du galion
J'en suis désormais le capitaine...

6.1. Analyse du poème

Les précédents poèmes ont illustré des thèmes divers. Les voilà réunis et entremêlés au sein d'un poème final, qui se rapproche d'une conception plus globale de la psychomotricité.

Le poème débute par une référence à la perception de l'espace et à l'émergence de l'axe corporel, faisant écho au poème « *Tactique d'escrimeur* ». Il s'agit d'un rappel des travaux de Bullinger (2012) à ce propos.

Le terme « bâbord » (vers 1) suggère un héli-espace gauche, encore perçu indépendamment de l'héli-espace droit chez le bébé. L'évocation des « rames » (vers 2), esquisse l'idée d'une posture asymétrique adoptée par les rameurs, représentant les postures dites « de l'escrimeur ». La « vigie [qui] guette » (vers 12) rappelle le rôle des flux visuels dans le passage d'une posture asymétrique à son inverse du côté opposé. Cette inversion permet une unification de l'espace, mentionnée dans le vers 5 comme « l'incommensurable étendue bleue » de la mer.

Le « mât » (vers 4) est l'axe corporel érigé grâce à la torsion du buste, qui le rigidifie sur le plan tonique. Ce rôle essentiel du tonus est métaphorisé par les « haubans » (vers 3), cordages qui maintiennent la droiture du mât. L'illustration du tonus par une corde sous tension est celle que j'avais employée dans le poème « *La marionnette aux fils arc-en-ciel* », dont les fils tendus représentaient ce concept. Les haubans illustrent également la notion de haubanage avant/arrière décrite par Bullinger (2012). Il s'agit d'une équilibration de la flexion et de l'extension du buste, permise par un meilleur contrôle du tonus des muscles fléchisseurs et extenseurs. Le haubanage permet le redressement de l'axe corporel.

Le poème se poursuit par une référence à l'image du corps, dans les vers 6 à 9. Elle est constituée par le reflet du navire, et se veut une « image mouvante » (vers 9) puisqu'elle évolue au cours de la vie. L'image du corps se constitue et se transforme dans la relation

à autrui, par le biais des expériences tonico-émotionnelles. La « levée de l'ancre » (vers 8) qui trouble d'écume le reflet du navire vient signifier ceci. En effet, l'ancre est levée par quelqu'un, ce qui représente l'intervention d'autrui sur l'image du corps, et la dimension émotionnelle qui en découle. La corde à laquelle est reliée l'ancre fait référence au tonus, suivant la métaphore précédemment utilisée pour les haubans (ou encore pour les cordes de marionnettes). L'emploi du terme « ancre » est polysémique, venant illustrer le fait que les expériences tonico-émotionnelles vécues dans la relation à l'autre « s'ancrent » dans l'image du corps et la modifient.

Les vers 10 à 13 font écho au schéma corporel. Les adjectifs « grand, volumineux, colossal » évoquent une image tridimensionnelle du navire, et donc du corps, et précisent ses dimensions. Ses « contours » sont également évoqués. Différentes parties du bateau sont nommées et positionnées les unes par rapport aux autres, représentant la somatognosie : « poupe » et « proue » aux extrémités du long « pont », qui se trouve « sous les voiles »... En outre, l'invitation « aux promenades » (vers 13) évoque les déplacements et suggère que le schéma corporel est le support de l'exploration de l'espace. En effet, un schéma corporel intégré permet l'orientation des segments corporels dans l'espace lors des déplacements.

Le poème se poursuit par l'évocation d'un paysage tantôt calme (vers 14 à 16), tantôt agité et sombre (vers 17 à 21). Elle constitue un rappel des pôles opposés décrits par la théorie de l'étayage psychomoteur de Robert-Ouvray (1993 / 2010), illustrés auparavant par le poème « *Voyage en terres (in)connues* ». Le paysage de la mer « tranquille » (vers 16) est une représentation agréable. Elle est liée à un affect de plaisir, et à la famille sensorielle du clair, du mou. Le niveau tonique tend vers l'hypotonie : le bateau « se laisse porter par la mer ». La « mer » se substitue ici à son homonyme « mère », qui porte son enfant, il s'agit du *holding* décrit par Winnicott (1997). Les « vagues » soulèvent le bateau et le bercent en un va-et-vient (vers 15), ce qui dresse le portrait de la mer / mère qui porte le navire / l'enfant.

Le paysage bascule ensuite dans la noirceur de la nuit à partir du vers 17, marquant le passage aux pôles opposés du TSAR. La représentation est « effrayante » (vers 18), l'affect se rapproche du déplaisir et de la peur, la famille sensorielle est celle du dur. Le tonus augmente jusqu'à l'hypertonie : le *holding* précédemment associé à l'hypotonie devient plus violent, « le bateau tangue » (vers 19) et menace de chavirer

Par la suite, la tempête se calme « peu à peu » (vers 22), suggérant l'accès à l'ambivalence, un entre-deux entre les pôles extrêmes.

Le temps s'immisce lui aussi dans le poème. Au vers 14, l'avancée du bateau au gré des « vagues qui viennent et s'en vont » est décrite comme une « valse lente ». Cela suggère une rythmicité lente, qui se répète inlassablement. Elle est ici reliée à l'hypotonie du portage. La strophe précédente, qui concernait le schéma corporel (vers 10 à 13) se termine par l'évocation de la « voile qui danse ». Il s'agit d'une introduction la notion de rythme, suggérant que la voile se balance au gré du vent. Cette transition entre les vers dédiés au schéma corporel et les suivants qui mentionnent le temps, la « valse » des vagues, vient tisser un lien entre ces deux notions. En effet, le schéma corporel se fait la référence du rapport au temps de chacun, les expériences rythmiques passant par le corps. C'est par exemple le cas du *holding*, décrit dans le poème par la métaphore des vagues qui bercent.

Quelques autres notions temporelles sont retrouvées au fil du poème. Le vers 21 comporte une indication sur la temporalité : « De longues minutes durant ». « La fin de la tempête » est annoncée au vers 23.

Par ailleurs, temps et espace sont intimement liés, comme explicité précédemment dans les poèmes « *Tic-tac décrit l'heure* » et « *Tactique d'escrimeur* », qui traitent respectivement du temps et de l'espace. En effet, toute action a lieu dans un espace et une temporalité donnés. Dans le présent poème, la mer présente à la fois une dimension spatiale – « incommensurable étendue bleue » (vers 5) – et une dimension temporelle via le rythme des vagues. Ces deux dimensions sont ainsi indissociables, réunies dans l'entité

qu'est la mer, témoignant du lien étroit de l'espace et du temps.

Ainsi, dans la rédaction de ce poème, j'ai souhaité dépeindre le voyage d'un navire qui embarque à son bord les diverses notions chères à la psychomotricité : espace, axe corporel, tonus, émotions, schéma corporel, image du corps... Tout d'abord mises à l'honneur par des poèmes dédiés, les voilà conjuguées au sein d'un poème qui atteste de leur interdépendance. Le développement psychomoteur s'apparente selon moi à cette traversée en navire, que chaque enfant effectue à son rythme, avec un bateau unique, le sien. Son corps. Chargé de son histoire.

Parfois, certains éléments du bateau nécessitent l'intervention du psychomotricien pour permettre une navigation plus sereine... Tendre les haubans qui redresseront le mât. Créer des vagues qui bercent, ou au contraire calmer les tempêtes. Diriger la trajectoire à bâbord ou tribord. Éparpiller l'écume qui trouble exagérément le reflet du navire. Situer la proue par rapport à la poupe. Et tant d'autres choses, que chaque psychomotricien peut raconter à sa manière...

6.2. Lire entre les lignes

Dans l'écriture de ce poème, j'ai cherché à faire apparaître un second niveau d'analyse.

Cette traversée en bateau représente mes trois années d'études de psychomotricité. J'ai pris place dans ce navire en septembre 2018, aux côtés de mes camarades, les moussaillons.

Ensemble, nous avons étudié les notions fondamentales de la psychomotricité d'un point de vue théorique, mais aussi vécues au cours des travaux pratiques. Nous avons par nous même effectuées toutes les manœuvres nécessaires à bord du navire... Une véritable *immersion*, en pleine mer. Nous avons « ramé » (vers 2) ensemble.

Nous avons levé l'ancre, pour des expériences nouvelles. Pour trouver un autre ancrage,

dans les appuis au sol, trouver son équilibre, redécouvrir chaque pas. Avoir petit à petit le pied marin, et se sentir plus à l'aise de jour en jour à bord de ce navire de la psychomotricité.

Ce navire, je le connais de mieux en mieux, je m'y « promène » (vers 13) avec davantage d'aisance de mois en mois. Mais « il est grand, volumineux, colossal » (vers 10)... Aujourd'hui encore, je sais que je suis loin de l'avoir exploré du fond de la cale jusqu'en haut du mât. Cependant « les contours du navire se dessinent dans la brume » (vers 11), et seront de plus en plus nets avec le temps.

Cette traversée a été soumise aux aléas des vents et marées. Suivant les hauts et les bas des vagues. La « valse » du bateau nous faisait danser pendant les travaux dirigés en groupe, une dynamique groupale qui nous portait, tout comme la mer soulève le navire à chaque vague.

Parfois, j'ai eu l'impression de naviguer en eaux troubles (vers 8). L' « écume » se faisait trop épaisse. En mars 2020, la mer calme a laissé place à la noirceur de la tempête (vers 17 à 20). La crise sanitaire engendrée par le Covid-19 a fortement ébranlé le navire, qui menaçait de chavirer pour les matelots, nous étudiants... Une tempête sans précédent, au cours de laquelle nous nous sommes mobilisés pour garder le cap, celui du diplôme. Les flots semblent se calmer peu à peu, nous approchons le port. « Ici s'achève l'épopée du galion » (vers 25), ce voyage de trois ans. Le « phare [qui] illumine la nuit » (vers 24) illustre ce moment où tout s'éclaire, mettant en lumière à mes yeux ce qu'est la psychomotricité. Une représentation à un instant donné, au terme de mes études. Elle comporte encore des part d'ombres, qui ne sont pas éclairées par le « faisceau blanc » (vers 24) du phare... Malgré tout, au terme de ce voyage, je me sens formée au rôle de « capitaine » (vers 26), soit de psychomotricien.

Par ailleurs, la structure du poème illustre également ce voyage. Les vers sont de longueurs inégales, les strophes comportent un nombre de vers variable... Comme des vagues imprévisibles. La disposition des rimes est également le reflet de mon parcours.

En début d'études, certains concepts ou expériences de travaux pratiques ne *rimaient* à rien. Je ne parvenais pas toujours à interpréter mes observations, à relier les notions entre elle. Au fil des mois et années, les divers éléments faisaient de plus en plus *écho* les un aux autres. Au terme de ce cursus, ce qui ne faisait pas forcément sens au début *résonne* désormais en moi. Ainsi, la répartition des rimes de ce poème est particulière et reflète ceci. Le premier vers du poème rime avec le dernier. Le deuxième rime avec l'avant-dernier. Le troisième avec l'antépénultième, etc. De cette manière, il faut attendre la fin du poème, le terme des études, pour que ce qui ne rimait à rien au début fasse enfin écho. A partir du milieu du poème, les rimes arrivent progressivement, à la manière des liens tissés au fur et à mesure dans mon esprit entre les différentes notions de la psychomotricité.

Ce poème mentionne les diverses notions propres à la psychomotricité, tout en reflétant le chemin que j'ai parcouru dans cet apprentissage. Deux dimensions indissociables pour moi, car l'on découvre la psychomotricité en la vivant au cours de ces études...

CONCLUSION :

L'assemblage des pièces de mon patchwork s'achève. Je les ai d'abord posées côte à côte, en les attachant par des épingles par endroits : les poèmes, analyses et cas cliques se succédaient, tout en pointant quelques liens entre les thèmes. Grâce à cette vue d'ensemble, j'ai pu ajouter une touche finale : la bordure du patchwork, ce dernier poème qui contient et encadre toutes les pièces, toutes les notions. L'analyse de ce poème constitue le fil qui vient coudre toutes les morceaux de tissu : elle relie les concepts précédemment abordés.

J'ai évoqué ce patchwork atypique dès l'introduction de mon mémoire. Mais désormais finalisé, que représente-t-il ?

Ce grand tissu progressivement assemblé est la grand voile de mon navire. Le navire de la psychomotricité, qui apparaît dans le dernier poème et retrace le voyage de mes études.

Le périple avait débuté sans voile, à la rame (vers 2) ; puisque les notions n'étaient pas encore reliées entre elles, de simples lambeaux de tissus. Au cours du voyage, je les ai progressivement assemblés avec des épingles. A mi-chemin, une ébauche de voile (vers 13) dansait déjà au gré du vent, bien qu'encore inachevée...

Le travail de couture en patchwork s'est poursuivi, jusqu'à la fin du voyage. La voile s'est construite peu à peu, devenant grande et solide. Une voile qui a permis de faire avancer le navire et de le mener à bon port... Le titre du poème, « Hissez les voiles » souligne l'idée d'une ascension : il s'agit de ma progression, au fur et à mesure des liens tissés pour créer cette voile. Une voile en patchwork aux motifs colorés : les images de mes poèmes, qui racontent ma découverte de la psychomotricité.

Désormais, j'arrive à terme de mon périple en mer, de mes études. Je vais mettre pied à terre. Un pied dans le monde du travail. Ce patchwork, je l'emmènerai avec moi. La

psychomotricité s'est *dévoilée* à moi par ce travail : symboliquement, j'ôte maintenant la voile de ce navire. Je vais continuer à apprendre, à enrichir ma définition de la psychomotricité, tout au long de ma carrière future. Mon travail de couturière se poursuivra. Cette voile en patchwork, j'en ferai mon habit de psychomotricienne, sur mesure, rapiécé, avec des coutures consolidées. Un habit métaphorique, un habit de poésie qui me collera à la peau. La toile de fond de mes connaissances et de ma clinique, constamment enrichie... Parce que la psychomotricité m'a toujours enveloppée d'images poétiques, le plus merveilleux des habits...

Au travers de la rédaction de ce mémoire, j'ai constaté que la poésie permet selon moi une compréhension de la psychomotricité à différentes échelles.

Tout d'abord, il faut souligner la visée pédagogique des métaphores, de l'imaginaire. Chacun d'entre nous a sûrement déjà été marqué par une métaphore ou une comparaison employée par un professeur, quelle que soit la discipline enseignée, et ce dès notre plus jeune âge. A titre d'exemple, je n'oublierai jamais celle-ci, énoncée par un professeur de français lorsque j'étais au collège : « *un adjectif épithète est collé au nom comme une moule à son rocher, contrairement à l'adjectif attribut qui est séparé du nom par un verbe d'état* ». Les métaphores m'ont toujours aidée à comprendre, à apprendre. Elles sont aussi une aide précieuse à la mémorisation, tant par leur dimension très visuelle, que par les formulations et sonorités qui résonnent souvent comme des refrains dans notre esprit...

Lors de mes études de psychomotricité, les métaphores des professeurs m'ont particulièrement portée lors des travaux pratiques : « *marcher comme un éléphant* », « *se mouvoir en ondulant telle une algue dans un courant marin* »... Elles parlent souvent au plus grand nombre et résument en quelques mots poétiques de bien longues descriptions techniques et rationnelles d'une situation donnée... J'espère ainsi que ce mémoire pourra aider certaines personnes à comprendre quelques notions de la psychomotricité, sous un

angle nouveau.

Par ailleurs, ce mémoire a mis en évidence la manière dont la forme littéraire du poème peut illustrer la psychomotricité. La construction même du poème offre la possibilité de mettre en avant certaines notions. Le rythme ou encore la mise en page dans l'espace de la feuille (cf. poème « *Tactique d'escrimeur* », qui comporte un vers disposé verticalement) sont de précieux alliés : la forme peut servir le fond. Le temps et l'espace sont racontés en jouant justement avec ces notions.

De même, la disposition des rimes peut venir illustrer un propos : c'est par exemple le cas dans le poème « *Voyages en terres (in)connues* », où les rimes dites embrassées rappellent les bras de la mère enveloppant son enfant, le *holding* ; ou encore dans le poème final « *Hissez les voiles* », dont les rimes évoquent mon cheminement dans la mise en lien des notions. Dans une perspective de poursuite d'un travail poétique axé sur la forme du poème, je songe également au calligramme, dont la disposition du texte forme un dessin. Il me semblerait par exemple approprié pour raconter le corps en psychomotricité tout en le dessinant, mais correspondrait sans doute davantage à des personnes plus portées que moi sur la dimension graphique et le dessin.

L'écriture poétique offre une grande variété en terme de formes : vers de longueurs variées, prose, rimes ou non... Tant de possibilités qui viennent s'adapter à chaque thème, chaque patient... Elles mettent en avant toute la diversité propre à la psychomotricité et sa clinique. J'ai exploré dans ce mémoire diverses possibilités, qui restent un échantillon de la vaste palette si colorée de la poésie...

En outre, je considère que la poésie est parfois une véritable expérience tonico-émotionnelle, pour le poète comme pour le lecteur. Le poète se laisse imprégner des variations toniques et des émotions provoquées par une situation, une idée, un instant qui l'inspire. Il s'agit alors de raconter par des mots ce qu'il ressent au plus profond de lui, afin de transmettre au lecteur ce vécu. La lecture de la poésie suscite des émotions chez celui qui la lit, et d'éventuelles variations toniques au gré des changements de rythmes et des

images décrites. Lire un poème à voix haute peut amplifier cela, la respiration influençant la régulation tonique. Le poète fait vivre à son lecteur une expérience. Elle est différente de la sienne, car teintée de la subjectivité de celui qui décrypte les mots.

Un poème me semble être une interface entre la personne qui l'écrit et celle qui le lit. Le lecteur pourra toujours *sentir* quelque chose de l'auteur. Sentir le rythme qui était le sien au moment de l'écriture, sentir l'intensité de ses émotions, la tension ou le relâchement tonique liés à ces dernières, sentir sa manière de considérer le corps et l'esprit... Quelque chose qui me semble de l'ordre du tonico-émotionnel, malgré la distance physique... Ainsi, j'ai à l'origine pensé que je voyais de la poésie dans la psychomotricité ; mais j'ai réalisé en approfondissant ce travail que je percevais également, dans une certaine mesure, un peu de psychomotricité dans la poésie...

Par ailleurs, la poésie peut s'articuler avec la clinique, et s'inspirer de patients à des degrés divers. Au travers chaque poème, je n'ai pour ma part pas cherché à décrire un patient en particulier. Cela pourrait certes être intéressant de dédier des vers à une personne, cela dit mon intuition m'a davantage guidée vers des grands thèmes comme le tonus, l'espace, le temps etc. Le cas clinique illustrant chaque est relié au poème, en parallèle, cousu à lui par le même fil rouge. Il constitue une seconde dimension clinique, qui reflète les concepts théoriques décrits au sein de la poésie.

Parfois, un patient était l'origine, le point de départ de mon écriture, m'inspirant des métaphores et un univers. C'était notamment le cas de Paul et Mélissa. Dans d'autres cas, je commençais la rédaction d'un poème, puis le lien avec un cas clinique lui faisant écho apparaissait plus tard dans mon esprit ; il en a été ainsi pour Enzo par exemple. Si les vers de mes poèmes n'étaient pas exclusivement dédiés à des patients, la poésie était présente dans ma manière de percevoir ces derniers. Cette poésie comme magie de l'instant qui se fait le prisme par lequel on regarde les séances de psychomotricité. Ainsi, dans l'analyse de chaque cas clinique, j'ai fait apparaître quelques touches de poésie, en une prose moins formelle. Il s'agissait de s'éloigner de l'aspect technique et versifié du

poème, pour se rapprocher des impressions et ressentis spontanés qui ont initialement motivé le choix de ce sujet de mémoire. De simples touches de poésie disséminées dans la clinique.

Au travers de la forme du poème *stricto sensu* et des analyses cliniques associant les métaphores à une rédaction plus ordinaire, je pense avoir montré que l'utilisation de la poésie pour comprendre la psychomotricité peut se faire à différentes échelles. L'éventail est large et ne se limite pas à des vers qui riment entre eux. J'ai utilisé la poésie de manière technique ou libre, comme tâche d'écriture ou comme une façon d'observer le monde.

Tout poète est caractérisé par l'unicité de son style d'écriture, sa manière d'employer ces fameuses figures de style (comparaison, allitération, personnification...) propres au genre littéraire de la poésie. Si certaines sont construites sciemment, comme celles que j'ai nommées et interprétées dans les analyses de mes poèmes, d'autres coulent plus instinctivement de la plume, sans qu'on ne pense à créer une figure de style. Il y en a beaucoup d'autres cachées dans ce mémoire, de l'introduction à la conclusion. De la même manière, j'ai toujours considéré que chaque psychomotricien possède un style qui lui est propre, qui s'exprime au travers des médiations qu'il propose et de sa manière d'interpréter ce qu'il observe. Parfois il le fait de manière réfléchie, parfois plus instinctivement. Tant de choses me semble rapprocher le psychomotricien du poète ! J'en découvrirai sûrement bien d'autres encore après la rédaction de ce mémoire, qui s'achève contrairement à la réflexion qui lui est associée...

DISCUSSION :

J'ai précédemment exposé les apports de la poésie en faveur de la compréhension de la psychomotricité. Cependant, j'ai réfléchi aux limites de ce travail. Tout d'abord, je suis consciente que la forme littéraire du poème ne correspondra pas à l'univers de chaque

lecteur. Les images peuvent paraître trop abstraites ou farfelues, compliquées, enchevêtrées... Cela dit, je considère que chacun est libre de se saisir d'une partie ou de l'entièreté de l'univers que je propose, de le transformer et de l'enrichir par sa propre sensibilité poétique.

Par ailleurs, l'écriture des poèmes a ceci de difficile qu'elle constitue une véritable mise à nu. Je pense avoir livré beaucoup de choses sur moi-même dans cette rédaction, en toutes lettres ou à demi-mots. Ce travail poétique permet à autrui de lire toutes les émotions qu'éveille la psychomotricité en moi. Je suis certaine que bien d'autres personnes ont un jour pensé que la psychomotricité avait une dimension poétique. Pourtant, l'étape de l'écriture ne sera sans doute que rarement franchie, peut-être en raison de la dimension intime de la poésie. Ainsi, s'il me plairait énormément de lire des poèmes d'autres auteurs concernant la psychomotricité, je suis consciente que cette forme d'expression n'est pas toujours facilement partageable. Néanmoins, l'écriture poétique gardée pour soi me semble aussi éminemment utile pour décrire et comprendre la psychomotricité. A défaut de démocratiser la poésie de la psychomotricité en tant qu'expérience à partager par des mots écrits, j'encouragerais chacun à la vivre au plus profond de lui comme manière de saisir l'instant...

D'autre part, lors de ma rédaction, j'ai réalisé qu'analyser soi-même en détails sa propre poésie pouvait amener un ressenti de l'ordre de la frustration. En effet, usuellement, le rôle du poète consiste plutôt à laisser planer un mystère inhérent à la forme poétique sur son travail, laissant le soin aux lecteurs d'interpréter. Les commentaires sur la poésie sont souvent rédigés par autrui : professeurs de français, écrivains, élèves, étudiants... J'ai par moments craint de perdre la magie de l'écriture poétique en l'associant à une liste descriptive des procédés et significations de mes poèmes... Cependant, je pense avoir tenté de trouver un équilibre entre le mystère et l'interprétation, afin que l'analyse psychomotrice n'annule pas la dimension poétique. Je considère que tout poète est un savant mélange entre un être incompris et compris au travers de ses mots. Ainsi, je conçois qu'il puisse être difficile pour tout un chacun d'utiliser une méthodologie de travail

similaire à la mienne pour décrire la psychomotricité, méthodologie encore expérimentale, dont j'ai perçu les avantages mais aussi les inconvénients...

Je noterai également la difficulté des incessants compromis entre l'esthétique et le sens, qui viennent parfois couper l'élan poétique de l'écriture. Chacun pourra privilégier l'un ou l'autre selon sa personnalité et la visée de sa rédaction, mais cela reste une double contrainte que de jouer entre les sons et le fond...

Ce travail a également pour limite de ne pas représenter l'ensemble de la psychomotricité. J'ai choisi de mettre l'accent sur le développement psychomoteur, en corrélation avec ma clinique rencontrée en stage cette année. Mon mémoire ne reflète pas la psychomotricité à tout âge de la vie, et sélectionne un nombre restreint de pathologies. Il serait ainsi intéressant de poursuivre un travail poétique concernant tous les champs de la psychomotricité que je n'ai pas explorés.

De plus, comme mentionné précédemment dans la conclusion, ce travail n'est pas non plus exhaustif en ce qui concerne l'exploration des différentes formes et ressources poétiques. Il se restreint aux procédés qui m'ont inspirée à un instant donné de ma réflexion sur la psychomotricité.

Je poursuivrai peut-être au cours de ma carrière l'exploration des formes poétiques, des différents âges de la vie et pathologies rencontrées en psychomotricité... J'encourage également mes camarades et futurs collègues à plonger eux-mêmes dans le monde fascinant de la *p(oé)psychomotricité*...

BIBLIOGRAPHIE

Ajuriaguerra, J. (1962). Le corps comme relation. Dans F. Joly & G. Labes (dirs.), *Julian de Ajuriaguerra et la naissance de la psychomotricité*. (Vol.1). *Corps, tonus et psychomotricité*.(pp 163 – 183). Éditions du papyrus.

Ajuriaguerra, J. (1970). *Manuel de psychiatrie de l'enfant*. Masson.

Ajuriaguerra, J. (1971). L'enfant et son corps. Dans F. Joly & G. Labes (Dirs.), *Julian de Ajuriaguerra et la naissance de la psychomotricité*. (Vol.1). *Corps, tonus et psychomotricité*.(p 197 – 215). Éditions du papyrus.

American Psychiatric Association (2015). *DSM-5, Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux*. Elsevier Masson

Boscaini, F. (2003). Image du corps et troubles de la fonction tonique dans les premières années de la vie. Dans : Saint-Cast, A. (Ed), *Évolutions psychomotrices*, 61(15), 119-128.

Bullinger, A. (2012). *Le développement sensori-moteur de l'enfant et ses avatars. Un parcours de recherche*. Erès.

Dolto, F. (1984). *L'image inconsciente du corps*, Seuil.

Hugo, V. (1877). Un poète est un monde. Dans V. Hugo, *La légende des siècles, Nouvelle série*, XX.

Jover, M. (2000). Perspectives actuelles sur le développement du tonus et de la posture. Dans : Rivière, J. (Dir), *Le développement psychomoteur du jeune enfant. Idées neuves et approches actuelles*,(p. 17-52). Solal.

Klein, M., Heimann, P., Isaacs S. & Rivière, J. (2013). *Développements de la psychanalyse*. Quadrige, PUF.

Larousse. (s. d.). Poésie. Dans *Larousse en ligne*. Consulté le 15 avril 2021, à l'adresse <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/po%C3%A9sie/61960>

Lesage, B. (2006). Naître à l'espace : Prémices d'une clinique élargie. *Enfances & Psy*, 33(4), 113-123.

Lesage, B. (2012). *Jalons pour une pratique psychocorporelle. Structures, étayage, mouvement et relation*. Erès.

Magnat, J., Xavier, J., Zammouri, I., Cohen, D. (2015). Troubles développementaux de la coordination (TDC) : perspectives cliniques et synthèse de l'état des connaissances. *Neuropsychiatrie de l'Enfance et de l'Adolescence*, 63, 446-456.

Marcelli, D. (2007). Entre les microrhythmes et les macrorhythmes : la surprise dans l'interaction mère-bébé. *Spirale*, 44(4), 123-129.

Pavot, C., Galliano A.-C. Potel, C. (2015). L'espace et le temps. Dans : Scialom, P., Giromini, F., Albaret, J.-M. (Dir.) *Manuel d'enseignement de psychomotricité. Concepts fondamentaux*. (p. 247 – 285). Deboeck Supérieur.

Potel, C. (2019). *Être psychomotricien. Un métier du présent, un métier d'avenir*. Erès ; (Œuvre originale publiée en 2010).

Prévert, J. & Pozner, A. (1982). *Hebdromadaires*. Gallimard.

Robert-Ouvray S. (2010). *Intégration motrice et développement psychique. Une théorie de la psychomotricité*. Desclée de Brouwer ; (Œuvre originale publiée en 1993).

Robert-Ouvray, S. (2007). *L'enfant tonique et sa mère*. Desclée de Brouwer ; (Œuvre originale publiée en 1996).

Robert-Ouvray, S., Servant-Laval, A. (2015) Le tonus et la tonicité. Dans : Scialom, P., Giromini, F., Albaret, J.-M. (Dir.) *Manuel d'enseignement de psychomotricité*.

Concepts fondamentaux. (p. 161 – 199). Deboeck Supérieur.

Schilder P. (1980). *L'image du corps.* Gallimard ; (Œuvre originale publiée en 1935)

Veinstein, A. (2013). *Cent quarante signes.* Grasset.

Wallon, H. (1970). *Les origines du caractère chez l'enfant. Les préludes du sentiment de personnalité.* PUF.

Winnicott, D. (1997). *Le bébé et sa mère.* Payot.

RÉSUMÉ :

J'ai toujours perçu une certaine poésie dans la psychomotricité. Une poésie comme beauté de l'instant, parfois insaisissable, qui véhicule tant d'images et d'émotions. Après avoir vécu cette poésie au cours de mes études, j'ai décidé de la mettre en mots. Ce mémoire tente d'apporter une compréhension de la psychomotricité au travers de métaphores plus colorées les unes que les autres, qui reflètent l'imaginaire si riche propre à cette profession. Les différents poèmes sont éclairés par une analyse ainsi que des liens cliniques. La poésie se fait le prisme par lequel contempler la psychomotricité, la plume par laquelle la raconter... Les voici entremêlées et cousues entre elles : je vous présente la *p(oé)psychomotricité*, dans ce *patchwork* de poèmes...

Mots-clés : poésie, psychomotricité, imaginaire, corps, émotions

SUMMARY :

I have always perceived a kind of poetry in psychomotricity. A poetry as a beauty of the moment, sometimes uncatchable, which conveys so many images and emotions. After living this poetry during my studies, I decided to put it into words. This dissertation tries to bring an understanding of psychomotricity through metaphors each one more colorful than the last, which reflect the rich imagination specific to this profession. Different poems are enlightened by an analysis and clinical links. Poetry becomes the prism through which contemplate psychomotricity, the quill with which to tell it... Here they are intertwined and sewn together : I introduce you *p(oe)psychomotricity*, in this *patchwork* of poems...

Key-words : poetry, psychomotricity, imagination, body, emotions