

Institut de formation en Psychomotricité
De la Pitié Salpêtrière
Faculté de médecine Pierre et Marie Curie
91, Bd de l'Hôpital
75364 Paris cedex 14



**Les pieds sur terre, la tête dans les nuages...
l'étayage psychomoteur revisité
par le jeu clownesque !**

*Expérience d'un atelier théâtre clown auprès d'adultes
déficients intellectuels en foyer de vie*

Mémoire présenté par Angie FILIN
en vue de l'obtention du Diplôme d'Etat de Psychomotricien

Référents de mémoire :

Coline TAMPIGNY

Florence BRONNY

Matthieu K'DANET

Session juin 2018

*« Il n'est rien dans notre intelligence
qui ne soit passé par nos sens. »*

Aristote

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier chaleureusement toutes les personnes ayant participé de près ou de loin à l'élaboration de ce mémoire ainsi que toutes celles m'ayant accompagnée depuis le début de ma formation.

Merci aux résidents du foyer de vie et à tous les patients dont j'ai croisé le chemin. Merci de m'avoir appris à penser, douter, chercher pour élaborer, créer, transformer, me transformer...

Merci à mes trois maîtres de mémoire de m'avoir accompagnée tout au long de ce travail. Merci à Coline, Florence et Matthieu pour votre confiance, votre soutien et vos précieux conseils.

Merci à l'ensemble de mes relecteurs pour tout le temps qu'ils y ont consacré.

Merci à tous mes maîtres de stage m'ayant suivie depuis le début de ma formation. Merci à Isabelle et à Martine de m'avoir fait confiance en cette troisième et dernière année. Merci de m'avoir aidée à construire une première identité professionnelle.

Merci à Stéphanie d'avoir accepté de m'ouvrir chaleureusement les portes de ses ateliers. Merci pour ton travail, ton écoute, ta joie de vivre. Sans toi, ce mémoire n'existerait pas.

Merci à Joëlle et à tous mes camarades de formation pour leur soutien, leur bonne humeur, leur bienveillance et leur amitié. Trois années d'études inoubliables, grâce à vous. Un grand merci !

Merci à mes amis d'enfance d'avoir toujours été présents pendant ma formation et d'être encore à mes côtés pour cette nouvelle étape de ma vie.

Merci à ma sœur, Emma, pour son soutien et tous ses encouragements.

Et un merci tout particulier à mes parents sans qui rien n'aurait été possible. Je remercie ma mère et mon père pour leur amour inconditionnel. Merci d'avoir toujours été présents pour moi. Merci de m'avoir aidée et accompagnée tout au long de mes études. Merci de m'avoir suivie jusqu'au bout de mes envies et de mon rêve de devenir un jour, psychomotricienne.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	5
I. Du clown au... théâtre clown	8
II. « Des jeux-dis nez » ! Présentation d'un atelier théâtre clown en foyer de vie	11
A. <u>Présentation générale de l'institution et des résidents accueillis</u>	11
B. <u>Présentation de l'atelier théâtre clown</u>	12
1. Le cadre institutionnel de l'atelier.....	12
2. Le déroulement d'un atelier	13
• La « mise en corps » des résidents	14
• La « mise en corps » des clowns	14
• Les improvisations théâtre clown	15
3. Mes choix de positionnement au sein de l'atelier	16
C. <u>Première réflexion sur la pertinence de la pratique du théâtre clown proposée à des adultes déficients intellectuels</u>	16
D. <u>Une rencontre avec quatre résidents du foyer de vie</u>	18
1. Fabien	18
2. Basile	19
3. Agathe	20
4. Adèle	21
III. Les pieds sur terre, la tête dans les nuages ... L'étayage psychomoteur revisité par le jeu clownesque !	23
A. <u>1^{er} étage : Commence par jouer avec ta sensori-motricité !</u>	23
1. Récit de deux improvisations	23
• « Agathe sur la ligne du funambule ».....	24
• « Fabien et les marrons ».....	25
2. Un jeu spontané à partir d'une exploration motrice et sensorielle d'objets	26
3. Un jeu sensori-moteur	28
4. Un jeu « sensori-moteur » ou « jouer avec sa sensori-motricité » ?	31
• Jouer avec des flux sensoriels.....	32
• Jouer avec des modifications tonico-posturales	35
B. <u>2eme étage : Maintenant partage tes émotions et garde la relation !</u>	39
1. Récit de trois improvisations.....	39
• « Adèle, un ruban et moi »	39
• « Fabien dans la chambre du clown »	41
• « Basile et Clément sur un parcours pas banal »	42

2. Un jeu vecteur d'émotions	43
3. Des émotions amplifiées	45
4. Des émotions en présence et en relation avec un « autre »	46
5. Des émotions sous le regard d'un « autre » particulier : le public	48
• Regarder le public.....	48
• Etre regardé par le public	49
C. 3^{ème} étage : Enfin, libère tes fantasmes et ouvre la porte aux représentations !.....	52
1. Basile revisite les premières formes de représentations corporelles	52
• « Basile dans la chambre du clown »	52
• Jouer avec les représentations spatiales.....	53
• Jouer avec l'équilibre sensori-tonique et les premières formes de représentations corporelles	54
2. Agathe jongle avec ses représentations et ses fantasmes	58
• « Une symbiose entre Agathe et Carine »	58
• Diverses formes de représentations	60
• Une libération de fantasmes	62
3. Le clown, une pratique symbolique nécessitant un cadre de jeu.....	64
• « De la fiction à la réalité » et « du moi au non moi ».....	64
• « Adèle, moi et la main magique ».....	65
• « Nez ! Papi a même ! »	66
• Réflexion sur le cadre de jeu des ateliers	68
IV. Réflexion clinique sur l'élaboration psychomotrice de chacun des clowns.....	71
A. Fabien	72
B. Basile	74
C. Agathe.....	75
D. Adèle	76
CONCLUSION	78
BIBLIOGRAPHIE.....	80
SITOGRAFIE	83

INTRODUCTION

A l'évocation de ma rencontre avec le clown, une rencontre qui a guidé l'élaboration de ce mémoire, certains parleront de hasard mais moi je préfère employer le mot « destin » ! C'était le 14 novembre 2015, Paris voit le jour après une nuit sanglante au Bataclan¹. Le cœur n'y est pas, je décide d'annuler ma participation au stage de théâtre clown auquel je m'étais inscrite avec une amie. A presque dix-neuf ans, je débutais ma première année de psychomotricité. Une première année riche en rencontres et découvertes. J'apprivoise alors les nombreux cours en amphithéâtre mais également les travaux dirigés de relaxation, de conscience corporelle et d'expressivité. Ces derniers développent rapidement une envie d'explorer de nouvelles pratiques pour nourrir mon vécu corporel grandissant. Arrivée en deuxième année, je repensais souvent à ce stage auquel je n'avais pas pu participer. Poussée par ma curiosité, je décide de m'inscrire un an plus tard à un autre stage, au cours d'un week-end de février.

Me voilà sur scène, face au public, un nez rouge en plein milieu de la figure avec pour seule consigne : « Vous entrez, vous vous mettez face au public et vous ne faites rien ! ». Je me souviens d'un silence, d'une montée d'adrénaline, de la sensation d'être nue, vulnérable, presque paralysée sous tous ces regards posés sur moi. En sortie de scène, on m'a alors demandé : « Alors, qu'est-ce que ça t'a fait ? ». Je n'ai aucun souvenir de ma réponse, je me rappelle juste de la sensation d'avoir vécu cette expérience qui me paraissait simple, avec une complexité bouleversante. Cet exercice est en fait appelé « l'exercice du bide »². Très populaire, il a pour objectif de faire découvrir et expérimenter le vide, le rien à l'acteur et ainsi faire naître le clown en lui. Tout au long du week-end, j'ai exploré sous diverses formes cet exercice en apprivoisant les règles d'improvisation, de présence au public propres à la pratique du théâtre clown. Je n'ai pu m'empêcher de toujours penser aux liens qui pourraient être faits entre cette pratique purement corporelle et la psychomotricité. Des liens pas si évidents à nommer que j'ai pu, à la fin du stage, plus ou moins intégrer à mon vécu. Une belle idée m'a alors traversé l'esprit, elle ne m'a jamais quittée, celle de faire un mémoire de fin d'études sur le clown et la

¹ Il est fait référence ici aux attentats terroristes ayant eu lieu la nuit du 13 novembre 2015 à Paris.

² SCHENKEL, 2012

psychomotricité. Il s'agissait d'un sujet qui attisait ma curiosité, qui me plaisait, je dirais même qui me ressemblait, dans tous les cas qui me touchait ! Très motivée, j'ai recherché durant de longs mois un stage auprès d'un psychomotricien utilisant le clown comme médiation. Des recherches s'avérant dans un premier temps, vaines, sans succès. Malgré tout, elles m'ont amené à rencontrer des psychomotriciens également clowns amateurs. Au cours de multiples échanges, tous se sont évertués à me vanter l'intérêt probable de cette pratique en psychomotricité mais surtout à souligner leurs difficultés à imaginer sa mise en place en thérapie. On m'a rappelé toute la complexité de cette pratique en pointant notamment mon manque d'expérience évident. Tirillée entre mes envies, mon instinct et cette réalité, je décide d'abandonner ces recherches.

Septembre 2017, je découvre le fonctionnement du foyer de vie qui va m'accueillir en stage tout au long de l'année. A la suite d'une expérience marquante et très enrichissante en Institut-Médico-Educatif auprès d'enfants atteints de handicap mental, je souhaitais connaître en cette dernière année de formation, les spécificités de l'accompagnement en psychomotricité d'une population adulte présentant une déficience intellectuelle. Au sein du foyer de vie, ma maîtresse de stage psychomotricienne, me liste les activités proposées au foyer et m'invite à découvrir les deux groupes de l'atelier théâtre du jeudi. Je suis ainsi accueillie, un jeudi du mois d'octobre par Carine³, l'intervenante extérieure menant le groupe. Rapidement, j'entends les résidents du foyer de vie lui demander « les nez » ! Comme dans un rêve éveillé, durant deux heures d'atelier, je revis certaines impressions et émotions déjà ressenties au cours de ma première rencontre avec le clown. Je me suis à nouveau demandée : Comment la pratique du clown pourrait-elle être utilisée en psychomotricité ? C'était devenu une évidence, mon mémoire de fin d'études aura pour thème le clown et la psychomotricité. Je sais, certains parleront de hasard mais moi, je préfère employer le mot « destin ».

Je fais l'hypothèse que le théâtre clown serait une pratique éminemment psychocorporelle⁴

³ Dans un souci d'anonymat, tous les prénoms figurant dans ce mémoire ont été modifiés.

⁴ « Le domaine du psychocorporel [...] regroupe des praticiens et des techniques qui s'ancrent dans un postulat commun : par le mouvement, la perception, la représentation, la conscience, la voix..., la mise en jeu du corps mobilise la sphère psychique », LESAGE, 2002, p. 9

selon les termes de Benoit Lesage⁵. De mon point de vue, elle permettrait aux résidents du foyer de vie de mobiliser dans une dialectique et une dimension ludique, des fondements appartenant à la fois à leur structuration psychique et corporelle. D'ailleurs, Benoit Lesage décrit les mouvements inhérents à cette construction : « Cette exploration convoque donc différents niveaux : somatique, car le travail proposé peut être précis et technique, mais aussi psychique, c'est-à-dire affectif et cognitif, ainsi que relationnel »⁶. La construction psychocorporelle, édifiée à partir de cette dialectique débiterait chez le bébé et pourrait s'apparenter à une élaboration psychomotrice⁷. Elle constituerait la base du travail en psychomotricité. Cette construction serait en lien avec le développement des fonctions psychomotrices et leurs éventuels troubles⁸.

Au sein des ateliers théâtre clown du foyer de vie, je relèverai les niveaux d'étayage psychomoteur, de développement psychomoteur au travers des étapes de construction du jeu clownesque. Je tenterai de mettre en lien une élaboration psychomotrice, réalisée parallèlement à une construction scénique propre à la pratique du théâtre clown. Je fais l'hypothèse qu'en s'appuyant sur un jeu sensori-moteur associé à des dimensions émotionnelles, relationnelles et symboliques, le jeu clownesque permet de mettre au travail la construction psychocorporelle des résidents. La pratique du théâtre clown pourrait ainsi être utilisée en tant qu'outil de thérapie psychomotrice auprès d'adultes déficients intellectuels.

Après avoir présenté quelques caractéristiques propres au clown et à la pratique du théâtre clown, je débiterai une première réflexion sur la pertinence de son utilisation auprès d'adultes déficients intellectuels. Je poursuivrai mon écrit en exposant la « revisite » de l'étayage psychomoteur dans le jeu clownesque. Enfin, je présenterai une réflexion clinique sur l'élaboration psychomotrice de chacun des clowns rencontrés.

⁵ Benoit Lesage est un médecin spécialiste des sciences humaines. Il est danse-thérapeute et formateur pour les étudiants en psychomotricité. Il a fait de plusieurs approches corporelles, sa spécificité (anatomie fonctionnelle, thérapies manuelles, structuration psychocorporelle...).

⁶ LESAGE, 2000, p. 10

⁷ LESAGE, 2000

⁸ « Les troubles psychomoteurs sont des expressions symptomatiques, corporelles, ou comportementales, du fonctionnement d'un sujet [...] dont les origines peuvent être diverses (neurologiques, psychologiques, relationnelles, psychiques), et dont la présence affecte les potentialités du sujet, qu'elles soient de l'ordre de la cognition, de la créativité, ou des moyens d'expression et de communication qui, habituellement, empruntent le canal du corps », POTEL, 2010, p. 194

I. Du clown au...théâtre clown

Il m'a suffi de me plonger dans quelques classiques de la littérature clownesque pour comprendre que cet art appartenait à un ensemble extrêmement complexe. Selon moi, il existe mille et une définitions du clown. Cette figure aurait traversé toutes les époques et toutes les cultures. D'après Paul Radin, un anthropologue et universitaire américain⁹ cité par Delphine Cézard¹⁰ : « Le clown vient d'ailleurs, oui, mais de plus loin que la foire. Dans toutes les religions dites primitives, on trouve des clowns sacrés »¹¹. Selon Tristan Rémy¹², le clown serait apparu en France dès 1785¹³. Différents rôles lui seraient attribués dans ses débuts au cirque : « D'abord écuyer le clown deviendra acrobate, puis d'acrobate le clown deviendra comédien »¹⁴. Jean-Bernard Bonange¹⁵ évoque quant à lui, dès 1580, la présence du clown Elisabéthain. Un clown sans nez rouge, se produisant déjà au théâtre pour divertir le public entre deux numéros¹⁶. Aujourd'hui, la figure du clown s'est bien diversifiée. En devenant « acteur social »¹⁷, il joue dans de nouveaux lieux comme les hôpitaux, les conférences ou encore sur les territoires de guerre avec l'Association des Clowns Sans Frontières par exemple¹⁸.

A mon sens, le clown de cirque s'est ancré depuis bien longtemps dans les représentations communes. De ses origines circassiennes, le clown détient son gros nez rouge : « Le nez est au visage du clown ce que le clown est au cirque »¹⁹. En 1789, avec le cirque Astley, il a alors pour fonction d'amuser le public par sa maladresse et sa bêtise légendaire, entre deux numéros²⁰. Sur la piste, le clown détonnerait massivement avec la volonté de performance des autres artistes.

⁹ Wikipédia. s.d. (en ligne)

¹⁰ Delphine Cézard est une artiste circassienne docteure en science de l'art.

¹¹ CEZARD, 2014, p. 51

¹² Romancier, poète, Tristan Rémy est un écrivain spécialiste de l'histoire du cirque.

¹³ REMY, 1945

¹⁴ Ibid. p. 15

¹⁵ Jean-Bernard Bonange est l'un des fondateurs du *Bataclown*, une compagnie professionnelle également lieu d'enseignement à la pratique du clown. Jean Bernard-Bonange est artiste clown mais également formateur et chercheur.

¹⁶ BONANGE, 2010, p. 4

¹⁷ Ibid. p. 7

¹⁸ L'Association des Clowns Sans Frontières est une association artistique de solidarité internationale menant des projets à destination des enfants et des personnes sur les territoires en conflits. Clowns Sans Frontières (en ligne).

¹⁹ CEZARD, 2014, p. 187

²⁰ BAISEZ, 1986, p. 31

D'après les propos de Matthieu K'Danet²¹, depuis ses débuts au cirque, le clown s'est peu à peu émancipé de la piste pour retrouver la scène²². Il quitterait dans le même temps des numéros bien ficelés, un monde de performance mais aussi un statut de bouc émissaire pas toujours enviable. Au théâtre, le clown devient alors maître d'une scène. Il délaisse l'espace circulaire de l'arène, la piste, pour un espace frontal. Il accède également aux coulisses et peut désormais faire le choix de sa présence ou non sur scène. Le clown se saisirait de l'opportunité d'utiliser tous les vecteurs d'expression propres à la dramaturgie. Il cherche et se trouve différentes situations sur lesquelles il improvise. Il peut également adjoindre à son expression corporelle, des mots mais aussi des pensées. Le public pourrait ainsi lui-même accéder aux « coulisses » du clown. En choisissant le rapport qu'il veut entretenir avec le public, il peut s'autonomiser ou déroger à la règle du quatrième mur²³. Le clown partage alors avec ce partenaire de jeu ses actions, ses découvertes, ses émotions et ses pensées. Sur scène, il laisse entrevoir toute sa poésie. Sur les improvisations théâtre clown, un « directeur de jeu » est généralement positionné dans le public. Il peut aider l'acteur à guider son jeu et à conscientiser ce qu'il s'y passe pour le mettre au service de la poétique clownesque. Je pense qu'il a une place fondamentale au sein des ateliers théâtre clown du foyer de vie.

Au vu de son histoire quelque peu alambiquée, je ne vais pas m'attarder sur ses origines mais plutôt tenter de décrire la figure du clown telle que je la conçois actuellement. En tant que débutante en clown, je suis loin d'avoir l'expérience requise pour prétendre avoir approché toutes les facettes de cet art et encore moins pouvoir en donner une description exemplaire, une description évidemment teintée de subjectivité car toujours construite à partir d'une certaine pratique, d'une expérience, de rencontres. Le clown fait l'objet d'un apprentissage assuré par de multiples écoles fleurissant un peu partout, offrant une pratique du clown ou plutôt de clowns, au pluriel. Je suis ainsi persuadée que cet art complexe et en perpétuelle mouvance demande du

²¹ Matthieu K'Danet est le président d'une association proposant à des publics adaptés l'accès à divers arts vivants. Il possède une importante formation en théâtre clown. Lui-même formateur, Matthieu K'Danet soutient depuis la création de son association, le développement de l'outil du théâtre clown auprès des personnes en situation de handicap. Il a été un de mes référents sur ce travail de mémoire.

²² Le clown Elisabéthain. Cf. Supra. p. 8

²³ Il s'agit du mur imaginaire bâti entre la scène et le public : « Si le comédien doit toujours suivre les impressions de la salle du bout de l'oreille, il doit n'en rien laisser paraître, jouer comme s'il était chez lui, sans se préoccuper de l'émotion qu'il soulève, des bravos ou des chuts ; il faut que l'emplacement du rideau soit un quatrième mur transparent pour le public, opaque pour le comédien », PIERRON, 2002

temps pour démêler des représentations communes de ses croyances personnelles. Toutefois, même en tant que débutante, afin d'éclairer certains de mes propos, il me paraît indispensable de poser une définition correspondant aux quelques caractéristiques essentielles que je donne au clown et à son jeu. Je penserai la pratique du théâtre clown comme un outil de thérapie psychomotrice auprès des résidents, précisément à partir de ces caractéristiques. Elles n'ont cessé de se développer et de mûrir ma réflexion depuis plus d'un an avec des stages d'initiation, des spectacles, des lectures passionnantes mais surtout des rencontres avec des clowns, des pédagogues, des passionnés. J'ose espérer qu'elles puissent encore mûrir au fil du temps et se bonifier aussi longuement que le clown m'accompagnera comme un précieux compagnon de voyage...

Je pense qu'avec ou sans nez rouge, le clown use avant tout d'une façon d'être. A mon sens, il ouvre immédiatement, dans son jeu, un espace de fragilité. Il révèle une part du soi en mettant en lumière un « enfant intérieur »²⁴. Je rejoins Coline Tampigny²⁵ pensant qu'il s'agit de découvrir ou renouer avec la personne que nous aurions été, une fois libérés des codes sociaux. Ces mêmes codes avec lesquels nous nous construisons depuis toujours. La personnalité de chaque clown est en mouvance en même temps que celle de la personne l'investissant dans le jeu. Le clown est un être curieux et doué d'une grande spontanéité. Il peut se montrer très enfantin mais s'autorise à revisiter tous les niveaux de l'humain, même les plus subversifs. Le clown est un être libre, il joue avec lui-même et tout ce qui l'entoure de façon ludique, dans une grande sensibilité. Le clown peut imiter et répéter inlassablement les mêmes gestes si cela l'amuse. A mon sens, il s'émerveille d'absolument tout. Il n'a ni passé, ni futur et vit uniquement dans l'instant présent. Le jeu clownesque se fonde dans « l'ici et le maintenant »²⁶. Un jeu où il faut élargir son champ de conscience pour se saisir de différents éléments, de différents faits issus du présent sur scène. Le clown joue avec ses ressentis, les relations, mais également tous les vecteurs d'expression qu'il a à sa disposition : le corps, la parole, le chant, la danse, les objets, l'imaginaire, etc.

²⁴ LETERME, 2010

²⁵ Coline Tampigny, psychomotricienne et clown amatrice a été l'une de mes référentes de mémoire.

²⁶ « Le clown vit dans *l'ici et le maintenant*, dans l'instant présent. Le sentiment qu'il éprouve dans le moment qui passe est pour lui ce qu'il y a de plus important », BONANGE & SYLVANDER, 2012, p. 62

II. « Des jeux-dis nez » ! Présentation d'un atelier de théâtre clown en foyer de vie

A. Présentation générale de l'institution et des résidents accueillis

Ce mémoire de fin d'études a été réalisé à partir de mon expérience clinique auprès d'adultes déficients intellectuels en foyer de vie. Au sein de l'institution, je réalise mon stage auprès d'une psychomotricienne exerçant à temps partiel. Cette dernière accompagne des résidents accueillis au foyer de vie mais également au Centre d'Accueil de Jour (C.A.J). Ces deux structures dépendent du même organisme gestionnaire. Elles sont rassemblées sous la même institution que je nommerai tout au long de cet écrit : « foyer de vie ». L'institution accueille au total 38 personnes adultes, handicapées mentales âgées de 20 à 60 ans (28 résidents sont internes au foyer de vie et 10 externes viennent du C.A.J). Les résidents présentent diverses pathologies entraînant des déficiences intellectuelles légères à modérées : maladies génétiques (dont trisomie 21), handicap mental congénital (avec troubles associés) et handicap psychique.

Plus spécifiquement, le foyer de vie est un établissement médico-social. Il peut également être appelé « foyer occupationnel ». Il s'agit d'une structure dont les objectifs s'inscrivent majoritairement dans le champ de l'éducatif bien que la psychomotricienne se situe dans un champ d'action thérapeutique, de soin. Chaque résident possède un planning d'activités défini à partir de son projet de vie personnalisé. Le groupe théâtre clown auquel je participe se déroule sans ma maîtresse de stage. Il est placé sous la direction d'une intervenante extérieure, n'ayant pas de formation dans le domaine médico-social.

B. Présentation de l'atelier théâtre clown

1. Le cadre institutionnel de l'atelier

Les ateliers de théâtre clown ont lieu au sein d'une grande salle appartenant aux locaux du C.A.J. Ils sont menés par Carine, une intervenante extérieure possédant une licence professionnelle d'encadrement d'ateliers de pratiques théâtrales. Ses deux ateliers de théâtre clown se déroulent de façon hebdomadaire, tous les jeudis, chacun sur une durée de deux heures. Sur cette journée, douze résidents du foyer de vie et externes du C.A.J. y participent. Ils sont répartis en deux groupes, sept le matin et cinq l'après-midi. Chaque groupe est accompagné d'un éducateur spécialisé, participant également à l'atelier.

Pour ce travail de mémoire, ma réflexion clinique s'est construite autour du vécu de quatre résidents du foyer de vie. Tous sont présents sur le groupe se déroulant l'après-midi. Afin de nourrir ma réflexion, j'ai également participé, au cours de l'année, à quelques ateliers matinaux.

Depuis le mois de septembre 2016, Carine, l'intervenante menant l'atelier, a décidé d'orienter officiellement son atelier théâtre vers la pratique du théâtre clown. Sur la demande des résidents, elle a intégré progressivement le nez de clown. Elle a ainsi pu noter chez les résidents, une meilleure liberté mais aussi qualité d'expression et de relation. Pour ses ateliers théâtre clown, Carine a notamment déterminé les objectifs suivants²⁷ :

1. Permettre aux participants de s'exprimer et de partager leurs univers, seuls ou à plusieurs, en s'appuyant sur des outils offrant une large palette de jeux.
2. Favoriser les échanges, la relation et la communication entre les participants.
3. Dans un cadre clair, rassurant et bienveillant, laisser libre cours à la créativité de chacun.
4. Favoriser la motricité en prenant conscience de son corps et de l'espace.

²⁷ Ces objectifs ont été tirés du projet d'atelier rédigé par Carine et transmis à l'institution.

5. Développer l'écoute de soi et aux autres, l'imaginaire, la créativité, l'autonomie et la confiance en soi et aux autres, la patience et la tranquillité, la concentration.
6. Identifier, nommer et jouer avec les émotions.
7. Travailler sur le rapport à soi, à l'autre, à son corps, au corps de l'autre, à l'objet, au costume, à la musique, à la danse, à ses peurs, à ses blocages puisque c'est « pour de faux ».

Les ateliers sont construits dans un cadre bienveillant et doivent notamment permettre aux résidents de réinvestir leur corps, leurs émotions, leurs paroles, leurs « fantasmes » et leurs imaginaires.

Les objectifs de Carine ne sont pas fondés sur des axes de travail dits thérapeutiques. Ils s'inscrivent au sein des activités occupationnelles du foyer de vie. Néanmoins, d'après les objectifs décrits par Carine, la pratique du clown théâtre me semblerait être éminemment corporelle. Elle met à l'œuvre un travail sur la motricité mais aussi les émotions, la relation, l'expression, l'imaginaire, etc. Tous ces éléments participent, à mon sens, à la construction psychomotrice des résidents. Dans un cadre thérapeutique, je pense qu'au sein de ces ateliers, le regard du psychomotricien peut apporter une lecture plus précise des processus psychocorporels engagés. En tant que directrice de jeu, cela permettrait à Carine d'accompagner et de soutenir au mieux les résidents en fonction de leurs besoins et de leurs constructions spécifiques.

2. Le déroulement d'un atelier

Un atelier de théâtre clown au foyer de vie suit toujours la même temporalité. Des temps forts sont repérables d'une séance à une autre. Je pense que cela peut permettre aux résidents de se rassurer en anticipant les événements à venir, une temporalité précise participant au cadre de jeu des séances²⁸. Sur un plan spatial, la scène que j'appellerai également espace de jeu ou plateau de jeu, est délimitée par des lignes de bâtons posés au sol. Le fond de scène est matérialisé par le mur. Des chaises pour le public sont disposées en face.

²⁸ Cf. Infra. p. 68

- ***La « mise en corps » des résidents***

Les ateliers débutent toujours par un échauffement ou une « mise en corps » effectuée en cercle, avec l'ensemble du groupe. La première partie se compose toujours de la même suite d'étirements et de mobilisations articulaires. Elle permet un éveil corporel et de reconnecter les résidents avec leurs corps, dans l'instant présent. Une deuxième partie comporte différents exercices proposés par Carine²⁹. Ces derniers favorisent notamment un travail sur l'attention et la présence à soi, à l'autre, au groupe et à l'environnement.

- ***La « mise en corps » des clowns***

A la suite de cette première partie de l'atelier, Carine distribue les nez de clown aux résidents et à l'éducateur, si celui-ci souhaite participer. Chaque résident a la possibilité de choisir son nez de clown. Ils sont de tailles, formes et matières différentes. La mise des nez est très attendue par les résidents. Durant toute la première partie, beaucoup demandent : « C'est quand les nez ? ». Le cadre de l'atelier demande aux résidents de chausser les nez uniquement sur la scène, en état de jeu³⁰. Pour la « mise en corps » des clowns, Carine peut proposer le même exercice que précédemment en y ajoutant un jeu clownesque. Elle peut également faire d'autres propositions et plus régulièrement une « boum des clowns ».

A la différence des improvisations théâtre clown, la boum des clowns est un exercice correspondant à un jeu entre tous les clowns réunis sur scène. Il n'y a pas toujours de public. Les résidents sont à la fois joueurs et spectateurs. Ainsi, je pense que les « décrochages » ou « sorties de jeu », caractérisés par des ruptures avec l'état de jeu clownesque, sont ici moins pertinents à relever car les résidents s'échauffent, s'exercent³¹. Après avoir mis leur nez rouge sur scène, au cours des boums des clowns, les résidents se costumant en musique. Au préalable, l'intervenante jonche le plateau de jeu de nombreux vêtements et accessoires. Elle invite ensuite les résidents

²⁹ Courses de relais, souffler sur sa main en y associant un mouvement, se passer chacun notre tour un clap, etc.

³⁰ Cf. Infra. p. 69

³¹ A l'inverse des improvisations théâtre clown.

à trouver une démarche et une énergie au clown en jeu, dans « l'ici et le maintenant ». Pendant la boum des clowns, ils peuvent faire tout ce dont ils ont envie : aller au sol, danser, entrer en relation avec les autres, jouer avec les costumes ou même observer à l'écart. Carine accompagne les résidents en chaussant également un nez rouge pour jouer avec eux, sur scène. L'éducateur peut choisir de les accompagner ou de rester dans le public.

- ***Les improvisations théâtre clown***

A l'issue de la « mise en corps » des clowns, arrive le temps des improvisations théâtre clown. Le groupe s'installe sur les chaises orientées face à la scène. Carine installe le matériel pour l'improvisation puis explique la situation de jeu proposée. Selon le niveau de compréhension des résidents, elle peut faire une démonstration de jeu, en clown. Les improvisations se déroulent en solo ou en duo. Elles sont fréquemment réalisées sur un fond musical. Aucun ordre de passage n'est défini, les résidents passent les uns après les autres lorsqu'ils en expriment l'envie.

Après chaque improvisation, Carine fait un court retour aux résidents sur ce qui lui a semblé s'être produit sur scène. Elle leur fait notamment part de ses observations et ressentis sous une critique toujours constructive. Selon moi, ce retour pourrait présenter un aspect thérapeutique en permettant aux résidents d'être valorisés mais également de conscientiser une partie de leur jeu, de leur vécu sur scène. Lorsque cela semble nécessaire, un rappel concernant les quelques règles fondamentales de la pratique du clown peut également être fait. Lorsqu'il faut créer des duos, l'éducateur présente à la possibilité de jouer avec les résidents. Carine peut également participer aux improvisations théâtre clown. Quand elle n'est pas en jeu, cette dernière tient le rôle de directrice de jeu.

3. Mes choix de positionnement au sein de l'atelier

Le cadre non thérapeutique de cet atelier et ma modeste expérience dans la pratique du théâtre clown m'ont poussée à maintenir une position d'observatrice tout en conservant ma posture de stagiaire en psychomotricité. Progressivement, il m'a semblé avoir pris une place privilégiée au sein des ateliers et auprès de l'intervenante extérieure. Cette dernière paraissant très satisfaite d'accueillir un regard neuf au sein du groupe. Pour l'élaboration de ce travail, j'ai choisi de limiter mes interventions concernant le cadre et la direction de l'atelier. J'ai choisi de participer systématiquement à la mise en corps des résidents, à quelques boums des clowns ainsi qu'à certaines improvisations en duo. En dehors de ces temps, je me suis autorisée à des observations extérieures à la scène.

Au cours du mois de janvier, j'ai reçu l'autorisation de filmer les improvisations des résidents afin de les reVISIONNER dans un cadre privé. Ces films ont représenté un réel support pour la retranscription et l'analyse des vignettes cliniques présentées dans ce mémoire. J'ai pris en compte l'éventuel impact de la caméra vis-à-vis du jeu des résidents et plus spécifiquement vis-à-vis des caractéristiques propres à cette pratique³².

C. Première réflexion sur la pertinence de la pratique du théâtre clown proposée à des adultes déficients intellectuels

Au détour d'une conférence ayant pour thème les pratiques théâtrales adaptées³³, j'ai pu approcher le travail d'autres intervenants proposant le théâtre clown à des adultes déficients

³² Cf. Infra. p. 52

³³ Il est ici fait référence à une conférence à laquelle j'ai assisté au cours du mois de février 2017. Pendant cette conférence, trois intervenants, dont Carine, ont pu présenter leur travail sur le thème des pratiques théâtrales adaptées aux personnes ayant des troubles du comportements ou des handicaps.

intellectuels. Au vu de leurs difficultés, certains disaient n'envisager la pratique du théâtre qu'à partir d'improvisations uniquement, sans utiliser de textes. Pour Isabelle Schenkel ³⁴, « l'improvisation est un art théâtral à part entière. C'est une création scénique où les acteurs construisent leur jeu en direct et en public »³⁵. Les improvisations théâtre clown ont été présentées au cours de cette conférence comme indiscutablement pertinentes pour les adultes déficients intellectuels. Pourquoi cette pratique serait-elle particulièrement pertinente à utiliser auprès de personnes présentant un handicap mental ?

Mes recherches personnelles m'avaient déjà mise sur le chemin de psychomotriciens susceptibles d'utiliser cette médiation auprès de personnes présentant notamment une déficience intellectuelle. Néanmoins, tous m'avaient questionnée sur la pertinence d'un outil mettant en avant le jeu de faire semblant : Le clown serait « avant tout dans le ludisme [...] Jouer, ce n'est pas un passe-temps pour lui, c'est vital »³⁶. Marie-France Zerolo pense que « si le jeu de clown est vraiment un jeu, cela signifie qu'il existe une distance entre l'identité propre et celle du clown : "C'est pour de semblant " »³⁷. Or, chez les adultes déficients intellectuels, ces jeux et la mise en place des processus associés peuvent se trouver fragilisés, voire non opérants³⁸. Les réticences des psychomotriciens rencontrés à utiliser cet outil pourraient ici s'expliquer.

D'importants enjeux identitaires sont également présents dans la pratique du clown. Selon Delphine Cézard, « le nez constitue une mise en danger identitaire »³⁹. Je pense que si le clown est bien connu pour son nez rouge, il n'en a pas toujours. Sa fonction initiale de masque protecteur⁴⁰ vise, selon moi, à amener l'acteur à transgresser les conventions sociales pour investir pleinement l'état de jeu. L'intégration de ces conventions demande souvent un long apprentissage pour les personnes en situation de handicap mental⁴¹. Sans cet apprentissage

³⁴ Isabelle Schenkel est docteure en art-thérapie. Elle est clown, danseuse et formatrice en technique de jeu et de création.

³⁵ SCHENKEL, 2012, p. 113

³⁶ SEZNEC & OUVRIER BUFFET, 2014, p. 13

³⁷ ZEROLO, 1998, p. 42

³⁸ JUHEL, 2012

³⁹ CEZARD, 2014, p. 189

⁴⁰ CEZARD, 2014

⁴¹ JUHEL, 2012

social, je pense que ces personnes montreraient davantage de liberté et de spontanéité. Une façon d'être qui, à mon sens, se rapproche de celle du clown. L'état dans le jeu clownesque serait alors plus simple à approcher et à investir pour la personne déficiente intellectuelle. Selon moi, il s'agit d'un des éléments permettant d'évoquer la pertinence de l'utilisation du théâtre clown auprès d'adultes déficients intellectuels. Cette pratique les autoriserait également, dans un jeu ludique, à transgresser des conventions que toute leur vie la société les poussera à acquérir. Ici, j'y vois une fonction libératrice et thérapeutique.

D. Une rencontre avec quatre résidents du foyer de vie

1. Fabien

Fabien est un homme de 35 ans. Il est de grande taille, plutôt fin. Ses cheveux sont courts et de couleur poivre et sel. Fabien est d'un naturel jovial, il est toujours prêt à rendre service. Ce résident présente un strabisme important et une accentuation de sa cyphose dorsale⁴². Fabien parle très fort et montre un bégaiement qui s'accroît lorsque l'attention est portée sur lui. Il présente une impulsivité et une agitation importante.

La mère de Fabien est atteinte d'une déficience intellectuelle et son père biologique, aujourd'hui décédé, était sujet à de graves troubles du comportement. A l'âge d'un mois, ce résident a été placé en famille d'accueil sur décision judiciaire. Je pense que cet environnement familial difficile a pu entraîner des troubles des interactions précoces. Ces troubles pouvant être liés à un défaut de sécurité interne⁴³. Une faille précoce de développement pourrait ainsi expliquer, en partie, ses états d'agitation et d'impulsivité. Au sein de sa famille d'accueil, Fabien a été bien intégré. Il garde un lien important avec elle et y retourne un week-end sur deux. Le reste du temps, il est accueilli au foyer de vie en internat depuis 2011.

⁴² La cyphose dorsale est physiologique. Elle correspond à une courbure des vertèbres de la région dorsale se trouvant être convexe vers l'arrière, CALAIS-GERMAIN, 1984

⁴³ Cf. Supra. p. 73

Ce résident présente une déficience intellectuelle dite modérée⁴⁴. Aucune pathologie connue n'a été mise en évidence. Il est né à sept mois de grossesse avec un test d'Apgar de 10/10⁴⁵. Fabien a été hospitalisé à l'âge de huit mois pour un bilan psychomoteur relevant un retard important. A mon sens, sa prématurité peut également être en lien avec un défaut de sécurité interne.

Au sein du foyer de vie, diverses activités lui sont proposées afin d'encourager la détente. Il travaille notamment avec les éducateurs sur le respect des règles et des autres résidents. Un accompagnement dans sa relation amoureuse fait également partie des axes de son projet de vie.

2. Basile

Basile est un homme de petite taille, brun et porte des lunettes. Il a 31 ans. Sur le visage, sa peau est marquée de quelques plaques rouges. Elle semble assez fragile. Ce résident parle d'une voix grave, quelque peu nasale. Elle est associée à une prosodie particulière. Basile peut s'exprimer par des phrases simples mais répond souvent avec des écholalies. En effet, lorsqu'on lui pose une question, il répète les derniers mots. Ce résident présente également de nombreuses stéréotypies gestuelles⁴⁶. Elles se caractérisent par des balancements du corps et des mouvements inopinés au niveau des mains. Ces stéréotypies pouvant être majorées avec l'état d'anxiété de ce résident.

Basile est le cadet d'une famille franco-afghane de quatre enfants. Il est arrivé au foyer de vie à l'âge de vingt ans. Basile retourne chez ses parents un week-end sur deux, où il est très entouré. Depuis petit, il bénéficie d'un cadre familial très contenant qui pourrait lui apporter une certaine sécurité et une réassurance nécessaires contre ses états d'anxiété.

⁴⁴ On peut déterminer trois catégories de déficience intellectuelle à partir de la mesure du Quotient Intellectuel (QI). En moyenne il est égal à cent. Dans la déficience intellectuelle dite modérée, il se trouve entre trente-cinq et cinquante, JUHEL, 2012, p. 55

⁴⁵ Le test d'APGAR permet d'évaluer les fonctions vitales du bébé à la naissance (fréquence cardiaque, mouvement respiratoire, coloration de la peau, tonus musculaire, réactions aux stimulations externes), 10 étant le score maximum attribué à une bonne santé. *Vulgaris médical* (en ligne).

⁴⁶ Il s'agit d'une « exagération de l'automatisme au cours de certaines maladies du système nerveux. Elle consiste dans la répétition continuelle des mêmes gestes (stéréotypie motrice ou échopraxie), des mêmes tics, des mêmes mots (stéréotypies verbales ou écholalie) », CARRIC & SOUFIR, 2014, p. 239

Ce résident présente un syndrome de Williams-Beuren. Il s'agit d'un « trouble métabolique congénital [...] attribué à la perte d'une petite partie du chromosome 7 »⁴⁷. Ce syndrome entraîne un fonctionnement neurologique particulier à l'origine de troubles concernant la sphère motrice, sensorielle, et cognitive⁴⁸. Ce diagnostic a été posé tardivement, vers douze ans, au cours d'une hospitalisation pour une greffe de rein. Auparavant, les troubles de Basile étaient exclusivement associés à son insuffisance rénale chronique. Sur le plan médical, il montre ainsi de nombreuses fragilités. Des traits autistiques (stéréotypies, troubles du langage, troubles de la relation...) semblent être associés au syndrome de Basile. Il présente également une hypersensibilité tactile et auditive. Ses traitements anti-rejets, prescrits pour son insuffisance chronique, seraient susceptibles d'accroître cette sensibilité. Dans son enfance, Basile aurait subi des maltraitances au sein d'un Institut-Médico-Educatif. L'ensemble de ces éléments me font supposer une problématique concernant l'enveloppe corporelle de Basile. Une enveloppe fragilisée, pouvant être à l'origine de ses nombreuses conduites de réassurance face à son anxiété.

Au foyer de vie, Basile est plutôt en retrait par rapport aux autres résidents. Il présente une inhibition majeure. Dans son projet de vie, l'axe principal est de favoriser son autonomie et son ouverture aux autres. Les professionnels lui proposent des activités à travers lesquelles il puisse s'épanouir mais aussi verbaliser ses émotions. L'atelier de théâtre clown s'inscrit dans ces objectifs.

3. Agathe

Agathe a 38 ans. Elle est de petite taille, rousse aux cheveux courts et porte des lunettes. Debout, Agathe a une posture particulière, le dos voûté. Agathe est une résidente très souriante. Son timbre de voix est plutôt aigu. Elle montre des troubles de l'expression orale ainsi que des difficultés d'élocution importantes. Malgré ses difficultés, Agathe s'exprime beaucoup par la parole. Des difficultés motrices sont également à relever. Elles sont notamment caractérisées par

⁴⁷ JUHEL, 2012, p. 73

⁴⁸ *Ibid.*

des troubles de la coordination et de la dissociation des mouvements. Il n'est pas simple pour Agathe d'accepter ses difficultés et sa différence.

Cette résidente habite depuis vingt ans au foyer de vie. Elle y est accueillie en internat. La mère d'Agathe est sa tutrice légale. Elle retourne au domicile familial un week-end sur deux. Selon la psychomotricienne, les parents d'Agathe seraient assez exigeants avec leur fille. Elle rend régulièrement visite à sa sœur aînée, mère de deux jeunes enfants. Agathe est très proche de ses neveux. Elle parle beaucoup d'eux.

Agathe présente un trouble global du développement associé à un retard mental. Il a été diagnostiqué vers ses deux ans.

Au foyer de vie, elle est encouragée à participer à des activités sportives. Agathe est inscrite au groupe danse et gym douce. Les professionnels veulent favoriser son expression orale, le groupe théâtre clown lui permet d'extérioriser et d'apprendre à gérer ses émotions. Un travail sur ses difficultés de coordinations globales ainsi que sur l'image de soi est également réalisé.

4. Adèle

Adèle est une jeune femme de 28 ans. Elle est brune, aux yeux bleus. Très coquette, elle porte régulièrement des bijoux colorés. Adèle présente une forte corpulence. Elle peut avoir des comportements d'auto et d'hétéro agressivité. D'après moi, ils sont à mettre en lien avec ses difficultés de communication. Elle s'exprime beaucoup par hochements de tête, pour répondre par « oui » ou « non ». Adèle est en capacité de faire des phrases à partir de mots-clés. Elle montre plusieurs stéréotypies caractérisées par des inclinaisons latérales rapides de la tête, accompagnées d'une mise en tension des membres supérieurs.

Fille unique, Adèle a vécu durant de nombreuses années avec sa mère, suite à la séparation de ses parents. Une relation très fusionnelle et de dépendance s'était installée. D'après les éléments de son dossier, d'importantes difficultés de séparation étaient à relever. Adèle a intégré

le foyer de vie en 2009. Sa mère est décédée en 2016. Elle retrouve durant quelques week-ends ses grands-parents maternels qui, depuis le décès de sa mère, exercent une fonction parentale.

Adèle présente un retard mental dû à une microcéphalie⁴⁹. Dès ses neuf mois, un trouble du développement psychomoteur est mis en évidence. En 2016, Adèle est diagnostiquée en obésité morbide. Elle pèse alors 97 kilos et montre une passivité ainsi qu'une inhibition motrice. Adèle pèse aujourd'hui 81 kilos.

Au foyer de vie, un accompagnement autour de ses relations familiales a été mis en place. Il s'agit de développer la relation qu'elle entretient avec son père, de conserver le lien avec ses grands-parents maternels mais également de poursuivre le travail du deuil de sa mère. Les professionnels du foyer aident Adèle à contrôler ses actes agressifs. Ils réalisent également un travail sur son image et l'accompagnent dans sa vie affective.

⁴⁹ La microcéphalie correspond à une « petitesse du crâne due soit à une craniosténose [...] soit consécutive à un arrêt de développement du cerveau », CARRIC & SOUFIR, 2014, p. 141

III. Les pieds sur terre, la tête dans les nuages...

l'étayage psychomoteur revisité par le jeu clownesque !

Selon Jean-Bernard Bonange, le clown « c'est un mouvement, une dynamique. C'est même un double mouvement, au ras des pâquerettes et dans l'espace imaginaire : il a à la fois les pieds sur terre et la tête dans les nuages »⁵⁰. De la terre aux nuages et du corps réel au corps imaginaire⁵¹, le travail par le clown favorise, à mon sens, la mise en mouvement de l'être dans sa globalité. Il mobilise ainsi les liens existants entre le corps et la psyché. Une dialectique se trouvant être à la base du travail en psychomotricité. Selon Catherine Potel ⁵², « En psychomotricité, il y a deux notions fondamentales : le corps (ou soma) et la psyché. Deux notions pour un seul être, un être unifié. La personne dans sa globalité a toujours été une notion pivot, un point d'appui initial »⁵³. Julian De Ajuriaguerra, l'un des fondateurs de la psychomotricité, insiste sur l'importance de cette dialectique au sein du développement de l'enfant : « Dans les expériences primaires, il n'existe aucune dichotomie entre le corps et le psychisme. Dans l'habitable qu'est son corps et qui lui est donné, l'enfant est habité »⁵⁴. Dans son développement, l'enfant passe par différentes étapes. Selon mon hypothèse, le clown en retrace plusieurs à partir de son jeu.

A. 1^{er} étage : Commence par jouer avec ta sensori-motricité !

1. Récits de deux improvisations

⁵⁰ SCHENKEL, 2012, p. 51

⁵¹ SAMI-ALI, 1999

⁵² Catherine Potel est psychomotricienne clinicienne, spécialiste de la méthode de relaxation Sapir. Elle est l'auteure de plusieurs ouvrages sur la psychomotricité et enseigne dans les écoles de formation.

⁵³ POTE, 2010, p. 98

⁵⁴ JOLY & LABES, 2008, p. 200

- « *Agathe sur la ligne du funambule* »

Récit d'une improvisation d'Agathe, réalisée sur un fond musical, à partir de la proposition suivante :

Chaque clown va venir marcher en équilibre sur une ligne comme s'il était un funambule. Il pourra faire plusieurs allers et retours.

*Installation : La ligne du funambule est matérialisée sur le plateau de jeu par une courte bande de scotch blanc.

Début de jeu en clown. Une musique rythmée démarre. Au départ de la ligne, Agathe regarde l'intervenante placée dans le public. Elle tend ses deux bras à l'horizontale, puis commence son avancée. Agathe semble très concentrée et pose chacun de ses pieds l'un devant l'autre. Ses bras vacillent à gauche, puis à droite. L'équilibre de ce clown semble précaire mais son sourire témoigne un plaisir évident à effectuer cette traversée. Toujours les yeux rivés sur la ligne, Agathe se met alors à crier très fort en évoquant sa peur de tomber : « Ah ! ah ! ah ! J'ai peur de tomber moi ! ». Elle agite ses bras et se désorganise volontairement sur le dernier mètre à parcourir avec une attitude très clownesque. Au bout de la ligne, Agathe regarde à nouveau le public puis se met à rire avant de faire demi-tour, avec une nonchalance déconcertante. Elle reprend sa posture habituelle, le dos voûté et marche comme s'il n'y avait plus de ligne au sol. Ce changement d'attitude soudain entraîne les rires du public. Revenue au point de départ, Agathe reprend une avancée qu'elle joue à nouveau périlleuse. Elle se met alors à chanter à tue-tête faisant résonner sa voix sur toute la scène. De temps en temps, son regard se pose furtivement sur le public. En clown, sur plusieurs allers et retours, elle va ainsi expérimenter différentes façons de se déplacer : en sautillant les deux pieds joints, en tapant des pieds au sol, en faisant des tours sur elle-même, en se dandinant les bras dirigés vers le ciel. Au fur et à mesure, son regard se porte de moins en moins vers le public tandis que ses expériences sur la ligne ne cessent de s'étoffer. Les rires dans le public s'intensifient et semblent soutenir sa créativité. Lorsque la musique s'arrête, Agathe ne semble en aucun cas perturbée. Elle poursuit ses traversées en chantonnant avec bonheur.

- « *Fabien et les marrons* »

Récit d'une improvisation de Fabien, réalisée sur un fond musical, à partir de la proposition suivante :

Chaque clown va venir improviser sur scène, au milieu des marrons disposés au sol. Les clowns peuvent décider de porter attention à ces objets, en les touchant, en les manipulant mais ils peuvent également faire mine de les ignorer. Sur le plateau de jeu, le clown est libre de faire tout ce dont il a envie, en présence de ces marrons.

*Installation : Sur l'ensemble du plateau de jeu ont été disséminés des marrons. Ils sont placés approximativement à égale distance les uns des autres.

Début de jeu en clown. Fabien débute son improvisation sur une douce mélodie de piano. Il s'approche lentement d'un marron en le fixant du regard et se penche pour le ramasser. Rapidement, il se redresse pour partir à la rencontre d'un autre marron. Fabien se met alors en position du chevalier servant⁵⁵ pour saisir ce second marron. A quatre pattes, il s'immobilise un instant. Il redresse alors la tête pour regarder le public en arborant un léger sourire. Fabien glisse ses deux mains sur le sol pour se mettre en position ventrale. Il se met à ramper jusqu'à un autre marron. Allongé sur le côté, il observe, silencieux, le marron posé au sol puis le fait rouler. Furtivement, il regarde le public avant de se retourner sur le dos. Brusquement, Fabien se relève et se met à sautiller debout en faisant de grands mouvements désorganisés des bras. Il sourit face au public. « Je danse ! » dit-il. Ses petits sauts le mènent au fond de la scène où il arrête son regard sur un nouveau marron. A quatre pattes pour le ramasser, il se retourne ensuite pour revenir sur le dos. Fabien pousse alors un long soupir. Ces enchaînements au sol ne cessent de se multiplier : A quatre pattes, sur le dos, sur le ventre, sur les genoux... En jeu, il expérimente de nombreux mouvements qu'il répète sous les rires du public : sur le dos, Fabien soulève une première fois son bassin, en prenant appui sur ses pieds. Soutenu par les réactions du public, il semble prendre beaucoup de plaisir à faire d'autres expériences dans cette position : les pieds vers la tête avec un mouvement de chandelle, en attrapant ses jambes ou en posant ses pieds

⁵⁵ Cf. Infra. p. 37

bruyamment sur le sol. Sur le ventre, Fabien a le cou et le buste en extension. Il effectue de grands mouvements sur les côtés, avec ses bras. En riant, il dit alors : « Je nage, la mer ! ». Sous l'invitation de Carine, Fabien fera sa sortie de scène après avoir ramassé tous les marrons.

2. Un jeu spontané à partir d'une exploration motrice et sensorielle d'objets

Sur quel type de jeu se fonde le jeu clownesque ? Avant chaque improvisation, Carine, la directrice de jeu, propose une situation initiale. Je pense qu'il s'agit avant tout d'un support de création pour les résidents car les propositions de jeu restent très libres et ouvrent mille et une possibilités d'improvisation pour les résidents.

Fabien entre sur une scène où sont disséminés plusieurs marrons. Il peut faire tout ce dont il a envie avec. Carine fait uniquement quelques propositions ouvertes, permettant d'amorcer un jeu sur scène. Comme Fabien, Agathe évolue sur scène à partir d'une situation de jeu à la fois souple et structurante. Elle doit se déplacer sur une ligne de funambule, un cadre spatial et imaginaire lui est ainsi proposé. Ses déplacements et ses expériences sur la ligne ne font, quant à eux, l'objet d'aucune injonction.

Lors de ces deux situations de jeu clownesque, les résidents sont ainsi libres d'improviser. Agnès Pierron définit l'acte d'improviser comme le fait de « se débarrasser d'un texte ou d'une gestuelle convenue, afin d'inventer autre chose, de manière spontanée, en principe à partir de ses ressources propres »⁵⁶. L'improvisation serait la finalité du jeu clownesque. Le clown étant lui-même, un être spontané et instinctif⁵⁷. Selon Isabelle Schenkel, le clown demande à l'acteur de

⁵⁶ PIERRON, 2002

⁵⁷ BONANGE & SYLVANDER, 2012

mettre de côté ses intentions pour laisser advenir⁵⁸ : « L'acteur entre en scène disponible, avide et curieux de ce qui va se présenter à lui et de ce qu'il en adviendra »⁵⁹.

Les improvisations théâtre clown seraient ainsi construites pour amener les résidents vers cette spontanéité dans un jeu clownesque. Sur leurs scènes, il est proposé à Fabien et Agathe d'utiliser les marrons et la ligne de funambule comme un support de jeu. Pour les deux résidents, les jeux semblent initiés à partir de la découverte matérielle de ces objets. Agathe et Fabien engagent alors sur scène de véritables conduites exploratoires. Il s'agit de conduites spontanées développant leurs jeux. Ces conduites prennent la forme d'expériences motrices et sensorielles. Elles amènent Fabien et Agathe à de véritables explorations de leur corps. Sous le regard bienveillant du public et soumises à des répétitions, ces conduites s'avèrent constituer la base du jeu clownesque des résidents sur scène.

A partir de l'utilisation d'objets, le clown improviserait sur un jeu spontané, exploitant des ressources qui lui sont propres. L'exploration des objets représenterait un réel point d'appui au déploiement de la créativité et du jeu des résidents. Pour Isabelle Schenkel, dans le jeu clownesque, « la présence de l'objet favorise le geste qui entraîne l'action. Et l'action viendra nourrir l'imaginaire [...] Le geste fait se rencontrer le corps et l'objet. Le jeu naît de cette rencontre »⁶⁰.

« Revenue au point de départ, Agathe reprend une avancée qu'elle joue à nouveau périlleuse. Elle se met alors à chanter à tue-tête faisant résonner sa voix sur toute la scène. De temps en temps, son regard se pose furtivement sur le public. En clown, sur plusieurs allers et retours, elle va ainsi expérimenter différentes façons de se déplacer : en sautillant les deux pieds joints, en tapant des pieds au sol, en faisant des tours sur elle-même, en se dandinant les bras dirigés vers le ciel... »

En proposant cette situation de jeu, Carine permet à Agathe de faire de nombreuses expériences motrices sur la ligne de funambule. Ces expériences la mènent à une exploration

⁵⁸ SCHENKEL, 2012

⁵⁹ *Ibid.* p. 76

⁶⁰ SCHENKEL, 2012, p. 91

corporelle riche à partir d'un jeu autour de sa motricité globale, de ses équilibres, de ses coordinations. A la suite de son premier passage, Agathe multiplier ses expériences avec beaucoup de plaisir et toujours plus de créativité. Agathe utilise la ligne de funambule comme un véritable objet d'exploration. Elle est autorisée en clown, à se décaler de la marche classiquement investie par le funambule. Agathe ose ainsi créer et transformer ses déplacements : Selon Isabelle Schenkel, dans la pratique du clown, « le jeu agit en un mouvement de rebond [...] Chaque action est régénérée, enrichie ou déviée par le mouvement du jeu »⁶¹.

« Fabien débute son improvisation sur une douce mélodie de piano. Il s'approche lentement d'un marron en le fixant du regard et se penche pour le ramasser. Rapidement, il se redresse pour partir à la rencontre d'un autre marron. Fabien se met alors en position du chevalier servant pour saisir ce second marron... »

Sur cette improvisation, Fabien a toutes les possibilités d'action sur les marrons. Il choisit de les ramasser, multipliant dans le même temps des déplacements, des changements de posture. La découverte des marrons, jonchant le sol, lui permet de réaliser de riches explorations motrices et sensorielles. En les ramassant un à un, Fabien met en éveil tous ses sens. Ses perceptions semblent le guider dans ses expériences et la construction de son jeu sur scène. Isabelle Schenkel pense que « le jeu du clown s'appuie sur la sensation, il en fait une porte d'accès vers un terrain d'aventure. Le clown rebondit sur de la sensation qui lui permet de s'ouvrir à d'autres qualités et de les faire résonner avec sa propre matière »⁶².

3. Un jeu sensori-moteur

Le clown établirait ainsi son jeu, à partir de l'exploration d'objets, l'amenant vers des conduites et des explorations motrices et sensorielles. Ces jeux exploratoires sont caractéristiques d'une période du développement traversée par l'enfant : la période sensori-motrice. Elle correspond au

⁶¹ SCHENKEL, 2012, p. 121

⁶² *Ibid.*

premier stade de développement⁶³ décrit par Jean Piaget, un psychologue suisse⁶⁴. Au cours de cette période, comme Agathe et Fabien en situation de jeu, l'enfant met en lien sa motricité et sa sensorialité autour de conduites d'exploration, de découverte. Selon Jean Piaget, cette période s'étend de la naissance aux deux ans de l'enfant. Il s'agit d'un stade antérieur au langage⁶⁵ : « On peut l'appeler "période sensori-motrice" parce que, faute de fonction symbolique⁶⁶, le nourrisson ne présente encore ni pensée, ni affectivité liée à des représentations permettant d'évoquer les personnes et les objets en leur absence »⁶⁷.

L'enfant se développerait au sein d'un univers concret et son psychisme serait construit principalement à partir d'habiletés motrices et sensorielles. La structuration des objets et du monde environnant par des expérimentations amènera l'enfant à se structurer lui-même⁶⁸. Durant la période sensori-motrice, l'enfant réalise ces différentes expériences dans une dimension ludique, par le jeu : « Dans ses prémices, le jeu est utile au développement par la répétition des acquisitions sensori-motrices avec jubilation et plaisir, ainsi il concourt à l'apprentissage puis à la découverte et à la possibilité de nouvelles expériences (J. Piaget et les psychophysiologistes) »⁶⁹.

A mon sens, ces jeux sensori-moteurs constituent la base du jeu clownesque. En effet, au sein de leurs dimensions spatiales et matérielles, les situations de jeu semblent pensées afin de favoriser l'émergence d'actions sensori-motrices et leurs répétitions, comme l'enfant durant la première période de développement. Sur scène, Fabien est face à plusieurs marrons éparpillés au sol. Le nombre de marrons et leur disposition sur le plateau de jeu encouragent Fabien à investir l'espace pour multiplier les expériences sensori-motrices. De même, sur l'improvisation proposée à Agathe, la ligne du funambule ne parcourt pas toute la scène. Elle est assez courte pour favoriser de nombreuses traversées.

⁶³ PIAGET & INHELDER, 1966

⁶⁴ Jean Piaget fut également professeur, sociologue et épistémologiste. Il mène de nombreux travaux concernant le développement de l'enfant et notamment sur l'acquisition des connaissances. Unige (en ligne).

⁶⁵ PIAGET & INHELDER, 1966

⁶⁶ Cf. Infra. p. 65

⁶⁷ PIAGET & INHELDER, p. 5

⁶⁸ COEMAN & RAULIERR H DE FRAHAN, 2004

⁶⁹ GUILLEMAUT, MYQUEL & SOULAYROL, 1984, p. 142

Sur scène, il est demandé aux résidents de vivre l'instant présent, dans « l'ici et le maintenant ». Je pense que cette règle permet aux résidents d'investir des expériences ou actions sensori-motrices en ouvrant leur champ de conscience dans un jeu clownesque. Elle leur permettra notamment de jouer avec leur propre sensori-motricité⁷⁰. Sur les improvisations clownesques, Agathe et Fabien répètent certaines actions sensori-motrices telles qu'elles sont décrites par Jean Piaget⁷¹. Comme l'enfant au cours de la période sensori-motrice, les clowns semblent faire des découvertes, transformées peu à peu avec la répétition et l'expérience.

« Sur le dos, Fabien soulève une première fois son bassin en prenant appui sur ses pieds. Soutenu par les réactions du public, il semble prendre beaucoup de plaisir à faire d'autres expériences dans cette position : les pieds vers la tête avec un mouvement de chandelle, en attrapant ses jambes ou en posant ses pieds bruyamment sur le sol... »

Chez l'enfant, les actions réflexes et hasardeuses au début de son développement, seront à l'origine de coordinations motrices qui pourront être utilisées avec une intention. Il doit passer par une habitude soumise à de nombreuses répétitions et créer des invariants⁷². D'après Catherine Potel, « l'enfant élabore des invariants qui vont régler de manière nouvelle ses conduites »⁷³. Sur scène, les actions de répétition d'Agathe et Fabien entraînent les rires du public. Rapidement, elles ajoutent à la situation une tonalité clownesque. Le clown fait rire par son innocence et ses échecs : « Le rire que provoque le clown prend le plus souvent le spectateur à son insu [...] Il est aussi porteur d'une certaine poésie autour de notre condition humaine car là où tout le monde ne cherche que le succès, le clown tombe dans la faillite et accepte la misère »⁷⁴. A mon sens, le clown peut se saisir du premier regard que les enfants portent sur le monde et de leurs comportements d'apprentissage mais aussi de leurs échecs. En utilisant dans son jeu les particularités du stade sensori-moteur, si l'on devait déterminer le fonctionnement psychique du clown, je pense que celui-ci serait analogue à celui d'un enfant traversant cette période décrite par Jean-Piaget. Un fonctionnement antérieur à tout langage.

⁷⁰ Cf. Infra. p. 31

⁷¹ PIAGET & INHELDER, 1966

⁷² BULLINGER, 2004

⁷³ POTE, 2010, p. 257

⁷⁴ SEZNEC & OUVRIER BUFFET, 2014, p. 15

4. Un « jeu sensori-moteur » ou « jouer avec sa sensorimotricité » ?

André Bullinger était psychologue et professeur à la faculté de psychologie et des sciences de l'éducation de Genève⁷⁵. Il s'est appuyé sur cette première période du développement décrite par Jean Piaget afin d'exposer le concept d'approche sensori-motrice. L'approche sensori-motrice ou sensorimotricité est née de sa riche expérience clinique. Il s'est notamment intéressé aux éléments constitutifs des actions sensori-motrices décrites par Jean Piaget. Ces actions qui, intégrées progressivement par l'enfant doivent l'amener à modeler sa vie psychique⁷⁶. Nous retrouvons ici le postulat liant les fonctions du corps et de l'esprit et à l'origine de la construction psychomotrice ou psychocorporelle du sujet.

Selon moi, en permettant aux résidents d'investir un jeu sensori-moteur caractéristique de la première période du développement décrite par Jean Piaget, la pratique du théâtre clown mobilise également les différents éléments constitutifs de la sensorimotricité exposés par André Bullinger. La règle de présence dans « l'ici et le maintenant » serait indispensable à la construction d'un jeu à partir de ces éléments. Quels sont les différents constituants de la sensorimotricité décrits par André Bullinger ?

André Bullinger place la sensorimotricité au sein d'une perspective dite instrumentale⁷⁷. En étudiant des sujets présentant des pathologies ou troubles altérant les prémices de leur développement, il pense l'élaboration des actions sensori-motrices chez le tout petit en termes de flux sensoriels et de modifications tonico-posturales⁷⁸.

⁷⁵ DELION, 2015a

⁷⁶ BULLINGER, 2004

⁷⁷ « La perspective instrumentale décrit la progressive constitution d'une subjectivité, la façon dont un individu s'approprié son organisme et les objets de son milieu, qu'ils soient physiques ou sociaux », BULLINGER, 2004, p. 25

⁷⁸ BULLINGER, 2004

- ***Jouer avec les flux sensoriels***

Un flux sensoriel correspond à un apport provenant d'une source et émettant de façon continue et orientée un agent pouvant irriter un capteur, nos systèmes sensoriels. Certains de ces systèmes sont dits archaïques. Ils sont génétiquement présents et appartiennent à l'équipement de base du nourrisson. Des systèmes plus récents se développent avec la maturation neurologique du bébé⁷⁹. Ces deux systèmes se coordonnent avec le développement de l'enfant et lui permettent d'accéder à des conduites instrumentales : « Des moyens pratiques⁸⁰ sont sollicités pour engager des activités d'exploration et de manipulation qui correspondent aux propriétés de l'objet considéré et à la finalité de l'action projetée »⁸¹. Chez certains résidents comme Basile, présentant un syndrome ayant un impact neurologique, ces systèmes peuvent être altérés⁸². Cette altération pourrait ainsi avoir de graves conséquences sur le développement de leurs fonctions motrices et instrumentales. André Bullinger décrit cinq types de flux sensoriels différents⁸³ :

Les flux gravitaires

Ces flux correspondent à : « l'accélération créée par les forces de la pesanteur et par celles suscitées lors de mouvements actifs ou passifs »⁸⁴. Ils « sont également perçus par les tensions, les écrasements que subit l'organisme »⁸⁵. S'adapter à ces flux permet de soutenir la construction musculaire et posturale du sujet en agissant sur le tonus musculaire⁸⁶. Les flux gravitaires demandent une bonne intégrité des différents constituants de l'oreille interne détectant le flux et permettant la fonction d'équilibre⁸⁷.

⁷⁹ BULLINGER, 2004

⁸⁰ « L'expression neurologique des praxies est synonyme d'habileté motrice et désigne des systèmes de mouvements coordonnés en fonction d'un résultat ou d'une intention », CARRIC & SOUFIR, 2014, p. 182

⁸¹ BULLINGER, 2004, p. 30

⁸² Cf. Supra. p. 20

⁸³ Les flux olfactifs ne seront pas abordés dans ce mémoire.

⁸⁴ BULLINGER, 2004, p. 26

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ Le tonus musculaire serait « un état de tension permanente des muscles : tension active, involontaire, variable (Foix) dans son intensité selon les diverses actions syncinétiques ou réflexes qui le renforcent ou l'inhibent », CARRIC & SOUFIR, 2014, p. 253

⁸⁷ BULLINGER, 2004

Par sa proposition de jeu sur la ligne du funambule, Carine permettrait à Agathe de faire des expériences motrices en lien avec les flux gravitaires décrits par André Bullinger. Sur scène, Agathe joue à perdre l'équilibre en amplifiant, dans une gestualité très clownesque, ses réflexes et ses réactions anti-chutes. Elle semble imaginer se trouver sur une véritable ligne de funambule. Une ligne suspendue à plusieurs mètres au-dessus du sol. En mettant un pied devant l'autre, Agathe s'équilibre avec ses bras. Elle provoquerait elle-même des déséquilibres mettant en jeu des flux gravitaires. Pour en jouer sur scène, Agathe doit y porter une attention toute particulière afin de repérer leurs variations. Ces jeux d'équilibrations l'amènent progressivement à imaginer d'autres démarches. Les flux gravitaires ainsi créés par son jeu, viendraient également soutenir ce dernier.

Les flux tactiles

Selon André Bullinger, le flux tactile est « créé par un gaz ou un liquide s'écoulant sur la peau »⁸⁸. Il est détecté par l'ensemble de notre peau, l'enveloppe du corps. Toutefois, ils sont perçus différemment en fonction de la localisation des capteurs sur le corps. Ces flux sont traités en termes de sensations agréables ou désagréables par un système archaïque et en termes de localisation spatiale par un système récent. Ce dernier système permettrait un ajustement corporel en fonction des différentes stimulations tactiles⁸⁹.

Sur son improvisation, Fabien joue à attraper les marrons situés sur la scène. Il poursuit son exploration de l'espace et en saisit d'autres pour les garder dans le creux de ses mains. Allongé au sol, Fabien fait rouler un des marrons puis le ramasse. Toutes ces explorations engagent des flux tactiles. Ces premières manipulations demandent à Fabien de porter une attention particulière à ces flux. Ils lui fournissent des informations qui lui permettent d'engager diverses conduites motrices (ramasser, lâcher, etc.) susceptibles d'étoffer son jeu clownesque. Sur cette improvisation, la situation de jeu incitait les résidents à jouer de la manipulation d'objets, des marrons. De mon point de vue, il était ainsi proposé aux clowns de jouer avec les flux tactiles.

⁸⁸ BULLINGER, 2004, p. 27

⁸⁹ BULLINGER, 2004

Les flux auditifs

Les flux auditifs sont détectés par le système auditif. Associés au système vibratoire, ils peuvent être mis en lien avec le système tactile. Les flux auditifs illustrent parfaitement bien la chaîne des réactions corporelles décrite par André Bullinger⁹⁰. Une suite de réactions réalisées à la suite de la perception d'un flux⁹¹.

Dès sa première traversée sur la ligne du funambule, Agathe se met à crier très fort. Dans un jeu clownesque, elle semble vouloir partager avec le public sa peur de tomber. Par ces cris, Agathe provoque et joue avec des flux auditifs. Sur la suite de l'improvisation, cette résidente se mettra à chantonner. Les rires du public s'intensifient, je pense qu'Agathe va alors se servir de sa voix, au travers de flux auditifs, pour développer son jeu en chantant de plus en plus fort. Elle paraît expérimenter notamment au travers de tous ces jeux vocaux, l'aspect vibratoire de ses actions en y associant le système tactile.

Les flux tactiles

Les flux visuels sont constitués du déplacement des images sur la rétine de l'œil. Pour les activités d'exploration, la coordination entre le système de vision périphérique et le système de vision focal doit être opérationnelle⁹².

Sur la situation de jeu proposée à Fabien, les marrons disséminés au sol engagent de nombreux flux visuels. Comme pour les flux tactiles, les clowns avaient la possibilité de jouer avec ce type de flux, engagé par les marrons. En choisissant de manipuler les marrons, Fabien débute une première action en s'approchant de ces objets pour les découvrir visuellement. Je pense qu'un jeu sensori-moteur initié par la découverte et la manipulation encourage les clowns à se servir spécifiquement des flux visuels pour développer leur jeu.

⁹⁰ Cf. *Infra* p. 35

⁹¹ BULLINGER, 2004

⁹² *Ibid.*

- ***Jouer avec les modifications tonico-posturales***

La chaîne des réactions corporelles

Selon André Bullinger, la perception d'un flux sensoriel entraînerait une réponse correspondant à une succession de quatre réactions corporelles⁹³. Ces réactions seraient à l'origine de modifications du tonus musculaire et de la posture. Elles sont nommées modifications tonico-posturales par André Bullinger⁹⁴. Les deux premières réactions correspondent à des réponses innées, archaïques. Les deux dernières apparaissent avec le développement des nourrissons⁹⁵. Je pense qu'en étant capable de construire un jeu à partir de la réception des flux sensoriels, le clown peut également jouer avec la réponse qu'il en donne, au travers des réactions corporelles décrites par André Bullinger. Quelles sont ces réactions ?

1. La première est la réaction d'alerte⁹⁶. D'après André Bullinger, elle survient lorsque le sujet est en mesure de percevoir une variation brutale d'un flux sensoriel comme un bruit, un objet effleurant la peau, un déséquilibre etc. Le corps réagit par une élévation du tonus musculaire⁹⁷.

2. La seconde réaction se trouve directement liée à la première. Il s'agit de la réaction d'orientation⁹⁸ : « Des moyens posturaux se déploient ; le regard, la tête et le buste s'orientent vers ou se détournent d'une source de stimulation »⁹⁹.

3. La troisième correspond à l'évaluation de la distance. André Bullinger pense à la distance éloignant le sujet de la source du flux sensoriel. Selon lui, cette troisième réaction, complexe, nécessite : « des coordinations intermodales et/ou une analyse de l'effet des mouvements du capteur sur les signaux sensoriels »¹⁰⁰.

⁹³ BULLINGER, 2004

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Ibid.* p. 30

¹⁰⁰ BULLINGER, 2004

« Fabien débute son improvisation sur une douce mélodie de piano. Il s'approche lentement d'un marron en le fixant du regard et se penche pour le ramasser. Rapidement, il se redresse pour partir à la rencontre d'un autre marron [...] Il se met à ramper jusqu'à un autre marron. Allongé sur le côté, il observe, silencieux, le marron posé au sol puis le fait rouler... »

Sur cet extrait d'improvisation, Fabien joue de cette troisième réaction décrite par André Bullinger. Au travers de flux visuels, il crée un jeu en s'approchant puis en s'éloignant des marrons. Cela le mène à faire de multiples expériences à partir de conduites de manipulations et de modifications de postures.

4. La dernière réaction évoquée correspond aux conduites exploratoires et aux activités instrumentales en réponse à un flux.

« Toujours les yeux rivés sur la ligne, Agathe se met alors à crier très fort en évoquant sa peur de tomber : « Ah ! ah ! ah ! J'ai peur de tomber moi ! ». Elle agite ses bras et se désorganise volontairement sur le dernier mètre à parcourir avec une attitude très clownesque. Au bout de la ligne, Agathe regarde à nouveau le public puis se met à rire avant de faire demi-tour avec une nonchalance déconcertante. Elle reprend sa posture habituelle, le dos voûté et marche comme s'il n'y avait plus de ligne au sol. Ce changement d'attitude soudain entraîne les rires du public... »

Sur cet extrait d'improvisation, Agathe, soumise à la variation d'un flux gravitaire, désorganise volontairement sa posture. Selon moi, elle joue avec la réception de ce flux mais également avec la réponse qui lui est apportée, en provoquant des déséquilibres volontaires. En jeu sur sa première traversée, Agathe montre un recrutement tonique important pour ne pas tomber de la ligne du funambule. Une élévation du tonus musculaire pouvant se rapporter à la première réaction d'alerte décrite par André Bullinger. Elle entraîne une gestualité chaotique désorganisant ensuite les réactions d'orientation et d'évaluation de la distance. En revenant avec nonchalance, Agathe diminue aussitôt son tonus musculaire, elle ne prête plus du tout attention à la ligne. Cette rupture est typique des réactions clownesques. Sur ses demi-tours, Agathe répètera alors ces variations toniques brusques. Cette résidente mettra en jeu la dernière réaction d'exploration avec la recherche de différentes démarches sur la ligne. D'après moi, elle joue

ainsi avec ses réponses données aux flux sensoriels au travers de la chaîne des réactions corporelles décrite par André Bullinger.

Quand Fabien revisite les Niveaux d'Evolution Motrice (N.E.M)

Ces quatre réactions corporelles mettent en lien la perception d'un flux sensoriel et sa réponse, ce qui aboutit à une modification tonique et posturale¹⁰¹. Ces coordinations entre flux sensoriels et modifications tonico-posturales vont être essentielles au développement psychomoteur de l'enfant, notamment pendant la période sensori-motrice¹⁰². Durant son développement, l'enfant va faire diverses acquisitions motrices et posturales. Elles dépendent de facteurs neurologiques liés à la maturation du tonus musculaire mais également de facteurs environnementaux à corrélérer avec les possibilités d'expérimentation¹⁰³. En s'intéressant aux spécificités des enfants infirmes moteurs cérébraux, Michel Le Métayer¹⁰⁴ décrit une succession d'enchaînements correspondant aux différentes acquisitions motrices posturales de l'enfant. Il revient sur les différentes étapes de développement lui permettant de passer d'une position sur le dos à la station debout. Station à partir de laquelle la marche sera possible : position dorsale, position ventrale, retournements, position assise, quatre pattes, à genoux, position du planeur¹⁰⁵, chevalier servant¹⁰⁶, etc. Michel Le Métayer nomme cette suite d'enchaînements les Niveaux d'Evolution Motrice¹⁰⁷.

« Ces enchaînements au sol ne cesseront de se multiplier : A quatre pattes, sur le dos, sur le ventre, sur les genoux... En jeu, il expérimente de nombreux mouvements qu'il répètera sous les rires du public : Sur le dos, Fabien soulève une première fois son bassin en prenant appui sur ses pieds. Soutenu par les réactions du public, il semble prendre beaucoup de plaisir à faire d'autres expériences dans cette position : les pieds vers la tête avec un mouvement de chandelle, en attrapant ses jambes ou en posant ses pieds bruyamment sur le sol. Sur le ventre, Fabien a le cou et le buste en extension. Il effectue de grands mouvements sur les côtés avec ses bras... »

¹⁰¹ BULLINGER, 2004

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ COEMAN & RAULIER H DE FRAHAN, 2004

¹⁰⁴ Masseur-kinésithérapeute de formation, Michel Le Métayer fonde en 1978 l'APETREIMC (Association Pour l'Education Thérapeutique et la Réadaptation des Enfants Infirmes Moteurs Cérébraux). Babelio (en ligne).

¹⁰⁵ « Sur le ventre, il [le bébé] se met en extension du haut au bas du corps en vertical, et ouvre ses bras en latéral », MEUNIER, 2015, p. 23

¹⁰⁶ « A genoux, le bébé utilise un espace de soutien sous ses mains (un petit meuble par exemple), pour s'appuyer et poser une jambe en avant, qu'il place à plat au sol. Il est alors capable de porter son poids avec le pied avant, le pied en arrière rejoignant le pied avant pendant le redressement », MEUNIER, 2015, p. 43

¹⁰⁷ LE METAYER, 1993

Sur son improvisation, Fabien investit rapidement l'espace du sol, jonché de marrons. Je pense que la disposition des marrons, éparpillés sur la scène, l'y invite. A partir d'un jeu avec les différents flux sensoriels (visuels, tactiles, etc.), Fabien explore de nombreuses postures et déplacements présents dans les débuts du développement psychomoteur de l'enfant. Délaissant les marrons, il fera de ces explorations corporelles son jeu clownesque avec des actions posturo-motrices répétées et partagées avec le public. Ces explorations permettent à Fabien de revisiter et jouer avec différents Niveaux d'Evolution Motrice tels qu'ils sont décrits par Michel le Métayer (retournements, quatre pattes, à genoux, position du chevalier servant, position du planeur...). Il partage avec public ses rires et son plaisir en faisant le planeur ou en mobilisant son bassin avec des enroulements. Associé à des activités instrumentales, avec les marrons notamment, un jeu à partir de ces Niveaux d'Evolution Motrice a permis à Fabien de développer son jeu et de créer son improvisation.

Au sein de son jeu sensori-moteur, le clown jouerait ainsi avec sa propre sensori-motricité au travers de ses différentes composantes (flux sensoriels, chaîne des réactions corporelles, modifications tonico-posturales). Grâce au clown, les résidents auraient donc la possibilité d'utiliser des éléments inhérents à leur propre sensori-motricité pour faire des expériences et élaborer un jeu clownesque. A partir des expériences réalisées dans « l'ici et le maintenant », ils peuvent ainsi investir un état d'ouverture à leur environnement et à eux-mêmes. Sur scène, les résidents ont une grande liberté de jeu. Ils sont autorisés à faire tout ce qu'ils veulent, quand ils le veulent et de la façon dont ils le veulent. Cependant, une qualité de présence, dans « l'ici et le maintenant » me paraît indispensable à ces actions tout comme la mise en place d'un cadre de jeu. Je pense que cet état de présence peut être soutenu par l'accompagnement de Carine. Un accompagnement plus ou moins dirigé afin de guider les résidents dans leur jeu lorsqu'ils se trouvent en difficulté et permettant également de garantir une contenance, un cadre au jeu. Selon moi, les situations de jeu déjà établies par Carine permettent de prévenir et contenir certains débordements. Néanmoins, cette dernière semble toujours respecter les envies, les choix et la liberté des résidents sur scène. Je pense que cela leur permet de jouer en toute quiétude avec leurs expériences sensori-motrices.

Sur la ligne du funambule ou en présence des marrons, Agathe et Fabien prennent beaucoup de plaisir à jouer sur scène. Ils engagent de nombreuses émotions toujours exprimées sous le regard d'un témoin, le public.

B. 2ème étage : Maintenant, partage tes émotions et garde la relation !

1. Récit de trois improvisations

- « *Adèle, un ruban et moi* »

Récit d'une improvisation réalisée par Adèle et moi-même en clown. Une improvisation effectuée sur un fond musical, à partir de la proposition suivante :

Chaque clown va s'asseoir sur une chaise. Au début de l'improvisation, il devra faire semblant de dormir. Une fois la musique enclenchée, les clowns vont se réveiller et découvrir un long ruban par lequel ils sont attachés l'un à l'autre. L'un des clowns sera attaché par le poignet, l'autre par la taille.

*Installation : Les deux chaises sont placées sur le devant de la scène. A l'opposé l'une de l'autre, elles seront légèrement tournées vers l'extérieur du plateau de jeu afin que les clowns ne se voient pas immédiatement en ouvrant les yeux. Une troisième chaise est également placée à égale distance entre les deux autres.

Début de jeu en clown. Une douce musique s'enclenche. Sur ma chaise, la tête en arrière et la bouche grande ouverte, je fais semblant de dormir. Après quelques ronflements, je me réveille en étirant mes bras. Je balaye alors du regard mon environnement proche. Je remarque un ruban doré accroché autour de ma taille, quel éclat ! Je tourne la tête, aperçois le public puis Adèle sur sa chaise. Elle me fixe du regard. Sur le sol, entre nous deux, se déroule le long ruban doré.

Toujours assise sur ma chaise, j'attrape d'une main, un morceau du ruban pendant sur mon dossier. Je l'agite une première fois, d'un mouvement bref. Adèle observe l'onde du mouvement lui parvenir, elle sourit puis reproduit le même geste. Après avoir répété cet échange plusieurs

fois dans un plaisir partagé avec le public, nous nous mettons ensemble à secouer frénétiquement le ruban. Brusquement, Adèle tire le ruban vers elle ! En jeu, j’amplifie ma réaction et dégringole du haut de ma chaise. Adèle rit avec intensité. Assise au sol et toujours le ruban à la main, je montre un vif étourdissement. Adèle me regarde un instant puis tire une nouvelle fois le ruban vers elle. Je réponds en démultipliant à nouveau l’intensité de ma réaction. Cette fois, je me hisse à plat ventre vers Adèle à l’aide du ruban. Je finis par rouler jusqu’à la chaise d’Adèle. J’attrape alors un de ses pieds pour me hisser un peu plus encore. En riant, Adèle secoue sa jambe avec vivacité pour que je la lâche. Elle tire une énième fois le ruban qui finit par se détacher de ma taille. Je joue un état de surprise puis saisis le bout du ruban décroché. Adèle me regarde, interloquée. Je pose le ruban dans les mains d’Adèle comme un précieux cadeau. Main dans la main, nous sortons de scène.

J’ai fait le choix d’intégrer à ce mémoire, deux vignettes cliniques au sein desquelles je joue en clown avec Adèle. Elles ont été réalisées avant que j’obtienne l’autorisation de filmer les improvisations. Ainsi, j’ai préféré les décrire à partir de mon propre point de vue et de mon propre vécu en état de jeu. La pratique du clown encourageant l’acteur à déployer sa sensibilité, l’écoute à lui-même, à l’autre et à l’environnement, je pense qu’en analysant mon propre vécu dans la relation avec Adèle, j’ai également la possibilité d’entrevoir quelques éléments correspondant au sien.

Je peux faire une analogie avec le dialogue pouvant être instauré entre le psychomotricien et son patient. Un dialogue corporel utilisant des outils de communication non verbale et des mécanismes de contre-transfert corporel¹⁰⁸. D’après Catherine Potel, « Il nous faut continuer à donner de l’importance à ce qui vient nous toucher, aux ressentis qui viennent nous éprouver, car aucune glace sans tain ne vient rompre les liens sensibles, au-delà des mots, qui unissent ceux

¹⁰⁸ Ce mécanisme a été décrit par Catherine Potel. Dans son ouvrage, elle évoque : « Le thérapeute est "inspiré" - au sens presque respiratoire du terme – dans ses gestes et dans ses intentions, par la relation à son patient. Le retour des affects originaires transférées sur sa personne produit en lui des émotions, des sentiments, dont une part lui appartient "en propre" et dont l’autre part revient au patient », 2015, p. 115

qui sont en présence. Ce qui se vit, pour le patient comme pour l'observateur, se joue sur une scène de mise en tension relationnelle »¹⁰⁹.

- « *Fabien dans la chambre du clown* »

Récit d'une improvisation de Fabien sur un fond musical, à partir de la proposition suivante :

Sur scène, les clowns vont imaginer qu'ils sont dans leur chambre. Différents objets sont cachés dans cette pièce et mis à disposition. Les clowns peuvent y faire tout ce dont ils ont envie.

*Installation : Au centre de la scène se trouve une grande table. Devant la table est étalée une couverture verte au sol. Elle matérialisera le lit. Une chaise est disposée de l'autre côté de la table. Des chapeaux et autres petits objets (souris en peluche, cœur en mousse...) ont également été cachés par Carine sur l'espace de jeu.

Début de jeu en clown. Fabien entre en scène sur une douce mélodie. Il se dirige vers la couverture verte posée au sol et s'allonge dessus pour faire semblant de dormir. Le visage face au public et les yeux fermés, il restera immobile un instant. Sa respiration semble calme et lente. En voulant se retourner, Fabien est gêné par un objet situé sous son buste. Il se redresse et saisit alors un petit cœur en mousse : « Oh ! » dit-il au public avec surprise. Dans le public, Carine paraît soutenir cette réaction en exprimant elle aussi un état de surprise. Elle demande à Fabien de l'amplifier et de le vivre pleinement. Il montre alors fièrement cet objet au public avec un sourire béat. Rapidement, Fabien se relève avec un passage en chevalier servant. Toujours le petit cœur dans une main, il se saisit de la couverture lui faisant office d'oreiller. Sur scène, Fabien amplifie son sourire et le sentiment de joie entraînés par ces manipulations. Il déplie ensuite la couverture pour la mettre sur sa tête avant de se dandiner sous les rires du public. En courant, Fabien fait plusieurs allers et retours sur la scène avec la couverture à la main. Revenu sur le devant de la scène, Fabien se dirige vers un chapeau rose posé sur la chaise. En regardant le public, il exprime un état de surprise mais aussi d'émerveillement. Il se saisit de la petite souris se cachant sous le chapeau puis dit au public : « oh mon petit chat ! ». En gardant ces objets à la

¹⁰⁹ POTEL, 2015, p. 63

main, Fabien fait plusieurs tours sur lui-même en sautillant. A l'issue de son improvisation, il revient saluer le public en ôtant son chapeau.

- « *Basile et Clément sur un parcours pas banal* »

Récit d'une improvisation en duo de Basile accompagné de Clément, un éducateur. Elle a été réalisée à partir de la proposition suivante :

Les deux clowns vont devoir réaliser un parcours. Tous les éléments du parcours sont présents en double sur la scène et positionnés en miroir. Les clowns commencent au fond de la scène, chacun placé sur un disque rouge. Ils devront avancer jusqu'à un plot jaune puis en faire le tour. Arrivés devant les chaises, les clowns devront poser leurs mains sur le dossier puis s'asseoir dessus. Ils feront ensuite demi-tour avant de repartir sur le disque rouge.

Au fond de la scène, Basile et Clément attendent patiemment le début de l'improvisation. Positionnés tous deux sur les disques rouges, ils se regardent droit dans les yeux. Basile est tourné complètement vers Clément. Les coudes fléchis et les deux mains jointes, il présente quelques stéréotypies en balançant son buste d'avant en arrière.

Début de jeu en clown. Basile et Clément s'approchent doucement l'un vers l'autre en se fixant du regard. Arrivé près de Clément, Basile s'arrête brusquement. Il se met à sautiller sur place en levant ses bras au ciel. Basile accompagne ses mouvements de plusieurs onomatopées, faisant immédiatement rire le public. Face à lui, Clément reproduit très fidèlement les mouvements de Basile en imitation. Le regard de Basile fait des va-et-vient permanents entre le public et son partenaire de jeu. Carine leur demande alors : « Mais les clowns, vous n'avez pas un parcours à faire ? ». « Ah ouais ! » répond immédiatement Basile. Il sautille en direction des chaises puis se met à frapper vigoureusement dessus. Clément le suit. Ensemble, les deux clowns créent un véritable vacarme amusant beaucoup le public. En le regardant, Basile ajoute des mouvements avec ses jambes. Il tape fortement ses pieds au sol avant de saisir à pleines mains sa chaise, pour

la jeter au sol. Les rires du public s'intensifient. Carine redemande : « Eh les clowns, et le parcours alors ? ». Hâtivement, Basile se retourne pour faire plusieurs fois le tour du plot jaune. Il revient s'asseoir, face au public, avec une mine réjouie. Clément s'assied également sur sa chaise. Après un bref regard pour son partenaire de jeu, Basile agite ses bras devant lui avant de taper énergiquement sur ses cuisses. Les rires se font à nouveau entendre. Sur l'invitation de Carine, les deux clowns effectuent ensemble leur sortie de scène.

2. Un jeu vecteur d'émotions

« Brusquement, Adèle tire le ruban vers elle ! En jeu, j'amplifie ma réaction et dégringole du haut de ma chaise. Adèle rit avec intensité...»

« En voulant se retourner, Fabien est gêné par un objet situé sous son buste. Il se redresse et saisit alors un petit cœur en mousse : "Oh !" dit-il au public avec surprise...»

« Carine redemande : « Eh les clowns, et le parcours alors ? ». Hâtivement, Basile se retourne pour faire plusieurs fois le tour du plot jaune. Il revient s'asseoir, face au public, avec une mine réjouie...»

Sur ces trois extraits d'improvisation, les résidents engagent de nombreuses émotions sur scène. Du rire, de la joie pour Adèle et Basile ou de la surprise pour Fabien. Pour les trois résidents, l'authenticité de ces émotions semble directement liée à des actions de découverte appartenant à un jeu sensori-moteur. Adèle rit lorsque je tombe de ma chaise et Basile exprime sa joie après être revenu d'un grand nombre de tours autour du plot jaune. Dans la chambre du clown, c'est en découvrant le petit cœur en mousse que Fabien peut jouer la surprise. Le jeu sensori-moteur serait donc à l'origine des émotions engagées sur scène. Sur quoi ce lien serait-il fondé ?

Suzanne Robert-Ouvray¹¹⁰ s'est intéressée aux processus à l'origine du développement affectif et psychique de l'enfant. Des processus qu'elle fonderait comme André Bullinger à partir de la sensori-motricité¹¹¹. Suzanne Robert-Ouvray dit réélaborer une théorie de l'étayage des fonctions du corps et de l'esprit en donnant de l'importance au corps dans sa réalité matérielle et dans son fonctionnement moteur : « L'étayage est le résultat d'un processus d'intégration qui permet une différenciation entre la sphère motrice et la sphère psychique, puis l'installation de rapports entre ces deux sphères qui sont, dès le début de la vie, dans une autonome relation (Pagès, 1986) »¹¹². Elle décrit un système intégratif à partir duquel chaque « item moteur » se rapporterait à des acquisitions concernant les sphères affectives et psychiques du sujet¹¹³. Afin d'expliquer ces correspondances, Suzanne Robert-Ouvray propose un système sur quatre niveaux mis en lien les uns avec les autres¹¹⁴ :

1. Le niveau tonique
2. Le niveau sensoriel
3. Le niveau affectif
4. Le niveau représentatif

Comme André Bullinger, en décrivant les deux premiers niveaux de son système et à partir de ses observations du nourrisson, Suzanne Robert-Ouvray expose le maillage existant entre les états toniques et la sensorialité du bébé¹¹⁵. Elle met en lien la sphère émotionnelle avec les deux premiers niveaux, à partir du niveau affectif. Selon elle, lorsqu'un « bébé est dans un état d'irritation [...] l'enfant a une connaissance tonique du muscle tendu voire tétanisé, une connaissance sensorielle de la dureté de son corps et il vit des états affectifs de déplaisir plus ou moins angoissants »¹¹⁶.

¹¹⁰ Suzanne Robert-Ouvray est psychomotricienne et kinésithérapeute. Docteure en psychologie clinique, elle se spécialise également dans la psychothérapie et la victimologie. Suzanne Robert-Ouvray est une auteure à l'origine de plusieurs ouvrages sur le développement de l'enfant. Elle est chercheuse à l'université Paris VII et développe notamment le concept d'étayage psychomoteur.

¹¹¹ ROBERT-OUVRAY, 2002

¹¹² *Ibid.* p. 222

¹¹³ ROBERT-OUVRAY, 2002

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ ROBERT-OUVRAY, 2002, p. 81

Dans la pratique du clown, les résidents sont encouragés à se laisser traverser par leurs affects engagés sur scène : « Ce qui nous importe [public] c'est de savoir comment le clown vit ce qu'il vit »¹¹⁷. Les interventions de la directrice de jeu permettraient d'accompagner et de soutenir les résidents dans cette découverte émotionnelle.

« "Oh !" dit-il au public avec surprise. Dans le public, Carine paraît soutenir cette réaction en exprimant elle aussi un état de surprise. Elle demande à Fabien de l'amplifier et de le vivre pleinement. Il montre alors fièrement cet objet au public avec un sourire béat... »

Sur cet extrait, l'intervention de Carine semble permettre à Fabien de mettre en évidence son émotion. Sur la suite de l'improvisation, il l'amplifie pour la partager avec le public et développer son jeu clownesque.

3. Des émotions amplifiées

« Je l'agite une première fois, d'un mouvement bref. Adèle observe l'onde du mouvement lui parvenir, elle sourit puis reproduit le même geste. Après avoir répété cet échange plusieurs fois dans un plaisir partagé avec le public, nous nous mettons ensemble à secouer frénétiquement le ruban... »

« Toujours le petit cœur dans une main, il se saisit de la couverture lui faisant office d'oreiller. Sur scène, Fabien amplifie son sourire et le sentiment de joie entraîné par ces manipulations. Il déplie ensuite la couverture pour la mettre sur sa tête avant de se dandiner sous les rires du public...»

Sur ces deux extraits, Fabien, Adèle et moi amplifions les émotions traversées à partir d'une répétition des actions sensori-motrices. En entraînant les rires du public, cette exagération semble soutenir la tonalité clownesque de nos improvisations. Selon Jean-Bernard Bonange et

¹¹⁷ BONANGE & SYLVANDER, 2012, p. 63

Bertil Sylvander¹¹⁸, le clown est un être « primaire »¹¹⁹ qui répète et amplifie les actions, gestes ou sons lui procurant d'intenses sensations ou émotions¹²⁰. Ils rejoignent Isabelle Schenkel pensant que le clown serait une éponge qui gonflerait à la moindre goutte d'eau¹²¹.

Sur ces improvisations, les émotions engagées et amplifiées semblent avoir été créées au sein d'un contexte relationnel fort entre les clowns et leurs partenaires (public ou « co-clown »¹²²).

4. Des émotions en présence et en relation avec un « autre »

Sur notre improvisation, Adèle rit de la chute qu'elle m'a fait faire. Nous poursuivons un jeu énergique avec le ruban où elle me tire et où je me hisse. A mon sens, ces actions engagent un partage d'émotions au sein d'un jeu relationnel important sur scène. Ce jeu se met en place au travers d'une communication infra-verbale. Sur cette improvisation, nos liens et nos échanges se développent à partir de gestes, de mimiques, de regards, de postures, d'éléments corporels au-delà des mots. Au travers d'une imitation immédiate, Basile et Clément entretiennent sur leur « parcours pas banal » une relation similaire. Cette relation fondée sur un dialogue non verbal s'établit également avec le public. Au contraire d'Adèle et moi qui avons privilégié une relation entre clowns, Basile semble porter la même attention aux réactions de Clément qu'aux réactions du public. Il respecterait la règle du regard public¹²³.

« Le regard de Basile fait des va-et-vient permanents entre le public et son partenaire de jeu... »

Comme Basile, dans la chambre du clown, Fabien semble guider son jeu à partir les réponses du public. Seul sur scène, ce dernier représente son unique partenaire de jeu¹²⁴. Pour développer son improvisation, Fabien lui donne à voir toutes ses actions et émotions, comme

¹¹⁸ Comme Jean-Bernard Bonange, Bertil Sylvander est cofondateur du *Bataclown*

¹¹⁹ BONANGE & SYLVANDER, 2012, p. 64

¹²⁰ *Ibid.* p. 63

¹²¹ SCHENKEL, 2012, p. 60

¹²² SCHENKEL, 2012

¹²³ Cf. *Infra.* p. 48

¹²⁴ SCHENKEL, 2012

lorsqu'il se saisit du petit cœur en mousse. Une relation intense paraît s'établir entre le clown sur scène et le public. Le clown aurait alors la capacité d'étoffer son jeu à partir de la communication et de la relation créée avec les « co-clowns » et le public. Isabelle Schenkel pense qu'il ne peut exister sans la présence d'un autre : « aucun mouvement de va et vient ne serait plus possible »¹²⁵. Le public représenterait un autre toujours présent sur les improvisations théâtre clown. A mon sens, il constitue un témoin sur lequel le clown peut choisir d'étayer plus ou moins directement son jeu.

Suzanne Robert-Ouvray décrit également l'importance de cet « autre » dans le développement du bébé. Au sein de son système intégratif, le passage du niveau sensori-tonique au niveau affectif s'effectue uniquement avec la présence d'autrui. Elle évoque notamment l'influence de la mise en mots des états affectifs du bébé et de la mère, par cette dernière¹²⁶. Le tonus, la sensorialité, les émotions et la relation seraient ainsi dialectisés : « les variations toniques et sensorielles prennent une valeur affective et communicationnelle »¹²⁷.

La présence, le regard et la parole d'autrui seraient donc aussi essentiels au bébé qu'au clown en jeu sur scène. De mon point de vue, le jeu clownesque permet ainsi de recréer un espace semblable aux situations vécues par les tout-petits. Sur la scène, les résidents réinvestissent d'authentiques actions sensori-motrices mises en sens par la présence et le regard « d'un autre » (public ou « co-clown »). Je pense qu'en mettant en évidence certaines actions sensori-motrices et certaines émotions associées, la directrice de jeu apparaît comme « un autre » indispensable, de même que la mère pour son enfant. Au sein d'un espace bienveillant, les résidents revisitent, dans un jeu ludique, les soubassements de leur développement psychomoteur en lien avec leur construction psychocorporelle et la mise en place des fonctions psychomotrices.

¹²⁵ SCHENKEL, 2012, p. 127

¹²⁶ La « mère » qualifiant toute personne prenant soin de l'enfant, au sens large du terme.

¹²⁷ ROBERT-OUVRAY, 2002, p. 82

5. Des émotions sous le regard d'un « autre » particulier : le public

- *Regarder le public*

Sur les improvisations théâtre clown, les résidents jouent sur scène sous le regard d'un témoin, le public. Isabelle Schenkel place la notion de regard au centre des processus inhérents à la pratique du clown : « Avec le clown, l'acteur est invité à regarder celui qui le regarde [...] chacun devient en quelque sorte un témoin de l'autre : "Je te regarde me regarder. Je me vois en te regardant et tu te vois en me regardant" »¹²⁸. La règle du regard public serait l'un des premiers apprentissages de cette pratique¹²⁹. Il s'agit, au sens de Jean-Bernard Bonange et Bertil Sylvander, d'un regard dirigé vers le public pour partager chacune des découvertes ou émotions sur scène. Il est « ouvert de prise à témoin, qui signifie, en langage non verbal : "Voici ce que je ressens. Voici ce que je viens de faire. Voici ce que j'ai envie de faire" »¹³⁰.

Au sein des ateliers, Carine ne fait pas de la règle du regard public une priorité d'acquisition. Il n'est pas systématiquement demandé aux résidents sur les improvisations. Selon Isabelle Schenkel, la qualité du regard public dépend de la qualité de présence à l'autre mais dans un premier temps de présence à soi¹³¹. La majorité des résidents de l'atelier montre d'importantes difficultés à écouter leur propre vécu, leur propre corps. Je rejoins Carine qui souhaite privilégier, en amont, une expérimentation sensori-motrice et émotionnelle réalisée pour soi.

Cependant, instinctivement certains résidents comme Basile, semblent utiliser la règle du regard public. Ces regards sont toujours valorisés et mis en avant par Carine lorsqu'ils émergent. Toutefois, ils sont rarement imposés par cette dernière. Pour Basile, je pense que ces regards lui permettent de partager ses actions avec le public. Il appliquerait ainsi à cette règle sa fonction

¹²⁸ SCHENKEL, 2012, p. 128

¹²⁹ SCHENKEL, 2012

¹³⁰ BONANGE & SYLVANDER, 2012, p. 133

¹³¹ SCHENKEL, 2012

initiale. Néanmoins, l'anxiété de ce résident me fait également évoquer pour lui une fonction apaisante et contenante.

En relevant les mécanismes sensori-moteurs et notamment les flux sensoriels sous-jacents à la règle du regard public, je pense que celle-ci peut porter un intérêt en thérapie psychomotrice. Elle permet notamment aux résidents de jongler entre une écoute portée à eux-mêmes, à l'autre, par un jeu avec la chaîne des réactions corporelles décrites par André Bullinger¹³². Au cours des improvisations, les réactions du public sont généralement sonores. Le public engendre des flux auditifs. Les flux auditifs engagés par ce partenaire de jeu, sont saisis par le clown sur scène pour nourrir son jeu. A l'écoute des réactions du public, le clown devrait lui, partager toutes ses actions par un simple regard avec la règle du regard public. A mon sens, il revisite ainsi de nombreuses fois, les différentes étapes de la chaîne des réactions corporelles décrites par André Bullinger. Comme pour les flux auditifs, je pense que le clown porte une attention particulière aux flux visuels émanant des réactions du public. Des réactions vives, mettant souvent en jeu une forme de communication corporelle, non verbale. Il s'agit pour le clown sur scène, de se saisir des regards, des mimiques, des gestuelles, des expressions faciales pour orienter son jeu.

- ***Etre regardé par le public***

Comme Basile, quelques résidents me paraissent moins anxieux au cours des boums des clowns que sur les improvisations théâtre clown. Habituellement, lors de ces boums, Basile sautille sur tout l'espace de la scène pour aller à la rencontre des autres clowns et leur taper dans les mains. Je pense qu'il éprouve à chaque fois beaucoup de plaisir sur la musique. A l'inverse, sur ces moments de l'atelier, Adèle peut rester à l'écart du groupe observant uniquement le jeu des autres¹³³. Elle aurait ainsi besoin d'un étayage relationnel plus important pour investir l'état de jeu clownesque. Au contraire des improvisations théâtre clown, ces moments partagés ne sont pas toujours soumis au regard d'un public. A mon sens, comparer des conduites se déroulant sur les « boums des clowns » avec d'autres comportements issus des improvisations permettrait

¹³² Cf. Supra. p. 35

¹³³ Cf. Infra. p. 65

d'évaluer la portée des regards du public pour les résidents. Basile serait plus apaisé sans la présence massive et frontale de ces regards. A contrario, ils peuvent permettre à Adèle de déployer son jeu et sa créativité avec un meilleur engagement corporel en donnant un autre enjeu à ses actions scéniques, celui d'être regardé.

Selon moi, sans l'action de regarder le public, l'expérience de la relation est ainsi déjà naturellement induite par la présence sur scène et la situation même de jouer sous le regard d'un témoin. En premier lieu, le regard du public peut déjà constituer un grand intérêt de travail au sein d'une thérapie psychomotrice. Sous le regard d'un public, les résidents doivent faire preuve d'un certain aplomb. Sur un jeu valorisant et sous le regard d'un témoin bienveillant, certains résidents peuvent ainsi travailler la confiance en soi et gagner progressivement en assurance. Au sein du jeu clownesque, cette mise en avant est d'autant plus intéressante qu'elle se pose sur des actions habituellement non valorisées. Je pense que la pratique du clown valorise chaque résident en prenant en compte la globalité de l'être. Il s'agit de prendre en compte ses qualités comme ses défauts ou ses difficultés. D'après Jean-Bernard Bonange et Bertil Sylvander, « l'improvisation clown devient un espace potentiel pour s'ouvrir à un *savoir être* primordial en deçà ou au-delà des conventions et des contraintes, un espace pour *être libre* malgré les chutes, les maladresses, les malheurs, les handicaps... »¹³⁴. Elle permet de donner comme le psychomotricien une vision holistique à chacun¹³⁵. En jeu, sous le regard du public, il est demandé aux résidents de mettre en lumière une partie d'eux-mêmes et de créer un jeu à partir de leurs propres envies, fantasmes, ou imaginaire¹³⁶. Marie-France Zerolo pense que la pratique du clown porte un versant thérapeutique si l'on considère les réactions du public comme « gratifiantes pour l'individu qui improvise »¹³⁷.

Au foyer de vie, Basile est présenté comme un résident plutôt anxieux et inhibé. Dès le début de son improvisation dans la chambre du clown, face au public, il présente des stéréotypies gestuelles et ne lâche pas Clément du regard. Selon moi, l'expérience de la scène est assez

¹³⁴ BONANGE & SYLVANDER, 2012, p. 78

¹³⁵ Cf. Supra. p. 7

¹³⁶ Cf. Supra. p. 13

¹³⁷ ZEROLO, 1998, p. 35

anxiogène pour Basile au début de cette improvisation. Progressivement, sous les rires du public, il gagne en assurance. Basile construit avec Clément un jeu clownesque marqué des répétitions de leurs actions sensori-motrices et d'une amplification du plaisir et des émotions associées. Petit à petit, il multiplie ses prises d'initiatives et déploie sa créativité.

« Il sautille en direction des chaises puis se met à frapper vigoureusement dessus. Clément le suit. Ensemble, les deux clowns créent un véritable vacarme amusant beaucoup le public. En le regardant, Basile ajoute des mouvements avec ses jambes. Il tape fortement ses pieds au sol avant de saisir à pleines mains sa chaise, pour la jeter au sol. Les rires du public s'intensifient... ».

Sur cette improvisation, je pense que Basile est parvenu à une présence à soi et à l'autre suffisante pour construire un véritable jeu clownesque. Il a certainement trouvé une réassurance au cours de l'improvisation, à partir de ses diverses explorations matérielles et corporelles, partagées dans la relation au travers d'émotions de joie et de plaisir. Ces explorations lui auraient permis de travailler sa confiance en lui. Sur cette scène, Clément a beaucoup soutenu Basile par ses imitations. Je pense qu'elles ont participé à le valoriser dans un jeu clownesque. Au travers notamment d'un travail sur l'image du corps¹³⁸. Cette valorisation remobilise certaines fonctions psychomotrices et la construction psychocorporelle.

Si l'accompagnement des résidents sur les ateliers théâtre clown était pensé au sein d'objectifs thérapeutiques, je pense que le public tiendrait une place importante dans le dispositif de soin. Auprès d'adultes déficients intellectuels, certains aménagements seraient à mettre en place car la plupart d'entre eux présente d'importantes difficultés attentionnelles. Au cours des passages sur scène, la qualité d'attention en lien avec la qualité du regard et les réactions émanant du public, pourrait s'en trouver entravée. Dans un cadre thérapeutique et au sein du public, le regard des accompagnants devrait donc être d'autant plus étayant. Il s'agirait d'accompagner les résidents comme la directrice de jeu, au travers d'une communication non verbale, du regard, d'une amplification de ses propres réactions pour soutenir le résident en jeu.

¹³⁸ « L'image du corps est l'image que l'on se fait de soi, et qui se construit dans les expériences psychocorporelles qui mettent en relation le sujet et les autres », POTEL, 2010, p. 145

La caméra avec laquelle je filmais les improvisations se situait au milieu du public. A mon sens, elle peut avoir constitué un regard supplémentaire pour les résidents en jeu. Un troisième œil particulier, conservant une trace de leurs passages sur scène en clown. Dans le cadre d'une thérapie psychomotrice, le re-visionnage des improvisations pourrait faire partie de la démarche de soin en permettant un travail sur l'image du corps, la représentation de soi et la valorisation. Toutefois, je pense que cette démarche ne peut s'initier auprès de tous les résidents. Il faudrait préalablement qu'ils puissent accepter de « se voir » en état de jeu clownesque, un jeu libérateur entraînant fréquemment des conduites subversives. Certaines précautions sont ainsi à prendre pour éviter tout vécu traumatique.

C. 3^{ème} étage : Enfin, libère tes fantasmes et ouvre la porte aux représentations !

1. Basile revisite les premières formes de représentations corporelles

- « *Basile dans la chambre du clown* »

Récit d'une improvisation de Basile sur les mêmes consignes que celles données à Fabien dans la chambre du clown¹³⁹.

Avant de rentrer sur scène, le regard de Basile est rivé sur une petite figurine de chat disposée sur la couverture verte.

Début de jeu en clown. Basile se dirige droit sur la figurine en faisant de petits pas. Arrivé devant, il se baisse lentement jusqu'à avoir les genoux en contact avec le sol. Basile ne quitte pas la figurine des yeux. Il l'attrape d'une main puis s'allonge sur la couverture, dos au public. Allongé sur le côté, Basile va alors engager un mouvement lent et répétitif : La figurine à la main, il va tendre et déplacer son bras de gauche à droite. Ce mouvement de bascule entraînera

¹³⁹ Cf. Infra, p. 41

celui de l'une de ses jambes, de son buste et de sa tête. Brusquement, Basile redresse son buste pour regarder brièvement le public. Il se rallonge rapidement, reprenant aussitôt son mouvement de bascule. Après plusieurs balancements, Basile se redresse une nouvelle fois pour regarder de très près la figurine. Après quelques instants, il la brandit vers le public. Carine tente alors de l'accompagner dans son jeu. Elle lui évoque la possibilité d'aller à la découverte d'autres objets. Par un passage en chevalier servant, Basile revient à la position debout. Il agite alors ses bras avec de grands mouvements circulaires. Basile se dirige ensuite au fond de la scène puis saisit la petite souris en peluche. Il revient vers le public, en faisant passer la souris d'une main à l'autre du bout des doigts. Après l'avoir exposée un moment devant le public, Basile sort de scène, la souris à la main.

- ***Jouer avec les représentations spatiales***

Sur son improvisation, Basile réalise quelques expériences sensori-motrices notamment avec la petite figurine de chat. Il répète notamment un mouvement de balancement de gauche à droite, allongé au sol. Sur ce mouvement, Basile porte son attention visuelle sur l'une de ses mains, celle tenant la figurine. Dans son développement, le bébé présente également ce type de coordinations caractérisées par des modifications de postures en lien avec une adaptation aux flux visuels¹⁴⁰. Selon André Bullinger, progressivement, ces coordinations corporelles lui permettent « un accès aux représentations spatiales »¹⁴¹. Elles apparaissent avec le développement et permettent à l'enfant de modifier sa conception de l'espace. D'un espace représenté comme fragmenté au début du développement (les espaces droit et gauche sont séparés par l'espace oral), le bébé passe à une représentation de l'espace unifiée (les espaces droit, gauche et oral forment alors un espace unique). Sur le plan moteur, cette représentation unifiée lui permettra d'accéder à un espace de préhension où « les mains sont susceptibles de coopérer »¹⁴² et aux fonctions instrumentales.

Avec son mouvement de bascule, Basile a repris spontanément une action sensori-motrice

¹⁴⁰ BULLINGER, 2004

¹⁴¹ *Ibid.* p. 88

¹⁴² BULLINGER, 2004, p. 89

permettant à l'enfant d'accéder aux représentations spatiales. Selon André Bullinger, ces représentations, construites à partir de la sensori-motricité, permettent dans le même temps l'élaboration des premières formes de représentations chez l'enfant : « Les flux sensoriels et les postures constituent les premiers matériaux de cette élaboration représentative de l'organisme [...] ses moyens sensorimoteurs, sur les objets et sur l'espace qui les contient »¹⁴³. Je pense qu'en tant qu'être sensori-moteur, le clown est à même de jouer avec ce type de coordinations. En jouant avec des découvertes, des expériences, leurs répétitions, l'amplification des émotions engagées, il peut mettre en scène les premières formes de représentations spatiales et corporelles du bébé. Sur scène, Basile investit ce type de coordinations et de représentations dans un jeu clownesque.

Dans la chambre du clown, à partir de ses expériences sensori-motrices et de son mouvement de balancier, il regarde le public et partage avec lui son vécu. Basile semble vouloir maintenir une relation alors qu'il se positionne dos au public, dès le début de l'improvisation. Geneviève Haag évoque la notion d'arrière fond chez le bébé. Cet arrière fond mettrait en lien des éléments issus de sa construction psychique et corporelle. Geneviève Haag associe cette notion à l'appui du dos (stimulé au cours de toutes les actions de portage par exemple) permettant à l'enfant d'assurer la base de son sentiment de sécurité interne¹⁴⁴. Selon moi, lorsque Basile s'allonge dos au public, il ne se coupe pas de sa relation avec lui mais s'y appuie comme un arrière fond pour trouver une réassurance sur scène.

- ***Jouer avec l'équilibre sensori-tonique et les premières formes de représentations corporelles***

Les premières formes de représentations corporelles du bébé en lien avec les représentations spatiales seraient édifiées comme toute action sur la base d'un équilibre sensori-tonique¹⁴⁵. André Bullinger envisage cet équilibre comme une surface propre à chaque individu. Une surface

¹⁴³ DELION, 2015b

¹⁴⁴ HAAG, 1986, p. 3 (en ligne).

¹⁴⁵ BULLINGER, 2004

soumise à la stabilité de trois facteurs qui la composent : le milieu physique, le milieu biologique et le milieu humain¹⁴⁶.

Sur son improvisation, Basile s'organise autour de coordinations directement liées aux premières formes de représentations spatiales et corporelles de l'enfant. Il devrait ainsi mobiliser les sous-composantes de son équilibre sensori-tonique. A travers l'improvisation de Basile, je vais tenter d'expliquer pourquoi les éléments constitutifs de l'équilibre sensori-tonique, sous-jacents aux premières formes de représentations corporelles, peuvent être, à mon sens, utilisés par le clown dans son jeu.

1. Le premier facteur constitutif de l'équilibre sensori-tonique se rapporte aux éléments physiques du milieu. Ces éléments, structurés à partir des propriétés invariables de l'environnement, permettent à l'organisme de s'adapter aux stimulations¹⁴⁷ : « C'est dans un même lieu de l'espace [...] que se trouvent réunies des propriétés visuelles, auditives, etc... d'un objet. Dissocier ces propriétés, c'est violer les attentes légitimes de l'organisme »¹⁴⁸.

Le clown est libre de jouer avec la logique de sa pensée et la logique des réponses de son organisme. Il peut jouer à être dans le « non-sens »¹⁴⁹. Selon Isabelle Schenkel, « c'est le seul jeu d'acteur qui autorise une action juste pour elle-même, pour le plaisir [...] Il casse la linéarité que le quotidien construit entre une action et son sens, entre un objet et son usage »¹⁵⁰. Dans la chambre du clown, Basile est libre de faire toutes les actions dont il a envie dans « l'ici et le maintenant ». Selon André Bullinger lorsque les différents éléments du milieu ou les stimulations ne sont pas organisées autour d'un système logique, il y a des dystimulations¹⁵¹. Ces dystimulations seraient fortement en lien avec les dimensions émotionnelles¹⁵². André Bullinger évoque alors la présence d'un « recrutement tonique, qui existe parce que les stimulations sont

¹⁴⁶ BULLINGER, 2004

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ *Ibid.* p. 155

¹⁴⁹ BONANGE & SYLVANDER, 2012, p. 67

¹⁵⁰ SCHENKEL, 2012, p. 80

¹⁵¹ BULLINGER, 2004

¹⁵² *Ibid.*

présentes [...] Les mouvements dont on ne comprend pas les effets, sont réalisés pour maintenir l'état de tension et garder présente l'image corporelle »¹⁵³. Je pense qu'en jouant avec son système logique de pensée et d'action, le clown joue de ces dystimulations et donc avec ce premier niveau décrit par André Bullinger. Sur scène, Basile montre une certaine forme d'anxiété se caractérisant notamment par un recrutement du tonus musculaire. En clown, cette élévation du tonus et cette anxiété pourraient être mises en jeu par une exagération ou une amplification de leurs conséquences gestuelles.

2. La deuxième dimension pouvant moduler l'équilibre sensori-tonique correspond au milieu biologique¹⁵⁴. D'après André Bullinger, il se réfère à l'intégrité des systèmes sensori-moteurs¹⁵⁵. Ce support neurophysiologique serait « indispensable pour extraire des régularités du milieu et adopter des conduites intelligentes (former des habitudes, des anticipations, des représentations) »¹⁵⁶.

Je pense que sur scène, le clown ne cherche pas à « adopter des conduites intelligentes ». Dans son jeu, il peut ainsi désorganiser volontairement la stabilité de son milieu biologique : « le clown est un personnage intemporel, un adulte dont le temps n'a pas rongé l'innocence. Les connaissances n'ont aucune prise sur lui [...] Cela lui donne l'immense liberté d'agir spontanément, de jouer et de se laisser être joué »¹⁵⁷. Il réapprend et fabrique à nouveau des invariants¹⁵⁸. Basile présente un syndrome de Williams-Beuren, une maladie génétique entraînant diverses malformations sur le plan neurologique¹⁵⁹. Au vu de sa pathologie, Basile peut, à mon sens, montrer une fragilité découlant de son milieu biologique. La pratique du clown favorisant les expériences et la mise au travail des systèmes sensori-moteur des résidents, elle permet d'agir directement sur leur milieu biologique.

¹⁵³ *Ibid.* p. 155

¹⁵⁴ BULLINGER, 2004

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ BULLINGER, 2004, p. 156

¹⁵⁷ SCHENKEL, 2012, p. 72

¹⁵⁸ Cf. *Supra.* p. 30

¹⁵⁹ JUHEL, 2012, p. 73

3. La troisième dimension participative de l'équilibre sensori-tonique se réfère au milieu humain. André Bullinger évoque l'importance de la communication immédiate et l'intérêt du milieu humain pour le bébé ¹⁶⁰. Une communication « où le corps de l'autre ressent immédiatement notre propre état »¹⁶¹. Selon lui, le bébé y trouverait ainsi une première forme de régulation et de représentation : « Les stimulations multimodales tactiles, vestibulaires, auditives, visuelles, peuvent au contact de l'autre, être métabolisées. C'est le premier mode de régulation, à défaut des structures représentatives qui ne sont pas encore en place »¹⁶².

Au-delà du langage et de tous les modes de communication dits médiatisés, la communication immédiate se fonde sur le tonus et le mouvement, à travers un dialogue tonico-émotionnel¹⁶³. Le dialogue tonico-émotionnel est une notion développée par Julian de Ajuriaguerra. Elle est essentielle en psychomotricité¹⁶⁴. A travers un dialogue par le toucher ou par la vue, les états toniques liés aux affects d'une personne se transmettent à une autre via un échange infra-verbal : variations toniques, mimiques, postures, etc.¹⁶⁵. Dans le jeu clownesque, ce dialogue se réalise principalement par un contact décrit comme indirect, par la vue, avec un « autre ». Cette communication s'édifierait sur des représentations déjà intégrées par le sujet : « Lorsqu'on regarde quelqu'un dans la rue, si son allure est plus ou moins raide, empesée et saccadée, on éprouve des sensations diverses et des sentiments associés : frissons, dégoût [...] Des images issues de l'expérience de vie de celui qui regarde et liées aux postures du personnage regardé, s'associent aux sensations : patin, robot... »¹⁶⁶.

Sur scène, les résidents peuvent faire le choix de partager leurs actions et leurs émotions avec le public dans une communication verbale ou non verbale. A plusieurs reprises, Basile brandit les objets découverts sur scène au public. Selon l'intensité des émotions engagées et partagées, un véritable dialogue tonico-émotionnel se met ainsi en place. Les clowns ont la possibilité de

¹⁶⁰ BULLINGER, 2004

¹⁶¹ *Ibid.* p. 156

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ JOLY & LABES, 2008

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ ROBERT-OUVRAY & SERVANT-LAVAL, 2015

¹⁶⁶ *Ibid.* p. 176

pouvoir « rencontrer l'autre en soi »¹⁶⁷. Je pense que le clown peut alors s'appuyer sur le milieu humain décrit par André Bullinger pour développer son jeu.

Ce milieu humain intègre le public, les « co-clowns » éventuels mais également la directrice de jeu. Sur la plupart des improvisations, le regard des résidents se dirige vers Carine. Pour les accompagner, elle montre une présence active et soutenue. Au-delà de ses interventions verbales, elle use majoritairement d'un dialogue non verbal et tonico-émotionnel avec les résidents en amplifiant ses mimiques, ses émotions, en se déplaçant autour de la scène, par son regard, etc. Je pense qu'elle accroît sa disponibilité physique mais aussi psychique pour être au plus près des actions, des sensations et des émotions que traversent les résidents en jeu.

En mobilisant ces trois sous-composantes de l'équilibre sensori-tonique dans un jeu clownesque, les résidents réinvestissent les processus permettant la construction des premières formes de représentation corporelles chez l'enfant. Selon André Bullinger, par une maîtrise de son équilibre sensori-tonique, l'enfant accède aux processus de subjectivation, c'est-à-dire « Habiter son organisme pour en faire son corps »¹⁶⁸. Le corps correspond à une représentation de l'organisme, et l'organisme à la réalité matérielle du corps¹⁶⁹. Dans un aspect ludique, la pratique du clown permet aux résidents de mettre au travail leurs processus de subjectivation et leurs capacités de représentation au travers d'expériences corporelles. Des mécanismes qui mettent en lumière les liens entre la construction psychique et corporelle du sujet et participent ainsi à sa construction psychomotrice.

2. Agathe jongle avec ses représentations et ses fantasmes

- « *Une symbiose entre Agathe et Carine* »

¹⁶⁷ ROBERT-OUVRAY & SERVANT-LAVAL, 2015, p. 175

¹⁶⁸ BULLINGER, 2004, p. 151

¹⁶⁹ BULLINGER, 2004

Récit d'une scène entre Agathe et Carine au cours d'une boum des clowns. J'observe la scène en état de jeu.

Début de l'observation de la scène de jeu. Sur le rythme de la musique, Carine sautille en faisant de grands cercles autour d'Agathe qui se retourne pour la suivre du regard. Agathe réalise une pirouette sur elle-même en prenant de l'élan avec ses bras. Revenue sur ses deux pieds, elle est un peu chancelante. Les sourcils froncés, Agathe pousse alors des cris aigus en s'approchant de Carine. En état de jeu, cette dernière ouvre de grands yeux, apeurée. Elle se recule face à Agathe qui intensifie ses cris et une posture se voulant terrifiante. Le buste penché vers l'avant et les poings serrés, Agathe avance vers Carine en tapant bruyamment des pieds. Subitement, Agathe se redresse puis demande à sa partenaire en souriant : « Tu as peur, hein ? ». Carine lui répond en intensifiant ses mimiques et une gestualité marquant une frayeur. Agathe se met à rire ! Après un tour de scène, l'intervenante s'immobilise, ferme les yeux et se bouche les oreilles. Agathe se positionne face à elle et montre une expression de colère. En jeu, Carine se met à genoux, les deux mains jointes et supplie l'autre clown de ne pas lui faire de mal. Immédiatement, Agathe joint ses mains et sourit à Carine. Elle pose ensuite un genou au sol et commence à raconter une longue histoire à Carine. Cette dernière acquiesce seulement aux mots d'Agathe. Son discours est peu intelligible mais de ma place sur le plateau de jeu, j'entends assez distinctement parler de « quelqu'un qui était mort et qui est allé au ciel ! ». Son histoire terminée, les deux clowns se regardent en silence. Agathe appuie alors son coude sur la cuisse de Carine et finit par se lover complètement sur ses genoux. Carine semble émue, elle a la larme à l'œil. En jeu, j'observe cette scène un peu à l'écart. Il règne une atmosphère inhabituelle, comme pesante. Les autres résidents présents se mettent également à observer ce qui se trame sous leurs yeux. Ils semblent inquiets et demandent à Carine : « elle pleure ? ». A l'issue de la scène, Agathe et Carine se relèvent ensemble. Toutes deux se remercient pour ce moment par un regard tendre et un sourire partagé.

- *Diverses formes de représentations*

En état de jeu sur le début de l'improvisation, Agathe paraît vouloir se montrer particulièrement terrifiante. Avec un état d'hypertonie et une posture plutôt menaçante, elle soutient son jeu face à Carine. Agathe engage alors d'intenses émotions. Brusquement, elle relâche sa posture pour laisser échapper des rires. Agathe modifie immédiatement son état tonique et postural par un rapide redressement. Cette improvisation lui permettrait ainsi de revisiter, dans un jeu, les mouvements existants entre le tonus, l'ajustement postural et les émotions. En reprenant le système intégratif de Suzanne Robert-Ouvray, ce jeu partagé dans la relation rendrait possible l'accès à la sphère des représentations¹⁷⁰. Des représentations correspondant à l'élaboration d'images, d'un imaginaire. A travers sa posture et son état tonique, les sensations et les émotions d'Agathe l'encouragent à jouer avec des images terrifiantes. Elle s'appuie sur une importante tonicité, des sensations de dureté et des émotions virulentes. En demandant par exemple à Carine : « Tu as peur, hein ? », je pense qu'Agathe cherche à reconnaître ses sensations et ses émotions en questionnant celles renvoyées à sa partenaire de jeu. Cette mise en sens serait fondée sur un jeu et une expérimentation relationnelle intense.

Suzanne Robert-Ouvray décrit chez le bébé, les processus permettant d'accéder aux prémices de ces représentations¹⁷¹. Elle définit le niveau représentatif comme le dernier niveau de son système intégratif. Il serait ainsi dialectisé avec les trois premiers : le niveau tonique, le niveau sensoriel et le niveau affectif. A partir d'une expérience vécue, sur le plan tonique, sensoriel, et affectif, l'enfant pourra donc y associer une première représentation : « Les terreurs des enfants nous permettent de comprendre que les monstres, les volcans qui explosent, le sang qui coule partout sont des représentations effrayantes, noires et dures de certains éléments de la vie. Par contre, les représentations agréables et satisfaisantes, douces et molles semblent plus difficiles à exprimer que ce soit chez les enfants ou chez les adultes. Elles sont traduites plutôt par un climat sensoriel ou des évocations de "bons" souvenirs et de paysage »¹⁷².

¹⁷⁰ ROBERT-OUVRAY, 2002

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² ROBERT-OUVRAY, 2002, p. 84

Je pense que dans le jeu clownesque, les actions sensori-motrices mises en lien avec des émotions, dans une relation, peuvent ainsi véhiculer des représentations. Elles sont exprimées à différents niveaux de symbolisation. Au sein de ses travaux, René Roussillon¹⁷³ reprend la notion de représentations au travers du terme de symbolisation. Selon lui, chaque événement vécu est intériorisé et inscrit psychiquement au travers de « représentations symboliques ». Il s'agit d'une inscription subjective des caractéristiques de l'évènement qui correspond à l'acte de symboliser ou de se représenter¹⁷⁴.

Sur son improvisation, Agathe paraît symboliser, se représenter son vécu, de différentes façons à partir de ses expériences sensori-motrices, émotionnelles et relationnelles. Elle met en avant certaines images terrifiantes à partir d'un imaginaire construit sur sa sensori-motricité. Agathe met également en mots certaines de ses expériences. A l'issue d'un premier tour de scène, elle commence à narrer une histoire évoquant la mort. Je fais l'hypothèse que les émotions et les images de terreur engagées dans son jeu précédent peuvent être en lien avec la tonalité funeste de son histoire. Sigmund Freud puis René Roussillon décrivent ce niveau de symbolisation comme secondaire. Il se met en place avec le langage. Les retours faits par Carine à l'issue de chaque improvisation appartiendraient à cette symbolisation secondaire pour les résidents. Avant l'apparition du langage, les expériences seraient représentées sous une symbolisation dite primaire, utilisant des codes de langage infra-verbaux¹⁷⁵.

La symbolisation primaire est directement élaborée à partir de la sensori-motricité du sujet : « C'est précisément la mise en jeu d'une associativité sensorimotrice qui conditionne l'émergence de formes primaires de la symbolisation dans les médiations thérapeutiques »¹⁷⁶. Selon moi, en mettant en avant un jeu sensori-moteur et une communication majoritairement infra-verbale, cette première forme de symbolisation est inévitablement présente dans le jeu clownesque.

¹⁷³ René Roussillon est professeur en psychologie clinique et psychopathologie. Il est un membre formateur de la société psychanalytique de Paris.

¹⁷⁴ ROUSSILLON, 2013 (en ligne).

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ BRUN & ROUSSILLON, 2014, p. 12

Sur scène, le clown peut s'amuser de ces formes de symbolisation et permettre un réel travail thérapeutique. Catherine Potel pense que la recherche de la dialectique entre les expériences vécues et leurs représentations seraient un des intérêts premiers d'une médiation psychomotrice : « S'il s'agit de permettre au sujet d'éprouver de vraies expériences corporelles [...] il s'agit aussi de l'aider à assimiler, à intégrer, à transformer ses expériences en représentation symbolique, afin qu'elles lui servent à faire d'autres expériences de plus en plus élaborées »¹⁷⁷. En clinique, ces premières formes de symbolisation élaborées directement à partir d'un vécu sensori-moteur permettraient à certains patients de « faire advenir à la figuration des expériences primitives non symbolisées, des éprouvés somatopsychiques impensables, d'ordre sensori-affectivo-moteur »¹⁷⁸. Je pense qu'à partir d'un jeu libre et de ses qualités transgressives, le clown autorise les résidents à jouer et à symboliser « l'impensable » en libérant notamment leurs fantasmes.

- ***Une libération de fantasmes***

A travers son jeu clownesque, il me semble qu'Agathe s'est autorisée à exprimer et à jouer avec des fantasmes d'agressivité, de dominance face à Carine. D'après les propos de Caroline Leterme, le clown laisse s'exprimer « l'enfant intérieur »¹⁷⁹ de l'acteur. Un enfant gardant en lui « "toute la souffrance, tous les rejets, toute la solitude, tous les abandons et toutes les peurs de notre vie"(Mc Mahon) mais aussi tous les désirs, tous les fantasmes et tous les rêves »¹⁸⁰. Je rejoins la psychomotricienne du foyer de vie, pensant qu'Agathe montre de la colère et de la frustration face à ses difficultés et à sa différence. Sur son improvisation, Agathe me semble libérer « inconsciemment » une part de ces sentiments au travers de ses fantasmes. Elle engage alors de très fortes émotions. A mon sens, sur son jeu, Agathe se rapproche des mécanismes issus de la catharsis¹⁸¹. « D'Aristote à Moreno, la question de la catharsis a traversé les siècles. Du

¹⁷⁷ POTEL, 2010, p. 368

¹⁷⁸ BRUN & ROUSSILLON, 2014, p. 14

¹⁷⁹ LETERME, 2010

¹⁸⁰ LETERME, 2010, p. 18

¹⁸¹ La catharsis peut se définir comme un « mot grec, que l'on emploie, depuis la Renaissance, dans le sens de "purgation des passions" : mieux vaut libérer la violence humaine en la représentant sur une scène, qu'en la laissant se déchaîner dans le réel », PIERRON, 2002

spectateur au comédien, il s'agit de mettre en exergue la façon dont les conflits intrapsychiques peuvent s'actualiser sur une scène théâtrale, provoquant ainsi leur abréaction¹⁸² »¹⁸³. D'après Joelle Villain et Vincent Gazon, enseignants à la Pitié Salpêtrière et psychomotriciens utilisant la médiation jeu dramatique, la libération des fantasmes serait à la base des dispositifs de soin utilisant les pratiques théâtrales comme médiations¹⁸⁴.

Cette libération de fantasmes proche de la catharsis permettrait à Agathe de réaliser un travail sur la gestion de ses émotions, sur ses représentations corporelles et l'image du corps. Des axes de travail pouvant s'intégrer au sein d'une thérapie psychomotrice, en accord avec ceux exposés dans le projet de vie de cette résidente¹⁸⁵. Néanmoins, je pense que cela nécessite un cadre de jeu suffisamment clair, sécurisant et protecteur.

A mon sens, même si le clown les y autorise, tous les résidents ne sont pas en mesure de libérer leurs fantasmes. Cet acte nécessite une certaine assurance et la capacité de reconnaître un jeu de faire semblant, réalisé « pour de faux »¹⁸⁶. De mon point de vue, pouvoir distinguer le jeu, la fiction de la réalité est indispensable pour accéder au lâcher prise autorisé dans le jeu clownesque. Un lâcher prise possible par une distanciation vis-à-vis du jeu et l'acceptation de la « mise à nu » pouvant être induite par le clown. Il faut ainsi être en capacité de différencier ce qui appartient à soi et ce qui appartient au clown. Selon moi, la pratique du clown trouve ici toute sa complexité car le clown se nourrit inévitablement du joueur. Je pense que ces épineux enjeux identitaires demandent la mise en place d'un cadre de jeu bien défini. Ce cadre devrait apparaître d'autant plus clair pour des résidents susceptibles de présenter quelques fragilités concernant ces processus de faire semblant.

¹⁸² « Dans le sens le plus général, l'abréaction désigne toute décharge émotionnelle qui permet à un sujet d'extérioriser un affect lié à un souvenir traumatique et, en conséquence, de se libérer de son poids pathogène », Encyclopædia Universalis (en ligne).

¹⁸³ VILLAIN & GAZON, 2015, p. 441

¹⁸⁴ VILLAIN & GAZON, 2015

¹⁸⁵ Cf. Supra. p. 21

¹⁸⁶ Terme utilisé par Carine dans l'établissement de ses objectifs d'atelier.

A la fin de la scène d'Agathe et Carine, les autres résidents paraissent inquiets face aux fortes émotions engagées. Dans une grande empathie, ils demandent à Carine si Agathe pleure réellement. Au vu du cadre de jeu imposé au cours des boums des clowns, il m'est difficile d'évoquer une réelle « sortie de jeu » pour les résidents¹⁸⁷. Néanmoins sur cette scène, l'authenticité et l'intensité des émotions engagées m'ont questionnée sur les caractéristiques et les éventuels aménagements du cadre de jeu à mettre en place auprès d'adultes pouvant présenter des difficultés ou des fragilités au sein des processus de symbolisation.

3. Le clown, une pratique symbolique nécessitant un cadre de jeu

- **« De la fiction à la réalité » et « du moi au non moi »**

La capacité à distinguer la fiction de la réalité serait concomitante au développement des processus de symbolisation ou de secondarisation apparaissant chez l'enfant¹⁸⁸. Chez les personnes déficientes intellectuelles, ces processus sont fréquemment affectés à divers degrés, en fonction de leurs pathologies¹⁸⁹. Au sein du groupe, les résidents montrent des profils hétérogènes. Comment le jeu et la fonction symbolique se mettent-ils en place ?

Pour Donald Woods Winnicott¹⁹⁰, l'enfant est en capacité de jouer lorsqu'il est en possession d'une première représentation du « non moi », un objet transitionnel. Il s'agit d'une étape de développement à partir de laquelle nous pouvons évoquer la présence d'un véritable jeu chez le sujet¹⁹¹. Comme le théâtre clown, pour toute pratique utilisant le jeu, cette étape doit nécessairement être franchie. Selon Donald Woods Winnicott, « lorsque l'enfant joue, il entre dans une aire intermédiaire, où la réalité intervient non plus comme une contrainte mais se voit

¹⁸⁷ Cf. Supra. p. 14

¹⁸⁸ WINNICOTT, 1971

¹⁸⁹ JUHEL, 2012

¹⁹⁰ Donald Woods Winnicott est un célèbre pédiatre et psychanalyste pour enfant. Il est auteur de nombreux ouvrages et concepts portant sur l'enfant et son développement. Babelio « Donald Woods Winnicott » (en ligne).

¹⁹¹ WINNICOTT, 1971

remodelée en fonction de ses besoins internes »¹⁹². Au cours des jeux clownesques, il se crée alors un « espace potentiel », au sein duquel les résidents peuvent jouir de leur propre réalité à partir de leurs besoins et de leurs envies. La notion « d'espace potentiel » a été décrite par Donald Woods Winnicott¹⁹³. Il s'agit d'une zone intermédiaire entre la réalité interne du sujet et la réalité externe. L'enfant serait alors en capacité de faire la distinction entre ce qui lui appartient ou non, différencier ce qui appartient à son « moi » ou au « non moi »¹⁹⁴. Ici, découlerait la capacité de l'enfant à s'individualiser et à se créer une identité propre. Une identité se trouvant être renversée dans le travail du clown¹⁹⁵.

Selon Jean Piaget, les jeux de faire semblant sont à mettre en lien avec la notion de symbolisme¹⁹⁶. Pour jouer à faire semblant dans un jeu clownesque, les résidents devraient avoir accès à un minimum de construction symbolique, leur permettant de se représenter et notamment d'imaginer les thèmes proposés. Jean Piaget pense que cette construction symbolique apparaît au stade suivant la période sensori-motrice¹⁹⁷. Les enfants de deux à sept ans accèdent ainsi à des représentations dites pré-opératoires, pouvant s'émanciper d'un univers concret : « Contrairement à l'intelligence sensori-motrice asservie par sa liaison à la configuration perceptive, l'intelligence préopératoire peut maintenant porter sur le passé comme sur l'avenir, sur l'espace lointain comme sur l'espace proche »¹⁹⁸.

- « *Adèle, moi et la main magique* »

Récit d'une rencontre entre Adèle et moi-même au cours d'une boum des clowns.

Début de la rencontre. Lorsque je m'approche d'Adèle, silencieuse, elle observe le jeu bruyant de deux autres résidents. Adèle tourne alors sa tête dans ma direction. Je lui souris et lui tends

¹⁹² BAILLY, 2001, p. 43

¹⁹³ WINICOTT, 1971

¹⁹⁴ WINNICOTT, 1971

¹⁹⁵ Cf. supra. p. 63

¹⁹⁶ PIAGET & INHELDER, 1966

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ XYPAS, 2001, p. 82

une de mes mains, elle s'en saisit. Nous nous éloignons de l'agitation ambiante. Face à moi, Adèle m'appuie brusquement sur le nez rouge en disant : « Nez ! Papi a même ! ». Je ne m'y attendais pas ! En jeu, je suis un peu étourdie. La musique change pour une rythmique plus entraînante. Je présente à Adèle mes mains pour l'inviter à danser. Rapidement, elle regarde ailleurs. Elle semble désinvestir le mouvement et la relation. Je mets fin à cette danse en relâchant les bras d'Adèle. Tenant toujours fermement ses mains, dans un jeu clownesque, je les regarde avec insistance. Je me mets ensuite à les caresser puis à les câliner contre ma joue avec délectation. Adèle me regarde curieuse et me dit alors : « Mains ! Mamie a même ! ». Je regarde mes propres mains, étonnée. Adèle regarde aussi ses mains, comme s'il s'agissait d'une vraie découverte. Je lui présente les miennes, elle les touche une première fois assez brièvement. Pour un second contact, je suis saisie par un courant électrique me faisant sursauter dans un état de jeu clownesque. Adèle me regarde, surprise par ce qu'elle vient de provoquer et se met à rire aux éclats. Je croise son regard, beaucoup d'innocence me traverse. J'invite Adèle à toucher de nouveau ma main. Ses rires résonnent davantage avec mon sursaut, encore plus vif. Elle gesticule de plaisir. Pour le troisième contact, Adèle semble très concentrée. Elle approche lentement son doigt et ne lâche pas du regard ma main. Une autre résidente arrive sur le côté. Sèchement, Adèle la pousse d'une main pour l'éloigner. Elle se replace face à moi, attentive à son geste et à mes réactions. Cette fois, en état de jeu, je bondis assez fort pour la faire sursauter dans un même mouvement. Adèle rit à gorge déployée. **Fin de la scène.**

- « *Nez ! Papi a même !* »

Sur le début de la scène, Adèle porte un nez rouge mais reste un peu passive face aux jeux des autres résidents. Elle accepte un début de relation avec moi. Sur la suite de la scène, nous réaliserons quelques actions sensori-motrices à l'origine d'explorations corporelles : la découverte de nos mains, des sursauts, etc. Adèle participe activement à mes propositions, initiées en clown. Dans la relation, une importante dimension émotionnelle se développe à partir de découvertes mutuelles. De mon point de vue, sur le jeu initié par des sursauts, les réactions

d'Adèle sont assurément clownesques. Les répétitions d'actions entraînent une amplification de ses rires et de sa gestualité. Sur scène, je sursaute lorsqu'elle me touche, nous revisitons ainsi la relation de cause à effet expérimentée par l'enfant dans les débuts de son développement. Pour l'enfant, elle concerne les activités étudiant « les rapports entre l'acte et son effet »¹⁹⁹. Selon Henri Wallon²⁰⁰, ces activités appartiennent aux facteurs « de son évolution mentale »²⁰¹. Durant un instant, je suis traversée par le regard d'Adèle. Un regard marqué de candeur et d'authenticité, pouvant être caractéristique du clown.

De mon point de vue, ce jeu partagé a développé des réactions d'une assez belle justesse clownesque. Cependant, dès le début de la scène, son premier mouvement fut de m'appuyer sur le nez rouge en disant : « Nez ! Papi a même ! ». Par cette phrase et cette action, le nez rouge perd instantanément sa fonction initiale de masque. Il est investi par Adèle plutôt comme un objet du jeu. Généralement, je pense que le nez rouge représente l'objet symbolique de la figure du clown. Cependant, je pense qu'il n'est pas essentiel à la construction d'un jeu clownesque. Au sein des ateliers du foyer de vie, tous les résidents investissent un jeu clownesque en faisant du nez rouge des utilisations différentes²⁰².

A deux reprises, Adèle va associer ses découvertes sur scène à ses grands-parents : « Nez ! Papi a même ! », « Mains ! Mamie a même ! ». Depuis le décès de la mère d'Agathe, ses grands-parents tiennent pour elle une fonction parentale. D'après moi, en nommant ses grands-parents, Adèle revient sur certains processus assez primaires de symbolisation. Des processus mis en place dans les débuts du développement de l'enfant. Ils découleraient des phénomènes d'attachement et des premières expériences de séparation avec l'objet maternel : « c'est la présence de l'objet qui donne lieu aux premières figurations corporelles à valeur pré ou proto-symbolique, alors que c'est peut-être l'absence de l'objet qui va permettre, par le biais des mécanismes d'évocation et de réévocation, la réactivation de ces premières figurations

¹⁹⁹ JALLEY, 2002, p. 83

²⁰⁰ Henri Wallon était l'un des fondateurs français de la psychologie moderne de l'enfant.

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² Cf. *Infra*, p. 69

corporelles et leur transformation en représentation mentale »²⁰³. Je pense que ce niveau de symbolisation dit primaire, si nous le plaçons dans le développement de l'enfant, signe tout de même la capacité d'Adèle à se représenter, à symboliser. Sur scène, elle se représente l'absence de ses grands-parents et peut imaginer. Ainsi, je pense que ce niveau de symbolisation ne constitue pas une limite à la pratique du clown pour cette résidente.

Toutefois, l'authenticité de ses réactions me questionne sur ses capacités à jouer pour faire semblant. Au vu de sa pathologie et de ses conduites en jeu, appréhender ses capacités à distinguer la fiction et la réalité me semble assez complexe. Cet exercice mériterait un approfondissement par une observation au sein d'autres contextes que celui de l'atelier. Sur cette boum des clowns, Adèle montre-elle une authenticité réellement jouée et conscientisée dans un jeu clownesque ? Face à ces incertitudes, pour tous les résidents, la mise en place d'un cadre de jeu assez précis est pour moi indispensable.

- ***Réflexion sur le cadre de jeu des ateliers***

Au sein des ateliers, j'ai pu relever différents éléments pouvant être associés au cadre de jeu. Ces éléments me semblent plus que nécessaires. Ils devraient être identifiables et rappelés aux résidents aussi souvent que possible pour éviter toute confusion.

Le cadre temporel et spatial des situations de jeu clownesque peut représenter un premier élément de repère. L'état de jeu est autorisé sur un temps (une musique par exemple) et un espace (l'espace du plateau de jeu) donnés. Cet espace de jeu comme le public seraient des garants de la réalité. Des garants, rassurants, bienveillants qui permettent aux résidents de repérer ce qui est du jeu et ce qui n'en est pas.

Un second élément pourrait correspondre au cadre contenant donné par les situations de jeu. Proposées par Carine, elles permettent de guider l'improvisation tout en offrant un cadre avec

²⁰³ GOLSE, 2013, p. 157

des objets, une consigne initiale et un imaginaire plus ou moins défini²⁰⁴.

Au sein de l'atelier, je pense que le nez de clown peut également être utilisé comme un garant du cadre de jeu. D'après les consignes de Carine, le nez doit être porté qu'en état de jeu uniquement. Lorsque les résidents se trouvent en dehors de la scène, ou dans le public, ils doivent enlever le nez. Avant d'intégrer l'atelier du foyer de vie, certains psychomotriciens, pratiquant également le clown, m'avaient déjà questionnée sur la pertinence de l'utilisation du nez de clown auprès d'un public présentant une déficience intellectuelle. Dans la pratique du clown, il tient une signification précise et complexe, celle de masque. Personnellement, ce masque me permet d'investir un état très particulier, de jeu intense et surtout de me libérer des codes sociaux. Néanmoins, les résidents du foyer utilisent rarement le nez de la même manière. Leur intégration des codes sociaux pouvant déjà montrer quelques fragilités initiales. Selon les psychomotriciens rencontrés, cela mettrait à mal la pertinence de son usage auprès d'adultes déficients intellectuels.

Cependant, à la question : « pour vous, qu'est-ce qu'un clown ? », presque tous les résidents m'ont répondu : « c'est le nez ! ». Cet objet appartiendrait donc à leurs représentations du clown et de son jeu. Carine a débuté ses ateliers théâtre clown en intégrant progressivement le nez rouge. A mon sens, elle lui a ainsi donné, dès le début, une fonction d'objet rituel. Un objet participant au cadre des ateliers. Certains résidents comme Agathe, Basile et même Fabien me semblent faire un usage du nez pouvant se rapprocher de celui du masque. En le chaussant, ils s'autorisent davantage d'actions et seraient plus créatifs. Adèle l'utiliserait plutôt comme un objet sans que cela ne l'empêche d'investir des actions sensori-motrices au sein d'un jeu clownesque. Comme le costume ou le plateau de jeu, de mon point de vue, le nez de clown correspond aux éléments concrets du cadre. Des éléments permettant aux résidents de développer un jeu clownesque à partir de la signification spécifique qu'ils en donnent.

Je pense qu'en thérapie psychomotrice la pratique du clown nécessite un cadre établi par des éléments matériels mais également humains. L'une des spécificités du jeu clownesque est

²⁰⁴ Cf. Supra. p. 26

d'autoriser les joueurs à bousculer les règles. Or, les règles, le cadre de jeu sont pour moi indispensables. Sur les ateliers, Carine garantit à la fois le cadre de jeu et la possibilité de le bousculer. Je pense qu'il s'agit d'un exercice complexe pouvant induire une porosité dans l'assimilation du cadre par les résidents. Si l'atelier était pensé comme thérapeutique, la présence et la participation systématique d'un autre professionnel avec Carine serait nécessaire. Une collaboration précieuse au sein de laquelle l'un garantirait la fiabilité du cadre de jeu et l'autre la liberté de s'en défaire dans un jeu clownesque.

IV. Réflexion clinique sur l'élaboration psychomotrice de chacun des clowns

Je pense qu'au travers du jeu clownesque, en revisitant les quatre niveaux du système intégratif de Suzanne Robert-Ouvray²⁰⁵, les résidents réalisent un véritable travail dialectisant les fonctions du corps et de l'esprit. Ce travail, édifié sur la base d'un jeu sensori-moteur serait vecteur d'émotions, de représentations, de symbolisations. A mon sens, il permet de revenir sur les fondements de la construction psychocorporelle des résidents. Dans un jeu ludique, la pratique du clown les autorise à revisiter des étapes primaires du développement de l'enfant en mettant en jeu de nombreuses fonctions psychomotrices ou « items psychomoteurs »²⁰⁶.

Selon André Bullinger, la sensori-motricité représente l'essence même du fonctionnement de tout être humain : « Les conduites sensori-motrices sont toujours présentes dans le comportement humain. Leur place et leur importance varient suivant les tâches dans lesquelles le sujet est engagé ». Le jeu sensori-moteur demande aux résidents de mobiliser les fonctions psychomotrices relatives à la sensorialité, au tonus musculaire et à la motricité en général. Sur scène, les coordinations, les équilibres, l'axe corporel²⁰⁷, le schéma corporel²⁰⁸ peuvent ainsi être retravaillés et mis à l'œuvre dans un jeu clownesque par les résidents. A partir d'un travail sur le mouvement, les composantes spatiales et temporelles a également la possibilité d'être mises au travail.

A partir de l'engagement émotionnel et relationnel imposé dans le jeu clownesque, les résidents doivent pouvoir consolider certains éléments appartenant à la sphère du développement psycho-affectif. Il sous-tend notamment les capacités de régulation tonico-émotionnelle,

²⁰⁵ ROBERT-OUVRAY, 2002

²⁰⁶ POTEL, 2010

²⁰⁷ « L'organisation axiale [...] va prendre racine sur des sensations essentiellement internes : jeux des appuis plantaires trouvés par le bébé, jeux d'équilibre et de déséquilibre qui mettent à l'épreuve la notion de centre de gravité et la résistance à la pesanteur dont dépend la verticalité », POTEL, 2010, p. 132

²⁰⁸ « Le schéma corporel correspond à la connaissance objective du corps dans sa réalité. Il se construit dans l'expérience motrice et aboutit à une somatognosie qui arrive à maturité entre 6 et 7 ans, une fois que toutes les notions fondamentales du corps se sont intériorisées pour former l'image d'un corps complet et organisé dans son espace : haut du corps, bas du corps, articulation des deux hémicorps droit et gauche, structuration axiale, volume et profondeur du corps », POTEL, 2010, p. 144

l'investissement corporel, la communication non verbale, l'expression des émotions, l'écoute à soi et à l'autre, l'estime de soi et l'image du corps. En psychomotricité, le jeu clownesque représente également un bon outil de travail pour les processus de représentation et de symbolisation établies à partir d'un vécu corporel et de la libération de fantasmes.

Soumise à l'intégrité d'un équipement physiologique de base ainsi qu'à des facteurs environnementaux, la mise en place de ces fonctions peut se voir troublée chez la personne atteinte de déficience intellectuelle²⁰⁹. Ces difficultés sont éventuellement à l'origine de divers troubles psychomoteurs. Des difficultés qui je pense, seraient susceptibles d'être travaillées en psychomotricité au travers d'une pratique comme le clown. Selon Catherine Potel, ces patients auraient « besoin d'être soutenus dans leurs expériences corporelles, afin de pouvoir habiter leur corps en dépit de leurs déficits ou handicaps. Expériences de verticalisation [...] découverte de l'espace, du temps, expériences de maîtrise et de contrôle du tonus (adresse, coordination, équilibre...), connaissance de leur corps... »²¹⁰.

Qu'en est-il pour Fabien, Basile, Agathe et Adèle ? La pratique du clown pourrait-elle réellement être utilisée en tant qu'outil de thérapie psychomotrice ? Quels axes de travail thérapeutiques peuvent être définis à partir de leurs difficultés décrites dans le bilan psychomoteur²¹¹ ?

A. Fabien

D'après le bilan psychomoteur réalisé par la psychomotricienne du foyer de vie, Fabien manifeste une importante agitation motrice et verbale associée à une grande impulsivité. Il est très brusque et manque d'aisance gestuelle. Des troubles des coordinations, de la dissociation des mouvements et de l'équilibre affectent sa motricité globale. Fabien présente également une

²⁰⁹ JUHEL, 2012

²¹⁰ POTE, 2010, p. 196

²¹¹ « Les items psychomoteurs, sous la forme d'exercices, de situations, de passation d'épreuves – dans les bilans ou examens psychomoteurs qui participent à l'évaluation ou à un diagnostic – tentent de revisiter ces grandes fonctions qui sont des repères dans le processus de la construction identitaire », POTE, 2010, p. 148

hypertonie globale. Cette agitation et ces particularités motrices sont visibles sur scène. Dans la chambre du clown²¹², ou en présence des marrons²¹³, Fabien se met à courir sur scène, il exécute de grands mouvements désordonnés etc. Avec le clown, il est autorisé à se saisir de ces particularités pour en faire un véritable jeu : « Comme le fou du roi, dont c'était l'emblème, le clown nous tend un miroir, à nous-mêmes et au monde. Il révèle ainsi nos facettes cachées et nous autorise à être tels que nous sommes »²¹⁴. La pratique du clown lui permet ainsi d'être valorisé sur scène. A partir des expériences sensori-motrices proposées par les situations de jeu, Fabien est incité à organiser sa motricité autour de flux sensoriels. Il travaille ainsi sur ses appuis, sa régulation tonique, son axe corporel, sa posture, ses coordinations générales. A travers ces fonctions, il peut améliorer son schéma corporel et se réapproprier un corps peu stable, soumis à de nombreuses décharges motrices et à une hyperactivité réactionnelle.

Sur les deux improvisations, Fabien montre des états de détente en s'allongeant au sol, immobile. Sur scène, il semble y trouver un apaisement inhabituel. Dans son bilan, la psychomotricienne relève des difficultés de détente et d'importants troubles de la régulation tonico-émotionnelle. Des troubles pouvant être mis en lien avec son bégaiement et ses difficultés d'ajustement dans la relation à l'autre. La psychomotricienne note qu'une faille précoce de sécurité interne pourrait être à l'origine de sa peur de l'échec et d'une faible estime de lui-même. D'après les propos de Catherine Potel : « Si la détente procurée par la régularité des soins nourriciers ne s'installe pas (et ce pour des raisons diverses), le bébé aura du mal à ressentir et à construire la sécurité de sa continuité corporelle »²¹⁵. Au sein du jeu clownesque, les enjeux émotionnels et relationnels peuvent permettre à Fabien de trouver un cadre contenant et reconstituitif, à l'origine de ces rares moments de détente. Le regard de l'autre (public, « co-clown », directeur de jeu), soutenant et bienveillant, et le cadre de jeu participent au renforcement de sa confiance en lui et à un travail sur son image du corps. Donald Woods Winnicott évoque la notion de contenance à travers ce qu'il appelle le « holding »²¹⁶. Il s'agit du portage physique

²¹² Cf. Supra. p. 41

²¹³ Cf. Supra. p. 25

²¹⁴ BONANGE & SYLVANDER, 2012, p. 58

²¹⁵ POTE, 2010, p. 121

²¹⁶ BOUKOBZA, 2003

et psychique, qui permettrait à Fabien d'acquérir une sécurité interne. La contenance permise par le cadre des ateliers peut permettre à Fabien de consolider sa sécurité interne. Dans « l'ici et le maintenant », ce résident est également encouragé à fixer son attention sur ses sensations, ses actions. Il fait un travail sur l'écoute à soi et à l'environnement qui l'entoure. Il peut alors travailler sur ses difficultés attentionnelles.

Je pense que la pratique du clown pourrait représenter un bon outil de thérapie psychomotrice pour Fabien. Au vu de ses difficultés, il faudrait néanmoins insister sur les règles appartenant au cadre de cette pratique afin d'éviter d'éventuels débordements.

B. Basile

Au cours de son bilan psychomoteur, la psychomotricienne évoque une hypertonie importante associée à une rigidité. Ces particularités mettent en évidence un trouble de l'ajustement et de la régulation du tonus musculaire. Elles seraient en lien avec un fonctionnement neurologique particulier, dû au syndrome de William-Beuren. Ce syndrome entraîne chez ce résident, d'importantes difficultés sur le plan tonique, moteur, postural et perceptif. Des troubles d'intégration du schéma corporel et de la structuration temporo-spatiale en lien sont ainsi relevés par la psychomotricienne. Dans la chambre du clown²¹⁷ et sur le parcours avec Clément²¹⁸, Basile a pu réaliser de nombreuses expériences sensori-motrices. Il est ainsi revenu sur la base du développement psychomoteur et des éléments de sa construction psychocorporelle. A travers la pratique du clown, ces propositions d'expériences, dans un cadre ludique, peuvent l'amener à une meilleure prise de conscience corporelle en retravaillant sur les différents Niveaux d'Evolution Motrice, les appuis, l'axe corporel, les coordinations générales, etc.

Au cours de son bilan, la psychomotricienne note également une anxiété majeure associée à de vives réactions tonico-émotionnelles présentes dans la relation à l'autre. Une inhibition psychomotrice massive est aussi présente dans de nombreuses activités du foyer de vie. En

²¹⁷ Cf. Supra. p. 52

²¹⁸ Cf. Supra. p. 42

passant sous le regard d'un témoin, le public, Basile met à l'épreuve son assurance. Le cadre contenant, bienveillant et soutenant des improvisations lui permettrait rapidement de réduire son anxiété. L'ensemble de ses expériences, ainsi valorisées dans la relation à l'autre, mettrait au travail ses difficultés relationnelles et son inhibition psychomotrice. Cette valorisation dans le jeu pourrait l'aider à renforcer sa confiance en lui. Il s'agit de lui apporter une contenance pouvant aider à un apaisement sur le plan tonique et psychique.

Selon moi, l'outil théâtre clown porterait ainsi un intérêt en thérapie psychomotrice pour Basile. Néanmoins, compte tenu de son anxiété et de son inhibition majeure, certaines situations pourraient le mettre réellement en difficultés. La bienveillance propre au cadre est, à mon sens, un élément indispensable à rappeler.

C. Agathe

D'après le bilan de la psychomotricienne du foyer de vie, Agathe présente d'importantes difficultés motrices. Elle montre une maladresse ainsi qu'une difficulté dans les apprentissages et l'automatisation des gestes. Agathe manque d'anticipation gestuelle. Sur la ligne du funambule, en jouant avec les flux gravitaires, elle semble mettre en scène ce manque d'anticipation. De réelles difficultés d'équilibre sont également jouées par le clown sur la situation proposée. Sur la boum des clowns en « symbiose avec Carine »²¹⁹, Agathe accentue une mise en tension musculaire pour faire peur à Carine. Selon les observations de la psychomotricienne, Agathe a un profil hypotonique qu'elle compense par de nombreuses raideurs et contractions musculaires. A mon sens, sur ces deux scènes, Agathe est valorisée en mettant en scène ses difficultés. Dans un réel plaisir corporel, elle travaille dans le même temps ses appuis, sa posture, son tonus et ses coordinations globales. Le jeu clownesque l'amènerait à acquérir une meilleure aisance gestuelle.

Dans son bilan, la psychomotricienne relève de nombreuses manifestations tonico-

²¹⁹ Cf. Supra. p. 58

émotionnelles chez Agathe. Selon elle, cette résidente manque de confiance en elle et paraît embarrassée à l'idée d'exposer ses difficultés. La pratique du clown mettant en avant une forte dimension relationnelle et émotionnelle, Agathe travaille sur la régulation et la gestion de ses émotions. Il s'agit toujours d'un jeu valorisant sous le regard du public, renforçant l'estime qu'elle a d'elle-même. En symbiose avec Carine, Agathe libère certains de ses fantasmes. Des fantasmes de destructivité et des représentations de mort associées à des émotions intenses. Le clown l'autoriserait à extérioriser toutes ses émotions et ses envies à travers des processus cathartiques.

Selon moi, la pratique du clown pourrait ainsi être un très bon outil de thérapie psychomotrice pour Agathe. Comme pour les autres résidents, le cadre du jeu serait un élément essentiel à rappeler, au vu du fort investissement émotionnel, relationnel et symbolique de cette pratique par Agathe.

D. Adèle

Dans son bilan, la psychomotricienne note une hypertonie générale chez Adèle. Au sein des activités de motricité globale, elle reste figée et s'engage très peu dans les propositions qui ne lui sont pas familières. Sur la boum des clowns avec Adèle²²⁰, son engagement corporel m'a semblé s'être peu à peu déployé. Sur la première partie de notre jeu, elle désinvestit quelque peu la relation lorsque je lui propose de danser. Elle ne dirige plus son regard dans ma direction et me laisse, seule mobiliser ses bras sur la musique. Progressivement, à partir d'un jeu ludique en relation à moi, Adèle investit l'espace. Les sursauts engagés par mon jeu clownesque, lui permettent de s'engager corporellement.

Sur la première improvisation avec le ruban²²¹, Adèle reste assise sur sa chaise. La psychomotricienne note notamment chez cette résidente des difficultés à aller au sol. Elle montre un refus formel marqué par une peur intense. Néanmoins, sur la scène avec le ruban, le

²²⁰ Cf. Supra. p. 65

²²¹ Cf. Supra. p. 39

positionnement d'Adèle sur la chaise se modifie progressivement. En relation et dans un jeu ludique, elle oriente peu à peu son corps dans ma direction. Avec la pratique du clown, Adèle peut ainsi mobiliser son corps en travaillant sur la régulation tonique, les appuis, la posture, les coordinations générales, le schéma corporel. Il s'agirait pour elle d'un véritable outil d'exploration corporelle. Dans une relation et un partage d'émotions intenses, Adèle peut acquérir une meilleure aisance gestuelle. Ses appréhensions corporelles en seraient diminuées tout comme sa peur d'aller au sol.

Je pense ainsi que la pratique du clown serait un outil pertinent à proposer à Adèle en psychomotricité. Cependant, particulièrement pour cette résidente, un rappel du cadre de jeu semble indispensable au vu de ses éventuelles fragilités pour distinguer la fiction de la réalité.

CONCLUSION

Au sein du foyer de vie où j'ai évolué, il est proposé aux résidents une initiation au théâtre clown. Tous débutants, Carine prend soin de simplifier et d'aménager au mieux sa pratique en fonction des capacités de chacun. En revenant sur les différents niveaux d'étayage psychomoteur, je pense que le jeu clownesque peut, lui aussi, être investi à différents niveaux. Il constitue un investissement variable en fonction des résidents, de leurs pathologies, de leurs besoins ou de leurs envies mais également de la vision portée au clown et à son jeu. Fabien, Basile, Agathe et Adèle prennent beaucoup de plaisir à s'initier aux « gammes » du jeu clownesque. Celles-ci correspondent, à mon sens, aux niveaux de l'étayage psychomoteur. A partir de simples expérimentations scéniques, réalisées sous un regard et dans une relation mais initialement pour soi, les résidents mobilisent de nombreuses fonctions psychomotrices.

Si je devais réfléchir sur l'évolution des résidents au sein de ces ateliers, ils pourraient accéder à un niveau associant davantage de technique. Un niveau de jeu plus fin, où les bases, les gammes du jeu clownesque seraient assimilées. Sur ce niveau technique, les résidents accèderaient par exemple à la création de spectacles. Des créations qui trouveraient également plusieurs fonctions thérapeutiques. Il faudrait passer par la fragmentation des éléments constituant le jeu clownesque et l'exercice plus spécifique de chacun : les postures, les démarches, la voix, le regard, les émotions... Au sein d'une thérapie psychomotrice, cela amènerait les résidents à travailler sur des éléments précis appartenant à leur construction psychocorporelle.

Tout au long de mon écrit, j'ai préféré penser la pratique du clown comme un outil de thérapie psychomotrice et non comme une médiation psychomotrice à part entière. Selon Catherine Potel, la médiation psychomotrice, thérapeutique, « devient l'organisateur des temps de rencontre, elle n'est pas un alibi puisque ce qui est partagé compte "pour de vrai". On pourrait dire que la médiation est un intermédiaire qui va coder la relation »²²². Les médiations

²²² POTELE, 2010, p. 318

psychomotrices doivent respecter des caractéristiques très précises notamment un cadre thérapeutique bien établi. Ce dernier n'existe pas au sein des ateliers théâtre clown du foyer de vie. Les conditions d'encadrement²²³, de fonctionnement institutionnel²²⁴, et l'appui sur des postulats théoriques²²⁵ me semblant particulièrement poreux, j'ai ainsi privilégié le terme d'outil de thérapie psychomotrice.

Néanmoins, cette absence de cadre thérapeutique m'a permis de le penser, de l'imaginer et d'affiner mon regard de future professionnelle pour apporter de la matière à ce travail de réflexion. Depuis le début des ateliers, je pense avoir beaucoup gagné en qualité et en rapidité d'analyse. Cependant, il me faut avouer que l'échec de mes recherches initiales de stage, ma modeste connaissance en clown théâtre, l'inexpérience de Carine vis-à-vis du milieu des soins et certaines séances m'ont souvent fait douter. Douter de la pertinence de mon sujet et de ma propre capacité à élaborer une réflexion sur la pratique du clown, un art si complexe. Toutefois, ces incertitudes m'ont fait avancer, chercher, élaborer. Elles m'ont progressivement permis d'apprendre à construire une démarche clinique. Une démarche si précieuse pour le psychomotricien. Il m'arrive de repenser aux professionnels m'ayant avertie, dès le début, de la complexité de cette pratique. Aujourd'hui, à l'issue de ce travail, je comprends mieux leurs réticences. La pratique du clown peut bousculer l'humain avec force et intensité sur les soubassements de sa constitution, de son être. Avec des patients fragiles et en souffrance, cet acte ne peut se faire sans un cadre thérapeutique précis et sans avoir auparavant pris de nombreuses précautions. Néanmoins, je reste persuadée que la pratique du clown serait un formidable outil de thérapie psychomotrice. En revisitant avec finesse les niveaux de l'étayage psychomoteur et les éléments de notre construction psychocorporelle, à mon sens, elle se saisit à merveille des bases d'une thérapie psychomotrice et des fondements de l'identité que je donne au psychomotricien.

²²³ Elles correspondent au travail pluridisciplinaire, POTEL, 2010

²²⁴ « Un cadre thérapeutique s'intègre dans une institution qui a un projet global pour les patients, s'appuie sur le travail d'une équipe où chacun est censé avoir sa place et sur un certain nombre de règles qui lui permettent une cohérence de fonctionnement et de pensée », POTEL, 2010, p. 323

²²⁵ « Ils sont nécessaires pour garantir une mise en pensée de notre travail après des patients, quels qu'ils soient », POTEL, 2010, p. 323

BIBLIOGRAPHIE

BAISEZ, M. (1986). Le clown contemporain : Vers une nouvelle approche de l'art clownesque. *Jeu*, (41), 29-41

BAILLY, R. (2001). Le jeu dans l'œuvre de Winnicott. *Enfance et psy*, (15), 41-45 Doi : 10.3917/ep.015.0041

BONANGE, J.B. (2010). Le clown/les clowns : Archétype et diversité, L'archétype du clown : Approche anthropologique et historique agrémentée de résultats d'enquêtes. *Culture clown*, (17), 2-8

BONANGE, J.B., SYLVANDER, B. (2012). *Voyage sur la diagonale du clown : en compagnie du Bataclown*, Paris, France : L'Harmattan

BOUKOBZA, C. (2003). La clinique du holding illustration de D.W. Winnicott. *Le Coq-héron*, (173), 64-71. Doi : 10.3917/cohe.173.0064

BRUN, A., ROUSSILLON, R. (2014). *Formes primaires de symbolisation*, Paris, France : Dunod

BULLINGER, A. (2004). *Le développement sensori-moteur de l'enfant et ses avatars : Un parcours de recherche* (2017, Tome 1). Toulouse, France : Erès

CALAIS GERMAIN, B. (1984). *Anatomie pour le mouvement, introduction à l'analyse des techniques corporelles* (2013), Mondovi, Italie : Editions Délris

CARRIC, J.C., SOUFIR, B. (2014). *Lexique, pour le psychomotricien*, Paris, France : Editions Robert Atlani

CEZARD, D. (2014). *Les « nouveaux » clowns : Approche sociologique de l'identité, de la profession et de l'art du clown aujourd'hui*, Paris, France : L'Harmattan

COEMAN, A., RAULIER H DE FRAHAN, M. (2004). *De la naissance à la marche, les étapes du développement psychomoteur de l'enfant*, Bruxelles, Belgique : ASBL Etoile

DELION, P. (2015a). André Bullinger (1941-2015). *Psychologie clinique*, (40), 190-195. Doi : 10.1051/psyc/201540190

- DELION, P. (2015b). « Notice nécrologique ». *Journal de la psychanalyse de l'enfant*, (Vol 5), 271-78.
Doi :10.3917/jpe.010.0271
- GOLSE, B. (2013). De la symbolisation primaire à la symbolisation secondaire : plaidoyer pour un gradient spatio-temporel continue autour de la notion d'écart. *Cahier de psychologie clinique*, (140), 151-164. Doi : 10.3917/cpc.040.0151
- GUILLEMAUT, J., MYQUEL, M. SOULAYROL, R. (1984). *Le jeu, l'enfant*, Paris, France : Expansion Scientifique Française
- JALLEY, E. (2002). *L'évolution psychologique de l'enfant* (2015), Paris, France : Armand Colin
- JOLY, F., LABES, G. (2008). *Julian de Ajuriaguerra et la naissance de la psychomotricité*, Montreuil, France : Edition du Papyrus
- JUHEL, J.C. (2012). *La personne ayant une déficience intellectuelle : Découvrir, comprendre, intervenir* (2016), Montréal, Québec : Les presses de l'université Laval
- LE METAYER, M. (1993). *Rééducation cérébro-motrice du jeune enfant : éducation thérapeutique*, Paris, France : Masson
- LESAGE, B. (2000). *Jalons pour une pratique psychocorporelle : Structures, étayage, mouvement et relation*, Toulouse, France : Erès
- LETERME, C. (2010). Le clown/les clowns : Archétype et diversité, Clown intérieur, enfant intérieur. *Culture clown*, (17), 17-19
- MEUNIER, L. (2015). *Le bébé en mouvement*, Paris, France : Dunod
- PIAGET, J., INHELDER. B. (1966). *La psychologie de l'enfant* (2003), Paris, France : Presses universitaires de France
- PIERRON, A. (2002). *Dictionnaire de la langue du Théâtre : mots et mœurs du théâtre*, Paris, France : Dictionnaires LE ROBERT – VUEF
- POTEL, C. (2010). *Etre psychomotricien : Un métier du présent, un métier d'avenir*, Toulouse, France : Erès

POTEL, C. (2015). *Du contre-transfert corporel : une clinique psychothérapeutique du corps*, Toulouse, France : Erès

REMY, T. (1945). *Les clowns* (1991), Sorvilliers, Suisse : Edition de la Gardine

ROBERT-OUVRAY, S.B. (2002-2004). *Intégration et développement psychique : Une théorie de la psychomotricité* (2010), Paris, France : Desclée De Brouwer

ROBERT-OUVRAY, S.B., SERVANT LAVAL, A. (2015). Le tonus et la tonicité. Dans P. SCIALOM, F. GIROMINI et J.M ALBARET (dir.) *Manuel d'enseignement de psychomotricité : 1. Concepts fondamentaux*, Paris, France : De Boeck-Solal

SAMI-ALI, M. (1999). *Corps réel, corps imaginaire* (2010), Malakoff, France : Dunod

SCHENKEL, I. (2012). *Le clown thérapeute*, Paris, France : L'Harmattan

SEZNEC, J.C., OUVRIER BUFFET, E. (2014). *Pratiquer l'ACT par le clown : La thérapie d'acceptation et d'engagement*, Paris, France : Dunod

VILLAIN, J., GAZON, V. (2015). Méthodes à médiations artistiques Dans P. SCIALOM, F. GIROMINI et J.M ALBARET (dir.) *Manuel d'enseignement en psychomotricité : 2. Méthodes et techniques*, Paris, France : De Boeck-Solal

XYPAS, C. (2001). *Les stades du développement affectif selon Piaget*, Paris, France : L'Harmattan

WINNICOTT, D.W. (1971). *Jeu et réalité : L'espace potentiel* (1975), Paris, France : Gallimard

ZEROLO, M.F. (1998). Le clown ... un chemin possible en psychomotricité, *Thérapie psychomotrice et recherches*, (113)

SITOGRAPHIE

Babelio (s.d.). « Donald Woods Winnicott ».

Repéré à <https://www.babelio.com/auteur/Donald-W-Winnicott/56984> (consulté le 28 avril 2018)

Babelio (s.d.). « Michel Le Métayer ».

Repéré à <https://www.babelio.com/auteur/Michel-Le-Metayer/184957> (consulté le 28 avril 2018)

Clowns Sans Frontières (s.d.). « Notre mission ».

Repéré à <https://www.clowns-sans-frontieres-france.org/nous-connaître/notre-mission/> (consulté le 6 janvier 2018)

Encyclopædia Universalis (LACAS, P.P). « Abreaction ».

Repéré à <http://www.universalis.fr/encyclopedie/abreaction/> (consulté le 25 avril 2018)

HAAG. G (1988). « Le dos, le regard, et "la peau" ».

Repéré à <http://www.genevievehaagpublications.fr/le-dos-le-regard-et-la-peau/> (consulté le 18 avril 2018)

ROUSSILLON. R (2013). « Symbolisations primaires et secondaires ».

Repéré à <https://reneroussillon.com/symbolisation/symbolisation-primaire-et-secondaire/> (consulté le 10 janvier 2018)

Unige (s.d.). « Jean Piaget (1896-1980) ».

Repéré à <http://tecfa.unige.ch/tecfa/teaching/UVLibre/9900/bin29/piaget.htm> (consulté le 28 avril 2018)

Vulgaris médical (s.d.). « Score d'Apgar ».

Repéré à <https://www.vulgaris-medical.com/encyclopedie-medicale/score-apgar> (consulté le 14 avril 2018)

Wikipedia (s.d.). « Paul Radin ».

Repéré à https://fr.wikipedia.org/wiki/Paul_Radin (consulté le 28 avril 2018)

**Les pieds sur terre, la tête dans les nuages... l'étayage psychomoteur
revisité par le jeu clownesque !**

Expérience d'un atelier théâtre clown auprès d'adultes déficients intellectuels en foyer de vie

Mots-clés : Théâtre clown, jeu, sensori-motricité, émotions, symbolisation, étayage psychomoteur, déficience intellectuelle

Keywords : clown theatre, playing, sensorimotricity, emotions, symbolisation, psychomotor propping up, intellectual disability

Résumé : En investissant les éléments constitutifs du jeu clownesque, les résidents du foyer de vie mobilisent également ceux appartenant à leur construction psychocorporelle. La pratique du clown pourrait ainsi être utilisée en tant qu'outil de thérapie psychomotrice auprès d'adultes déficients intellectuels. L'étayage psychomoteur tel qu'il est décrit par Suzanne Robert-Ouvray (quatre niveaux : tonus, sensorialité, affects et représentations) est revisité dans la pratique du clown, au travers d'un jeu sensori-moteur, associant d'importants aspects émotionnels, relationnels et symboliques. Le clown bouscule l'humain dans tous ses fondements et son identité. En thérapie psychomotrice, un cadre précis est donc à établir auprès d'adultes susceptibles de présenter des difficultés de symbolisation et de distinction du jeu et de la réalité mais aussi du "moi" et du "non moi".

Summary : When they make use of the elements necessary for clowning, the residents of the group home use resources needed for the development of their minds and bodies. Clown practice may thus be used in psychomotor therapy with intellectually disabled adults. Psychomotor propping up as described by Suzanne Robert-Ouvray (with four levels: tonus, sensoriality, affects and representations) is involved in clown practice through sensorimotor playing, which combines strong emotional, relational and symbolic aspects. The clown shakes up humans in their very foundations and identities. In psychomotor therapy, a specific framework would thus have to be created when working with adults for whom it may be difficult to symbolise and to distinguish between playing and reality, but also between what is "self" and "non-self".