

**CARTIER Gwendoline**  
N° d'étudiant : 22123994  
E-mail : gwendolinecartier@yahoo.fr



PSYCHOLOGIE

**Sociétés et Humanités**  
Université de Paris

**MASTER CRÉATION ARTISTIQUE**  
*Spécialité Dramathérapie*  
UE 8  
Mémoire de Recherche

Travail réalisé sous la direction de :

**Tamara Guenon & Sarah Dufeutrelle**

*Année 2021 - 2022*

# **Le clown en Dramathérapie,**

Reviviscence des processus primaires dans l'élaboration du Moi

*« La reviviscence et l'accession des émotions à la conscience ne tuent pas mais délivrent »*

**Alice Miller**

*« Nous nous trouvons d'abord dans les yeux de la mère. Et si la mère regarde ailleurs, eh bien, l'enfant fera de son mieux pour être ailleurs. »*

**Nancy Huston**

# Remerciements

---

Je tiens à remercier chaleureusement et anonymement chaque personne rencontrée au cours de ces stages pour leur accueil et les mouvements que leurs clowns ont convoqués en moi.

Je remercie particulièrement mon tuteur de stage que je ne peux citer pour préserver l'anonymat du terrain de recherche. Merci pour son accompagnement attentif et bienveillant qui m'a permis de grandir et de travailler à rester en contact avec mes propres éprouvés.

Enfin, je remercie Sarah Dufeutrelle et Tamara Guenon pour leur soutien et leur disponibilité tout au long de ce parcours.

# Sommaire

---

<b>Introduction</b> .....	6
<b>PARTIE 1. Origines &amp; thématiques de la recherche</b> .....	8
<b>I. Problématique et Objectifs</b> .....	8
<b>II. Terrain de recherche</b> .....	9
II.A Cadre de la recherche .....	9
II.A.1 Terrain d'observation .....	9
II.A.2 Approche gestaltiste .....	9
II.A.3 Dramathérapie .....	9
<b>II.B Le Dispositif</b> .....	10
<b>II.C Population</b> .....	10
<b>II.D Média</b> .....	11
II.D.1 Le Clown .....	11
II.D.2 Le processus créatif .....	12
II.D.3 La nécessité du public pour exister .....	12
<b>III. Histoire du thème de la recherche</b> .....	12
III.A Processus Primaires du devenant sujet .....	13
<i>III.A.1 La contenance</i> .....	14
<i>III.A.2 Le regard</i> .....	15
<i>III.A.3 L'attachement</i> .....	15
<b>IV. Hypothèse de la recherche</b> .....	16
<b>V. Elaboration du Moi et dramathérapie</b> .....	17
V.A Spécificité des dispositifs en dramathérapie .....	17
V.B Le thérapeute, activateur du système mère et tiers séparateur .....	17
V.C Attachement en thérapie .....	18
V.D Le groupe, contenant du jeu vers le je .....	18
V.E Le Regard au cœur de ces dispositifs .....	19
<b>VI Le dispositif Clown et ses potentiels de reviviscence</b> .....	19
<b>PARTIE 2. Méthodologie de la recherche</b> .....	21
<b>I. Approche épistémologique</b> .....	21
<b>II. Recueil des données</b> .....	22

<b>III.</b>	<b>Vignette clinique : Jeanne</b> .....	24
III.A	Le clown pour sentir ses limites .....	24
III.B	Progression dans l'atelier .....	24
	<i>III.B.1 Le corps</i> .....	24
	<i>III.B.2 L'altérité</i> .....	25
	<i>III.B.3 Jeanne et son Clown</i> .....	26
III.C	Hypothèses interprétatives .....	26
	<i>III.C.1 Redéfinir des limites</i> .....	26
	<i>III.C.2 L'expérience du bon objet</i> .....	27
III.D	Résultats des grilles d'observation de Jeanne .....	28
<b>IV.</b>	<b>Vignette clinique : Catherine</b> .....	29
IV.A	le clown, source de transformation .....	29
IV.B	Progression dans l'atelier .....	29
IV.C	Hypothèses interprétatives .....	30
IV.D	Résultats des grilles d'observation de Catherine .....	32
	 PARTIE 3. Discussion, synthèse et perspectives .....	34
<b>I.</b>	<b>Biais de la recherche</b> .....	34
<b>II.</b>	<b>Discussions</b> .....	35
	II.A L'outil d'évaluation .....	35
	II.B Le clown, une voie de régression ? .....	36
	II.C Les fonctions primaires mises à l'œuvre .....	36
	II.D La posture du thérapeute, un accès vers la transformation ? .....	38
<b>III.</b>	<b>Synthèse et perspectives</b> .....	39
<b>IV.</b>	<b>Conclusion</b> .....	41
	 <b>Bibliographie</b> .....	42
	<b>Annexe 1</b> .....	44
	<b>Annexe 2</b> .....	45
	<b>Annexe 3</b> .....	46
	 Intérêt de la supervision de stage en art-thérapies .....	47

# Introduction

---

En France, la dramathérapie est la plus récente des Art-thérapies. En effet les professionnels ont encore du mal à s'accorder sur les termes choisis. Le mouvement interrogatif se poursuit autour de ce qui fait thérapie. « Faut-il l'entendre au sens strict, d'action visant la guérison (...) et donc écarter de la définition les pratiques de prévention et d'intervention dans le champ social ? Ou faut-il l'entendre dans un sens plus large, de prendre soin ? » (Lecourt & Lubart, 2020).

Au sens étymologique, thérapie vient du grec ancien : *therapia* (cure), dérivé de *therapeuo* (servir, prendre soin de, traiter). Et thérapeute : celui qui accompagne.

Drama, de son étymologie grecque ramène à l'action.

Ainsi je propose cette définition de la dramathérapie : celui qui accompagne dans l'action, ou encore celui qui prend soin de l'action.

Cette proposition de définition peut aussi faire penser à celle que donne Walter Orioli : « Une psychothérapie individuelle ou collective qui contribue à améliorer les conditions de vie à travers l'action et l'analyse du langage artistique multidisciplinaire, à partir de la possibilité de (...) s'intéresser aux processus créatifs et à l'alliance thérapeutique » (Orioli, 2010).

Celui qui accompagne dans l'action donc. Mais de quelle action s'agit-il ? En dramathérapie il est question de l'action théâtrale. Le thérapeute dans ce dispositif accompagne alors le participant dans cette action. Le participant arrive dans l'atelier avec une Histoire, des souffrances, un rapport à la vie et au monde qui lui seront matière dans le jeu. Le thérapeute l'accompagnera alors dans l'accueil d'une émotion, d'un questionnement, d'une prise de conscience voire d'une réminiscence de souvenir. La scène lui est proposée comme un espace potentiel grâce à laquelle il peut s'essayer autrement, un espace transitionnel dans lequel il est possible de ralentir pour mieux sentir.

Au cœur de ces dispositifs, il est une particularité : le groupe occupe deux places : spectateur et participant. Sur mon terrain de recherche, l'évolution du sujet par le clown s'élabore donc sous le regard attentif des autres participants. Avec cette place particulière de spectateur : celui qui regarde, ira jouer. Ces allers et retours entre spectateur et clown teintent les improvisations de ce qui a été éprouvé dans le public, mais aussi de ce qui est laissé comme trace sur l'espace scénique. A l'image du squiggle de D.W Winnicott, pédiatre et psychanalyste britannique, les participants se succèdent dans l'espace transitionnel, empreint d'une résonance, d'une émotion, d'une sensation qui sera à la base de la construction de leur improvisation.

On peut aussi penser au travail de René Kaës, psychanalyste, psychologue et professeur émérite, qui développe le concept d'enveloppe psychique groupale, étayée sur les appareils psychiques individuels (Kaës, 2017). Selon Kaës, les participants d'un même groupe viennent produire une réalité psychique propre, un effet de résonance des mondes internes de chacun et de son environnement extérieur. Ainsi les mouvements entre la scène et l'observation sont nourris d'un imaginaire commun, et se développent en écho, permettant à chaque individu de se saisir de ce qui lui appartient.

Le thérapeute, lui aussi spectateur, soutient les passages, accueillant les éprouvés, intervenant pendant les improvisations pour faire avancer l'action, il s'ajuste pour guider le clown au travers de son exploration, vers ses besoins et dans ses ressentis. Parce que le clown va se montrer, créé pour donner au public, il sera poussé à mettre en œuvre sa fonction pare excitante, dont parle S. Freud, neurologue autrichien, fondateur de la psychanalyse. Cette position de regard spectateur, en observation du processus permettrait d'encourager le participant à passer de l'éprouvé à l'élaboration. Construisant ainsi une protection de ce qui vient du monde pulsionnel. Ici le cadre a toute son importance puisque le clown autorise et s'autorise, le « ça » trouve un espace pour s'exprimer.

Dans ce dispositif de recherche, les personnes engagées sur le week-end de stage s'inscrivent en résonance avec le thème proposé. C'est parce que ça appelle une partie de mon vécu en tant qu'être humain que je trouve un sens à cet investissement. Car il s'agit bien d'un investissement. Se confronter au groupe formé pour 3 jours et constitué d'étrangers qui deviendront intimes par le commun fabriqué dans le cœur du stage. Prendre sa place dans une organisation qui peut en rappeler tant d'autres et provoquer des réminiscences de souvenirs. Accepter le regard de l'autre quand il sera public de la scène occupée par le clown créé. S'émanciper des projections qui se fabriquent vers le thérapeute qui accompagne et se saisir de son étayage et de son regard pour évoluer.

En quoi les dispositifs en dramathérapie proposent une reviviscence des processus primaires dans l'élaboration du Moi ? Comment ces rôles, qui sont en perpétuel mouvement : du spectateur à l'acteur, du clown à soi, du jeu au réel ; opèrent-ils une transformation psychique du participant ? Je propose d'aborder cette problématique en trois parties. D'abord je rappellerai les fonctions primaires actives dans l'élaboration du Moi. Puis, je proposerai d'interroger la potentialité de reviviscence des ateliers de dramathérapie ainsi que leur invitation à la transformation, en présentant mon terrain de recherche et en mettant en lien les fonctions primaires à l'œuvre. Enfin, je proposerai d'illustrer mon propos avec deux cas cliniques avant de les discuter et de proposer une synthèse du sujet.

# **PARTIE 1.**

## **Origines & thématiques de la recherche**

---

### **I. Problématique et Objectifs**

A mesure que je progressais sur mon terrain d'observation, j'ai pu constater l'évolution des participants. De la première improvisation, à la dernière, je remarquais des changements dans la capacité du sujet à affirmer son identité, ses choix, ses limites, à accueillir pleinement ce qu'il est. Je me suis alors interrogée sur ce qui favorisait cette affirmation du Moi. Au fil du temps, l'analogie de la relation mère/enfant se confirmait par la particularité du dispositif. Chaque participant passant de l'objet regardé au sujet regardant, dans l'accueil bienveillant du thérapeute qui les accompagne, progressant ainsi dans son processus créatif.

Les corps, pleinement investis dans l'expérience et la manière dont chaque participant le fait vivre sur scène, raconte-lui aussi, quelque chose des limites, de son rapport au-dedans et au dehors, de la capacité à aller vers l'autre, du sentiment de sécurité. Ces observations, m'ont fait penser au travail de D.W. Winnicott, et plus précisément aux concepts du « handling et holding » mais aussi au moi peau dont parle D. Anzieu, psychanalyste et professeur de psychologie.

Aussi me semblait-il voir apparaître les qualités du regard que la mère porte sur son enfant, dans les fonctions des spectateurs et le positionnement du thérapeute. Avec ces qualités, je pouvais voir naître les effets que ce type de regard produit dans le développement de l'individu. Enfin, la plupart des participants semblent revenir régulièrement sur les ateliers proposés et verbalisent souvent en début de séances, qu'ils ont choisis de venir, qu'ils ont tissé un lien de confiance avec le thérapeute, et ont le sentiment d'évoluer dans un cadre sécurisé. Ces propos me ramenaient éminemment à la théorie de l'attachement du psychiatre et psychanalyste J. Bowlby.

Ma motivation pour cette recherche prend donc ses sources dans les premières impressions que m'ont laissées mes observations. Dans les images qu'elles ont fait émerger à mesure que je remplissais mon carnet de notes mais aussi dans ce qui venait me toucher et comment ça venait me toucher, au niveau de mon contre-transfert. L'objectif de cette réflexion est d'observer les fonctions à l'œuvre, propres à ce cadre, dans l'évolution du processus créatif des participants.

## **II. Terrain de recherche**

### ***II.A Cadre de la recherche***

#### *II.A.1 Terrain d'observation*

Le terrain d'observation est une association de loi 1901, proposant des stages ponctuels mais aussi des séances régulières d'accompagnement par le Clown et la Gestalt Thérapie.

David (prénom fictif) est Gestalt thérapeute, formé à diverses approches intégrant le processus artistique. Il propose des accompagnements en individuel et en groupe, et anime des groupes de développement personnel et artistique pour l'association.

#### *II.A.2 Approche gestaltiste*

La Gestalt-thérapie s'appuie sur le paradigme concevant l'être humain comme un organisme/système en contact avec l'autre et son environnement : il vit une expérience indissociable de son contexte. Au sein de cette expérience, chacun est en interaction. Ces interactions sont sources de développement et d'évolution.

En gestalt, le contact se définit par la capacité à être attentif aux flux permanent des éléments éprouvés tels que les sensations physiques, les sentiments les idées (Ginger, 2010). La posture gestaltiste propose de s'intéresser à l'endroit où le contact fait absence, se coupe, pour conscientiser ce qui se joue et accompagner la personne à reprendre ce contact afin de finir son cycle de gestalt et tendre vers un retrait du besoin initial.

L'étayage du praticien repose sur le processus de la personne. Le thérapeute est alors comme un témoin lucide (Miller, 2013) qui sécurise le cadre dans lequel le participant va trouver des appuis pour remettre en mouvement ce qui faisait blocage.

#### *II.A.3 Dramathérapie*

La scène propose un espace au sein duquel s'autoriser à exprimer les complexes de la personnalité et de travailler la santé mentale. Les mots vont donc constituer une matière contenante grâce à laquelle les participants vont pouvoir déployer leur personnage. Les rôles choisis dans ce cadre peuvent alors être inspirés de situations vécues et expérimentés dans le cadre sécurisé mis en place et tenu par l'accompagnant.

## ***II.B Le Dispositif***

Les stages s'inscrivent dans une démarche de développement artistique et personnel. Considérant que la vie et la pratique artistique se nourrissent, les effets peuvent souvent être thérapeutiques pour les participants. Ce qui diffère d'un atelier artistique, c'est qu'il n'y a pas une recherche de résultat. C'est le processus qui est soutenu, valorisé et déployé.

Chaque participant verbalise en début de stage une demande, clarifiée par l'accompagnement verbal de David. Les propositions permettent aux participants de traverser leur processus dans ce qui se présente ici et maintenant, de s'appuyer sur ce qui émerge pour sentir, apprendre à nommer puis choisir de déployer ou de prendre une direction nouvelle.

Le dispositif s'articule autour de cinq phases principales :

Phase 1 : accueil et accompagnement verbal, clarification de la demande

Phase 2 : Mise en corps

Phase 3 : Jeux scéniques, utilisation de masque neutre

Phase 4 : passage en clown, par binôme

Phase 5 : clôture de séance

Au cœur de ces trois phases, il semble important de mettre en exergue trois temps principaux :

Temps 1 : L'espace transitionnel, matérialisé par la corde et la clochette, qui signale la fin des improvisations. Ce temps correspond aux phases 3 et 4 du dispositif.

Temps 2 : Entre l'espace transitionnel et la réalité. Au théâtre, on pourrait appeler cela un « bord de scène ». Ce temps correspond à la fin des phases 3 et 4.

Temps 3 : La vie quotidienne, autrement dit, les temps informels qui vont venir s'immiscer entre les phases, comme des liants de l'expérience. Ils s'articulent donc autour de chacune des phases mentionnées ci-dessus.

## ***II.C Population***

Les stages sont ouverts à tous. David développe aussi son activité vers des psychothérapeutes, des coachs, déjà engagés dans un processus de travail sur soi. Leur demande est alors motivée par la volonté de se connaître davantage mais aussi d'acquérir des ressources pour leur pratique.

Selon ses observations, la majorité des personnes représente la tranche d'âge des 25/40 ans, en quête d'une rencontre plus intime avec ce qu'ils sont, avec leurs désirs et leur relation au monde. Les personnes en fin de carrière professionnelle ou retraitées sont aussi touchées par ce type d'événements. Ils ont du temps et viennent l'investir dans la recherche de vivant, de désirs,

d'amusement. Tous sont appelés par la médiation clown. Ils ont une affinité particulière avec ce média mais peu d'entre eux ont pour projet de le mettre en scène, certains tendent à proposer des interventions en hôpital.

Chaque stage se réalise à partir d'un thème particulier. Lors du premier tour de parole, David invite les participants à partager ce qui les sensibilise au thème. Ils peuvent porter sur : la place dans la famille, la liberté, le triangle de Karpman... Ainsi, la majorité des participants s'inscrit en résonance avec la thématique proposée. La motivation peut naître en écho à une problématique personnelle actuelle empêchant l'individu de s'adapter et en quête de réponse pour évoluer.

En affinant mon regard, j'ai pu relever des traits de comportements pouvant rappeler des structures état limites, psychotiques, et névrotiques. Conscientiser la psychodynamique des participants permettrait d'ajuster l'accompagnement en fonction du plan structurel ou du besoin de chacun. Besoin de contenance, de définir des limites, de verbaliser des états, de nommer le dedans et le dehors... Ces éléments peuvent être perçus dans le premier accompagnement verbal et peuvent se confirmer au cœur du processus par l'observation des corps sur scène. Mais aussi, dans la capacité à tisser une relation avec l'autre et dans la manière d'investir les mots.

## ***II.D Média***

### *II.D.1 Le Clown*

Le clown, représente ce qui est vivant en chacun de nous. Il a besoin d'être vu, reconnu, aimé du public. Il propose de s'intéresser à ce qui émerge dans le présent pour s'embarquer dans ce que David nomme « la mouise », c'est-à-dire une situation dont on ne connaît pas l'issue. Le participant est alors invité à accepter et traverser cette « mouise » en ralentissant pour mieux sentir ses sensations et laisser advenir des propositions.

Le clown est une manifestation de la personne dans sa spontanéité. C'est la part immergée de l'inconscient qui se révèle et trouve un corps pour s'incarner dans un acte créateur. Il est une invitation à faire tomber les défenses pour accepter de laisser advenir l'inconnu, tout en respectant son rythme. On peut parler de deux manières de trouver son clown, au sein desquelles les participants vont naviguer. Par l'état clownesque, c'est-à-dire jouer avec ce qui se présente, lâcher prise, s'engager dans la spontanéité de ce qui vient, et rencontrer la fluidité du mouvement dans l'agilité du corps. Par le personnage, qui résulte d'une élaboration en miroir sur le public. Il nécessite du temps. Il se caractérise par quelque chose de constant et de reconnaissable, il est identifiable, structure le mouvement et la présence.

### *II.D.2 Le processus créatif*

La pratique met l'accent sur le processus. Ce qui est proposé n'est pas une recherche de résultat mais l'expérience d'un vécu dans la créativité. Il est alors question de suivre son intuition, d'en constater le résultat et de choisir de conserver ou de modifier l'intention, c'est-à-dire le moteur, à l'origine du mouvement.

David accompagne chaque participant dans la conscientisation de son processus. Il soutient ce qui émerge pour permettre la transformation.

Le processus créatif s'appuie alors sur le corps. C'est par cette voie que se manifestent la vitalité, le désir, le besoin, l'envie et invite le clown à se mouvoir en puisant l'origine de ce mouvement dans le corps senti.

### *II.D.3 La nécessité du public pour exister*

Dans le dispositif proposé, le clown naît grâce au regard du public. D'ailleurs, il est un heureux événement pour le spectateur, la promesse d'une expérience nouvelle et fondamentale de l'être humain incarné. Il fait écho à ce qui se joue sur l'espace scénique et renvoie des sensations, des émotions, il est une matrice vivante, reflet de ce qui se passe sur l'espace scénique. Ce regard lui permet de construire et de dérouler ses actions. Le clown va donc chercher à gagner du crédit. Son maquillage, son costume vont être les premiers éléments de l'entrée en relation. C'est son comportement qui assurera une continuité dans le développement de ce lien. Alors, il s'agira d'user de créativité pour entretenir l'intérêt du public.

## **III. Histoire du thème de la recherche**

Nous pourrions ici évoquer tous les stades de développement de l'Être Humain, ou encore nous rapprocher de l'épistémologie neurologique, avec plus précisément le rôle des neurones miroirs. Cependant, le temps et l'espace manqueraient pour rendre la richesse des travaux déjà effectués à ce sujet. Nous pourrions également nous intéresser aux clowns dans les hôpitaux, aux clowns dans les institutions, avec des publics présentant des psychopathologies plus lourdes mais il faudrait alors encore quelques mois de travail pour rendre compte de ce qui est à l'œuvre.

Enfin, nous pourrions aller plus loin dans l'épistémologie théâtrale et inclure à cette recherche le rôle, et non des moindres, du quatrième mur au cœur de ces nombreux allers/retours entre spectateur et acteur. Là encore, le temps et l'espace me demande une convergence vers ce qui

m'a semblé être l'essence de cette problématique. J'ai donc choisi de développer mon propos sur ce qui m'apparaît être essentiel dans le travail de subjectivation de l'individu. Parce qu'il semble que les médiations que nous proposons permettent au sujet une remise en jeu des stades du développement. Grâce à la voie du détour et à l'alliance thérapeutique qu'il crée avec le thérapeute ; il laisse agir en lui, ce qui le tient vivant : le mouvement.

### ***III.A Processus Primaires du devenant sujet***

La figure maternelle est le premier objet d'amour mais aussi la première autorisation à être. Selon D.W. Winnicott celle-ci devra acquérir une attitude suffisamment bonne à la réponse de son enfant. Ainsi il s'agira pour elle de doser le moment où donner le sein, c'est-à-dire, d'apprendre à ne pas anticiper le besoin de son enfant et à ne pas laisser trop de temps entre le moment où il le demande et celui où elle lui donne. Instaurer un climat de confiance et de sécurité intérieure entre elle et son enfant par sa qualité de « holding » et de « handling », mais aussi grâce au regard qu'elle portera sur son bébé.

C'est grâce à ces fonctions que le petit se sentira prêt à explorer le monde et à faire face à ses difficultés. Pour qu'il développe son Moi, il aura besoin d'un « environnement suffisamment bon » et D.W. Winnicott précise que grâce à cet environnement suffisamment bon il sera alors capable de faire l'expérience du réel, d'exister et de faire face aux difficultés inhérentes à la vie. Au contraire, c'est le faux-self qui se développera pour masquer le vrai self. L'accès au réel sera difficile voire absent et le bébé pourra ressentir un sentiment d'inutilité, ce qui a pour conséquence, une impossibilité à aborder les difficultés de la vie et encore moins les satisfactions de l'individu. Le sujet se conformera aux demandes. (Winnicott et al., 2006)

Alors, comment passer « du sentiment d'être au sentiment d'exister » ? B. Golse explique dans son ouvrage, que le sentiment d'*ex-ister* ne peut advenir que s'il y a reconnaissance de l'existence de l'autre. Les liens préverbaux vont mettre en place les processus d'accès à l'intersubjectivité. Le bébé pourra donc passer de l'indifférenciation, autrement dit de son sentiment d'être, à la différenciation, c'est-à-dire au sentiment d'exister.

Ce qui nous amène à cette question : quelles fonctions dans la relation mère/enfant faciliteraient l'accession au sentiment d'exister ? Je propose de définir trois des fonctions majeures qui permettront au sujet de se constituer en tant que tel.

### *III.A.1 La contenance*

S. Freud, avait déjà mentionné la place du corps dans l'élaboration du Moi : « Le Moi est avant tout un moi corporel, il n'est pas seulement un être de surface, mais il est lui-même la projection d'une surface. » (Freud et al., 2011).

D.W. Winnicott présente sa théorie sous le précepte que le Moi se fonde sur un moi corporel. La contenance vient définir les limites du corps. Elle permet de séparer le dedans et le dehors. Cette capacité à percevoir ce qui est interne et externe encourage l'individu à se tourner vers le monde, parce qu'elle offre un sentiment de sécurité. Il est d'ailleurs intéressant de rappeler que ce besoin apparaît en deuxième position dans la pyramide de A.H. Maslow, psychologue humaniste. Le sentiment de sécurité, selon lui, permettra d'accéder au besoin d'appartenance et motivera l'individu à se tourner vers l'autre. (Maslow, 2016)

C'est encore dans les débuts de sa vie, que la qualité de contenance de la mère viendra soutenir l'élaboration du Moi du sujet. Ainsi, D.W. Winnicott parlera du « Holding », c'est-à-dire la manière dont il sera porté et du « Handling », la manière dont les soins lui seront apportés. Cette attention transmise par le corps, à corps permettra au bébé de définir les limites de son corps.

Par ailleurs, D. Anzieu, inspiré par les travaux de D.W. Winnicott, développera le concept du « moi peau ». Métaphore de la peau biologique pour définir la peau psychique. Selon l'auteur, pour qu'il y ait une différenciation entre le dedans et le dehors, la mère et l'enfant devront se constituer une peau commune. La mère traduit alors son monde interne. En d'autres termes, elle prête son appareil à penser pour verbaliser les éprouvés de son bébé. Cet échange permet à l'individu de pouvoir ressentir sans se sentir détruit par les sensations et les émotions qui le traversent. Ce que W.R. Bion, psychiatre et psychanalyste britannique, nomme : « la rêverie maternelle ». Autrement dit, la mère traduit le matériel psychique non élaboré de bébé en matériel psychique élaboré. W.R. Bion nomme la traduction « des éléments bêta (du bébé) en éléments alpha (par la maman) ». (Bronstein & Hacker, 2012).

En somme, «la peau comme couverture de l'ensemble du corps est transformée en enveloppement psychique par le Moi-peau maternel. Cet aspect est une reprise du « holding » de la mère winnicottienne, fait de soins bien accordés à son bébé. » (Cupa, 2006). Les contacts sensoriels que la mère adresse à son bébé, offre à celui-ci la possibilité d'établir une enveloppe pour son appareil psychique.

### *III.A.2 Le regard*

Le regard est à la base de la construction du Moi dans le développement de la psyché. Il sera déterminant dans l'expérience de l'être humain, agissant comme un autorisateur ou un censeur, il se trouve à l'origine de l'action de l'individu.

La relation à la mère est le premier espace dans lequel l'enfant sera l'objet regardé. Elle fait fonction de miroir et reflète à l'enfant son propre Moi. C'est à travers ce reflet que l'enfant est capable de se voir lui-même. Le soutien du moi de la mère facilite le développement du self du bébé qui sera capable d'affirmer sa propre individualité et de ressentir un sentiment d'identité.

L'une des étapes majeures dans l'élaboration du Moi, est la reconnaissance du sujet en tant qu'individu unique. Le stade du miroir, défini par J. Lacan, psychiatre et psychanalyste nous informe des bénéfices de ce stade chez le sujet. Avant le miroir, il n'y a pas de différenciation, le bébé est alors dans son processus originare. Dans le monde de la perception et des sensations, il pense que tout est prolongement de son corps. La main de maman sur sa peau est un prolongement de son propre corps. Le stade du miroir est majeur dans la structuration du sujet, puisqu'il va permettre de différencier ce qui est intérieur et extérieur. L'image qui lui est reflétée devient la base de son identité et favorisera la maturation psychique. (Lacan, 1966). Cette image, validée par le regard de la mère, lui donne à présent une unité dans son vécu mais aussi lui permet de développer les registres de l'imaginaire et du réel. Ainsi, lorsqu'on l'appelle par son prénom, il peut associer l'image reconnue du miroir et le prénom. Le sujet accède alors au symbolique grâce au lien affectif qu'il tisse avec ce reflet. C'est cet affect qui va permettre l'investissement du sujet entre son corps et l'élaboration psychique, et offrir l'accès à la symbolisation. <sup>1</sup>

### *III.A.3 L'attachement*

J. Bowlby, développe dans les années 1969 une réflexion sur les conséquences des séparations précoces mère/enfant. Ses travaux s'inscrivent après la seconde guerre mondiale. Il s'appuie sur les travaux « d'Hospitalisme » du médecin et psychiatre R. Spitz démontrant l'impact des séparations mère/enfant mais aussi sur ceux de H. Harlow, psychologue et ethologue, révélant que la recherche de contact et donc de réconfort, est plus importante que la recherche de nourriture. <sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> (le stade du miroir comme formateur de la fonction du je, telle qu'elle nous est révélée, dans l'expérience psychanalytique, s. d.)

<sup>2</sup> Expérience réalisée sur des singes macaques en 1958.

Enfin, K. Lorenz, psychologue et ethologue, avait déjà constaté l'importance de l'empreinte dans la fonction adaptative du lien d'attachement qui se crée entre l'animal et sa mère ou son substitut. (Lambert & Lotstra, 2005)

J. Bowlby met en perspective les bénéfices du lien d'attachement. Il est ce qui permet de développer l'aptitude d'un individu à explorer le monde. Plus la qualité du lien de ses figures d'attachement s'avère, plus il s'autorisera à explorer le monde. Les figures d'attachement sont alors des bases sécurisées vers lesquelles se tourner lorsqu'un danger, une peur, une douleur intervient dans l'expérience. J. Bowlby insiste sur le fait que l'attachement est un besoin primaire, nécessaire au développement de l'espèce humaine.

« Le système d'attachement a pour but de favoriser la proximité de l'enfant avec une ou des figures adultes afin d'obtenir un réconfort lui permettant de retrouver un sentiment de sécurité interne face aux éventuels dangers de l'environnement. » (Tereno et al., 2007). Le système d'attachement s'active dès lors que l'individu est confronté à un danger potentiel ou avéré, générant du stress.

L'attachement est un appui essentiel pour l'autonomie de l'individu. Plus les figures d'attachement primaires seront qualitatives, plus le sujet sera capable d'en créer de nouvelles au fil de ses expériences.

## **IV. Hypothèse de la recherche**

Nous avons pu voir ci-dessus, quelles fonctions permettent l'élaboration du Moi. Il semble que les dispositifs en dramathérapie puissent être des espaces transitionnels dans lesquels le sujet pourrait revivre des étapes de son développement. En quoi le cadre Dramathérapeutique peut-il être un espace de reviviscence de ces fonctions primaires vers une transformation psychique du participant ?

Je fais l'hypothèse théorique que les rôles de chacun, participant, spectateur et thérapeute proposent un espace dans lequel ce qui a été défaillant à l'origine de la construction du Moi, peut devenir un espace réparateur.

Je pose les hypothèses opérationnelles que :

- Le médium clown favoriserait une régression vers des étapes primaires du processus d'élaboration du moi.
- La fonction du spectateur activerait les mêmes fonctions que la mère vers son enfant dans le développement de sa subjectivité.

- Enfin, le regard du thérapeute encouragerait le participant à actualiser des fonctionnements archaïques en fonctionnements adaptés à son environnement.

## **V. Elaboration du Moi et dramathérapie**

Nous avons vu quels processus étaient à l'origine de l'élaboration du Moi du devenant sujet. Je propose à présent une réflexion en continuité de ce premier développement, sur les bénéfices des ateliers en Dramathérapie.

### ***V.A Spécificité des dispositifs en dramathérapie***

Dans un atelier de dramathérapie, le participant occupe une place toute particulière. A la fois spectateur et acteur, il naviguera entre le jeu scénique et l'observation de ce jeu. Sous le regard du thérapeute, ses passages se succéderont, empreint des expériences précédentes. Ainsi, les scènes se teintent des éprouvés ressentis communément.

Au cœur des temps de feed-back, relativement court d'élaboration de l'expérience, le reste du groupe écoute. Cela propose un espace entre deux, où chacun peut trouver des résonances, sentir un écho dans ce qui est raconté. Parfois même, un témoignage spontané s'offre dans un élan empathique ou directement en lien avec une souffrance personnelle.

### ***V.B Le thérapeute, activateur du système mère et tiers séparateur***

Le cadre proposé par le thérapeute peut redéfinir les contours d'une relation mère/enfant fonctionnelle grâce à laquelle l'individu a la possibilité de rejouer des étapes de son développement et de les transformer.

Sandrine Pitarque, Dramathérapeute, enseignante et Metteuse en scène, rapporte des éléments cliniques issus de son dispositif : « un travail de portées, au départ chaotique puis progressivement dansé, permet à Saïma de retraverser la question du holding de manière ludique et structurante. » (Pitarque, 2017) Grâce au concept du médium malléable, à la créativité et à la relation qu'elle tisse avec son public, S. Pitarque fait part de son implication corporelle et émotionnelle permettant à l'enfant d'aborder d'une autre manière le « holding ».

Lors d'une séance de dramathérapie, après avoir joué, les participants sont invités à s'exprimer sur leur ressenti. Cette élaboration de l'éprouvé lui permet alors de nommer son ressenti, ses difficultés, ses ressources. Il s'agit pour le thérapeute d'accueillir, parfois aussi, d'apporter un autre regard sur la situation. En particulier, lorsqu'un participant s'est collé au

personnage, c'est-à-dire s'est identifié à celui-ci, au point d'avoir perdu la limite entre le réel et l'imaginaire. Le thérapeute, l'accompagnera à distinguer ce qui est au personnage de ce qui appartient au participant. Ce rôle ramène à la fonction du tiers séparateur dont parle S. Freud.

### ***V.C Attachement en thérapie***

Dans la thérapie interpersonnelle, qui est une psychothérapie de la fin des années 1970 et se limite dans le temps, l'attachement est au cœur du processus thérapeutique. Cette épistémologie considère que l'attachement insécuré peut amener l'individu à mettre en place des stratégies inadaptées et le conduire à l'épuisement émotionnel voire à l'émergence de symptômes dépressifs.

Le thérapeute va donc proposer au patient de découvrir ses modèles de représentation de lui-même et des autres afin de les réévaluer et de les restructurer.

J. Bowlby, à l'origine de cette théorie avait déjà réfléchi à aider le patient grâce à la relation thérapeutique. Il proposait alors d'offrir un cadre dans lequel le patient pourrait explorer ses aspects douloureux et difficiles de sa vie, dans l'accueil encourageant et empathique du thérapeute. De comprendre par quels moyens l'individu s'engage dans sa relation avec ses figures d'attachements mais aussi comprendre la relation qu'il est en train d'établir avec son thérapeute. (Bay-Smadja & Rahioui, 2015)

### ***V.D Le groupe, contenant du jeu vers le jeu***

Le travail que propose J.L. Moreno avec le psychodrame permet la spontanéité du jeu et transforme le sujet agissant en sujet agissant. (Klein, 2015)

Dans son travail avec les groupes « Histoires », B. Chouvier, psychologue clinicien, psychanalyste et professeur met en exergue les bénéfices de ce qu'il appelle « le jeu théâtralisé ». Les cas cliniques sont issus de groupes d'enfant en période de latence. Période à laquelle, le théâtre est particulièrement approprié, l'enfant étant confronté « aux nécessités des acquisitions cognitives et de la socialisation, perd pied et se réfugie dans la régression et la transgression. » (Chouvier, 2017) Les techniques relatées tout au long de son ouvrage montrent combien le travail psychique de chaque enfant a ouvert une transformation psychique. Grâce au dispositif groupal, chacun peut mettre en scène ses difficultés et s'autoriser à vivre l'émotion en lien, par le biais du personnage qu'il crée. Le personnage le masque et le dévoile dans le même mouvement. Ainsi, il externalise son conflit et vit l'affect éprouvé réellement. B. Chouvier, fait également part de la fonction de contenance inhérente au cadre et à la groupalité. Si la

résurgence des parts archaïques du Moi s'opère, c'est qu'elle peut s'étayer sur la fonction contenante du groupe et le « holding » du thérapeute. Alors, peut naître une élaboration psychique approfondie, par l'expérience du jeu théâtralisé.

### ***V.E Le Regard au cœur de ces dispositifs***

Aristote propose deux fonctions au regard dans l'art. Grâce à ce qu'il nomme la « mimesis », le sujet pourra regarder ce qui dans la réalité lui est trop pénible à visualiser, mais aussi faire l'expérience d'un apprentissage. La contemplation favorisant l'enseignement.

Fiona Saigre dans Les Art-Thérapies (Lecourt & Lubart, 2020), propose une analogie avec le processus dramathérapeutique. Le participant peut :

*« par le jeu chercher à apprendre ce que lui cache son inconscient et accepter le fonctionnement de son propre psychisme lorsqu'il sera en position de spectateur, regardant le jeu des autres participants le patient va vivre par l'effet de mimésis une identification à l'autre, ce qui va pouvoir provoquer une forme de catharsis en lui. »*

Le regard au théâtre est à l'œuvre depuis des siècles. Si les Grecs l'utilisaient déjà dans l'Antiquité pour éduquer et purger les émotions, il est encore aujourd'hui d'une importance majeure dans la construction du Moi. L'être humain se développe comme nous l'avons vu plus tôt grâce au regard de sa mère. La qualité de celui-ci conditionnera le développement de ce que D.W. Winnicott nomme le vrai self.

Plus tard, il s'agira alors de se confronter au regard de l'autre qui impactera le sujet sur le développement de son identité. Alice Miller (Miller, 2013), évoque la posture du témoin lucide. Le regard du thérapeute permettra de reconnaître la souffrance du patient et de l'accompagner dans l'intégration de celle-ci.

### ***VI Le dispositif Clown et ses potentiels de reviviscence***

Comme nommé dans la présentation du dispositif du terrain d'observation, le clown ne peut exister sans la présence du spectateur. Le clown est à « l'écoute des réactions, de la relation, de ce qu'il ressent du public. » (Goudard, 2013) Il tisse avec lui une relation qui lui permettra de se déployer. Le dispositif recrée alors la situation de dépendance dans laquelle se trouve l'être humain au cours des premiers mois de sa vie. L'acteur, sous le clown apprend à avoir

besoin du public sur qui il s'appuie pour évoluer. Son indice relationnel résulte dans les rires qu'il réussira à faire émerger. Bien qu'ils ne soient pas toujours des clowns heureux, cette dimension est au cœur du processus. Elle nous intéresse aussi parce qu'elle vient nous renseigner sur la capacité du participant à créer une connivence dans la relation à l'autre. D'ailleurs, lorsque le public rit, et que le Clown accepte ce rire, c'est un soutien qu'il reçoit. Une forme de contenance qui l'encourage à développer son action. Le « Holding » lui est renvoyé par le rire du spectateur. Ce qui provoque le rire, c'est aussi quelque chose qui se raconte dans laquelle une partie de nous se retrouve. Il vient créer et/ou renforcer un lien entre celui qui fait rire et celui qui rit. Dans l'atelier clown, si le public ne rit pas, c'est qu'il s'agit probablement d'une carence relationnelle. Ainsi, le clown suscite le lien d'attachement. Offrant le champ à la spontanéité, le clown invite à régresser vers la dimension pulsionnelle. Il met en forme les sensations qu'il perçoit tout en sachant que « celui qui est vu, ce n'est pas moi, c'est moi-en-clown » (Cornut, 2012). Cette distance entre la peau du participant et celle du clown rappelle les processus de différenciation du stade miroir.

## **PARTIE 2.**

# **Méthodologie de la recherche**

---

A la signature des conventions, nous avons dessiné ma place au sein du dispositif avec David. Le cadre est très clair pour moi : je participe aux jeux d'expression avec le groupe et je suis en observation totale lors des improvisations en masque neutre et clown. Je m'investis donc comme participante sur les phases 1, 2 et 5, décrites ci-dessus et observe, depuis l'espace spectateur les phases 3 et 4 en prenant des notes.

Au début du stage, je prends donc la parole pour me présenter et expliquer ma démarche et mon positionnement pendant le stage. Cela me permet de poser un consentement éclairé et les règles de confidentialité avec le groupe. Je nomme qu'aucune note n'est identifiée par les noms et prénoms réels des participants. Que la matière récoltée ne pourra pas permettre de reconnaître les personnes concernées par les mentions. C'est aussi l'occasion d'expliquer comment je procède. C'est-à-dire que je ne cherche pas à investiguer mais plutôt à me laisser surprendre par quelque chose qui se passe. Il est également convenu avec David que je partage quelque chose de mon observation au groupe, en fin de stage. Prendre le temps de faire un retour au groupe sur ce que j'ai observé est l'occasion de partager quelque chose d'intime en assurant la confidentialité de mes propos.

### **I. Approche épistémologique**

Je propose d'approcher cette recherche par l'épistémologie des thérapies psychodynamiques. En effet, les points théoriques abordés plus haut relèvent de la psychanalyse et la posture de mon tuteur de la Gestalt-thérapie. Evoluant entre ces deux courants sans pour autant pouvoir en assimiler complètement tous leurs concepts, je préfère me référer à l'observation psychodynamique des participants. C'est-à-dire, aux modifications intrapsychiques. La psychodynamique, puise ses sources théoriques dans la psychanalyse, considérant que l'Être humain vit avec des conflits intrapsychiques. (Prades, 2011) Mais elle s'y diffère dans la pratique. Le dispositif rappelle la manière dont cette épistémologie s'exerce. Il y a une notion de force qui orienterait le sujet consciemment ou inconsciemment dans son processus, la participation active du participant dans le groupe est largement sollicitée. Le dispositif, utilise les relations des personnes en présence et les improvisations en clown proposent de s'appuyer sur la personnalité, ou certains traits de celle-ci. Enfin, le dispositif propose un changement de pensée ou de comportement.

## II. Recueil des données

L'ensemble de cette recherche repose sur des données qualitatives. J'ai utilisé la prise de notes tout au long de mon stage. Bien que j'aie tenté d'amener des résultats quantitatifs, aucun de ceux que j'ai recueillis ne sont complets ou pertinents. J'ai souvent été interrompu ou attiré par autre chose qui me paraissait plus important à relever. Au regard de ces impertinences ou incomplétudes, j'ai fait le choix de ne pas faire figurer ces analyses quantitatives.

En revanche, et pour structurer mon propos, j'ai tenté au fil des stages de construire des grilles d'observation pour tenter de préciser les données qualitatives. Cependant, j'ai toujours fini par m'en séparer, ne parvenant pas à élaborer une grille qui soit facile à utiliser sur le terrain et pertinente dans ce qu'elle donnait à voir.

C'est donc après les week-ends, en reprenant mes notes et en connaissant de plus en plus le dispositif que je suis parvenue à la création d'un tableau qui me permettrait d'obtenir un visuel de l'évolution du participant.

C'est encore un peu plus tard que j'ai relié mes concepts théoriques aux critères d'évaluation : Qu'est ce qui pourrait nous informer des qualités et des carences sur les trois points que nous avons observés tout au long de cette recherche : la contenance, le regard, l'attachement ? qu'est-ce que permet cette reviviscence au sein des ateliers de dramathérapie ? Comment observer cela dans nos dispositifs ?

L'outil visuel, mettant en exergue les résultats des critères illustre le mouvement des participantes et reprend donc les éléments théoriques sur lesquels j'appuie mon développement. Nous avons vu plus haut que le Moi s'élaborait selon les processus primaires suivant : la contenance, le regard et l'attachement. Si la dramathérapie est un espace de reviviscence de ces étapes ; nous pourrions observer l'évolution du participant dans son processus grâce à l'utilisation de ce graphique.

Je propose de faire les liens suivants :

### **1/ La transposition, indice des introjections des figures d'attachement :**

L'introjection de figures d'attachement, serait une base sécurisante pour le participant qui pourrait alors l'encourager dans son expérience à visiter d'autres facettes de son identité, en transposant. Plus ces figures d'attachement seraient sécurisantes, plus il serait en capacité de transposer sans angoisse d'une potentielle perte d'identité.

Nous pourrions donc évaluer la capacité de transposition du participant. Cette dernière peut s'observer par le corps : a-t-il une démarche particulière, une attitude ? La voix : est-elle décalée

? Les artefacts : y a-t-il des éléments de costumes, le maquillage est-il investi ? Enfin, la situation : le participant propose-t-il une scène réelle, extraite du quotidien, ou transpose-t-il quelque chose du quotidien dans l'imaginaire ?

Afin d'évaluer cette capacité de transposition, je propose de me référer à une échelle de 0 à 5, selon les critères définis dans le tableau Annexe 1 en page 44.

## **2/ La verbalisation des éprouvés, point d'attention sur la contenance**

Nous avons vu plus tôt que la contenance apportée par la mère vers le nourrisson lui permettrait de développer ses enveloppes psychiques favorisant le vécu de ses expériences en contact avec ses sensations et à verbaliser ses ressentis voire à les partager, sans angoisse d'intrusion. Le dispositif de David propose des feed-back à chaque fin d'improvisation, encourageant le participant à développer sa capacité à mettre en mots ses sensations. Parfois, le thérapeute propose des mots au participant qui peut alors développer son vocabulaire et sa palette émotionnelle. Je propose de nous référer au tableau de l'Annexe 2, page 45, définissant les critères.

## **3/ L'altérité comme indice du regard a-porté**

Nous avons vu que le regard jouait un rôle important dans la construction du sujet. La manière dont il a été regardé affectera l'individu dans sa relation au monde. Ainsi, nous pouvons nous interroger sur son rapport à l'autre au sein d'un tel dispositif. Rappelons que le participant fait groupe dans l'atelier mais aussi sur les temps de pause déjeuner, ou chacun est invité à partager le repas dans la salle. Les regards portés et reçus sur scène, restent quant à eux bien présents pendant ces temps de repas. Et même, pour certains, continuent de remettre en jeu la place d'objet regardé à l'œuvre dans l'espace transitionnel. D'ailleurs, nous verrons dans les cas cliniques que les participants composent aussi avec ces temps informels. Ils décident d'y assister ou les évitent. Sans poser d'interprétation hâtives, je tenais à souligner cette notion qui continue particulièrement de se jouer hors de la scène. Les critères de ce point sont définis en Annexe 3, page 46.

### **III. Cas clinique : Jeanne**

La vignette qui suit est issue de l'observation de 6 journées réparties en deux week-ends de trois jours. Ces derniers sont proposés à six semaines d'intervalle. Le recueil des données s'est effectué par prises de note des temps d'improvisation.

#### ***III.A Le clown pour sentir ses limites***

Jeanne (prénom fictif) est une jeune femme de 25 ans. Elle est assez grande, très brune et le teint pâle. Ses vêtements sont larges et elle porte un sweat à capuche noir. Elle se présente au monde dans une attitude qui pourrait faire penser à ce que décrit l'analyse transactionnelle d'enfant rebelle.<sup>3</sup> Elle est discrète et semble se perdre parfois dans ses pensées. Nous pouvons relever un paradoxe dans la manière qu'elle a de se présenter au monde entre son style vestimentaire et l'attitude qu'elle emprunte. Quand elle s'exprime, son propos manque de structure. Elle nomme au premier tour de parole que le groupe lui fait revivre un événement traumatique. Elle précise d'ailleurs qu'elle est en état de choc post traumatique. Sa psychodynamique me rappelle les structures états limites. Notamment dans son rapport au corps: les limites ne semblent pas être sécurisantes. Il existe une confusion entre le dedans et le dehors. Par ailleurs, sa relation à l'objet fait également penser à ce type de personnalité. La participante investit l'autre tantôt comme le bon objet, tantôt comme le mauvais se traduisant par des mouvements de couplage puis de rejet.

Lors des présentations et de la proposition de clarifier une demande, Jeanne exprime « j'aimerais me réadapter au collectif, respecter mes limites » pour le premier week-end, puis « Je voudrais laisser les choses passer, trouver des ressources, rendre ce qui appartient à l'autre pour trouver plus de liberté » au second stage.

#### ***III.B Progression dans l'atelier***

##### ***III.B.1 Le corps***

Quand elle entre sur scène, son corps vient constamment toucher l'une des limites. Souvent la corde, qui figure la limite de l'espace de jeu côté jardin (c'est aussi de ce côté que les clowns entrent en scène). Puis, lorsqu'elle a besoin de faire un déplacement, elle vient se coller au mur, représentant alors la limite de l'espace de jeu côté cour. Chacun de ses

---

<sup>3</sup> Selon Eric Berne psychiatre canadien, les rapports sociaux s'articulent autour d'attitudes que prennent les sujets dans la communication. Il définit alors ses postures : Enfant rebelle, libre ou adapté. Parent normatif ou nourricier. Adulte. (Berne & Laroche, 2018)

déplacements finit par se coller à une limite. Soit par le pied pour la corde, soit par le bras ou le dos pour le mur. Elle utilise très peu le milieu de scène, et lorsqu'elle s'y rend, c'est en réponse à une invitation de son partenaire de jeu. J'observe qu'elle a souvent des gestes de percussion envers son corps. Elle tapote avec les poings ou la paume des mains, elle frotte, elle tape du pied. Son pas est d'ailleurs assez lourd. Lors d'un exercice où l'un des participants joue un arbre et l'autre joue l'ours qui vient se frotter à l'arbre, Jeanne refuse catégoriquement. Je propose de le faire avec elle mais elle me confie sa peur. « C'est trop oppressant pour moi ça ».

### *III.B.2 L'altérité*

Lorsqu'elle joue avec l'autre, elle occupe systématiquement la place entre le mur, côté cour et l'autre, qui se tient à sa droite. Quand l'autre entre en contact physique, elle se frotte le corps, comme dans un mouvement d'évacuation. Elle procède beaucoup par répétition. D'ailleurs, elle nomme souvent dans ses feedbacks, que « le contact avec l'autre est difficile ». Les autres participants la sollicitent beaucoup pendant le jeu, comme une invitation à être avec. David renforce ces invitations en soutenant ce qui est proposé et encourageant son clown à répondre à la situation. Souvent, elle entre en contact par miroir. Elle reproduit les gestes des autres participants et cherche du regard, un contact.

Lors d'une scène l'un des participants adressera le mot « salope » au clown de Jeanne. Celle-ci se ferme verbalement et se saisit de la corde pour délimiter un territoire dans lequel elle interdit le participant d'entrer. Au feedback de fin d'improvisation, elle adressera à son partenaire « tu m'as traité de salope ». On observe dans ce propos que la participante est complètement collée au personnage. David redonne le cadre : « c'est un clown qui parle à un autre clown », puis il contient et vient faire figurer ce qu'elle est parvenue à faire : « et en même temps, ton clown a réussi à délimiter son territoire et à se faire respecter ».

Dans une autre improvisation sur du masque neutre, en trinôme, les participants sont invités à développer des actions en réponse à leurs partenaires. Il s'agit de réaliser le mouvement initié ou d'en proposer un autre. Ici, Jeanne semble en difficulté à suivre et à proposer. Elle ne s'engage pas dans les mouvements que les autres proposent. Les autres finissent par rejeter ses propositions. Lors de son feedback, elle précise : « j'avais vraiment envie de faire les mouvements que je trouvais bien. Je l'ai vécu comme un rapport de force mais je me suis dit qu'il fallait quand même que je fasse un pas vers elles. Et en même temps, j'avais envie de sentir ce que ça faisait de résister ». Dans ces propos, on peut observer que Jeanne s'est construit sa propre réalité. Elle se serait saisit de l'expérience pour explorer quelque chose de personnel. Cela créé un décalage avec les autres dans le processus créatif.

Au troisième jour du deuxième week-end, lors d'une improvisation, elle accepte le contact physique avec l'une des participantes qui s'y prend avec beaucoup de douceur et de lenteur. Le rapprochement est très progressif et commence par se construire en miroir. La participante tend la main vers Jeanne qui la saisit et se laisse tirer vers le corps de l'autre, dans lequel elle se blottit. « J'ai un peu peur du contact en général, mais là j'étais bien » exprime-t-elle en fin d'improvisation. Il semble que la lenteur et la douceur proposées par sa partenaire de jeu ait été une réelle invitation pour la jeune femme à accepter le contact, mobilisant chez elle un sentiment de sécurité.

### *III.B.3 Jeanne et son Clown*

Souvent, La participante se confronte au cadre. Elle passe à travers le quatrième mur, dépose un élément de son costume dans le public, intègre la corde représentant la limite au jeu dans son action... Jeanne est collée au personnage et transpose difficilement. Sa voix n'est pas décalée et elle n'a pas construit de démarche particulière. Lors des feedbacks elle est souvent encore collée à son clown. L'accompagnement du thérapeute va permettre de dérouter pour ne pas rester identifiée à la situation vécue sur l'espace scénique. Mais lorsqu'il lui demande de sentir, lorsqu'il l'interroge sur ses sensations, elle sort de scène. « Je me casse » fera-t-elle dire à son clown. A plusieurs reprises, elle choisira de sortir de scène lorsque David interviendra pour lui proposer de s'appuyer sur ce qu'elle ressent afin de le donner à son clown.

## ***III.C Hypothèses interprétatives***

### *III.C.1 Redéfinir des limites*

On peut supposer que la participante, grâce au clown, vient redéfinir les limites. Celles de ses enveloppes psychiques et corporelles. En effet, ses propres limites ne semblent pas claires pour elles. D'ailleurs son refus de s'impliquer dans l'exercice de l'arbre et de l'ours pourrait avoir fait monter en elle une angoisse de fusion confusion. Son rapport à la limite, sa tendance à aller la toucher physiquement, chaque fois qu'elle entre en scène lui permettrait de sentir celles-ci. Le jeu pourrait lui avoir permis de séparer le dedans et le dehors. D'ailleurs, on peut également observer au fil des jours, qu'elle colle un peu moins à son clown. Son corps se transforme pendant les improvisations, offrant alors à son clown une attitude. Ce qui a pour effet de lui apporter plus plaisir. « Je me suis amusée cette fois » exprime-t-elle au feedback de sa dernière improvisation du second week-end. En effet, la définition des limites permet de se protéger. Si Jeanne parvient davantage à sentir les siennes propres, elle serait plus en mesure

d'aller vers l'autre, sans crainte qu'il ne l'envahisse. C'est d'ailleurs ce qui se passe avec cette participante qui lui ouvre les bras. Son transfert aurait placé l'autre dans un imago maternel, bienveillant, offrant alors des qualités de « Holding » et de « Handling ». Cependant, le peu d'information en anamnèse sur la participante ne nous permet pas de faire des liens avec de potentiels carences dans ces qualités de contenance au sein de ses relations primaires.

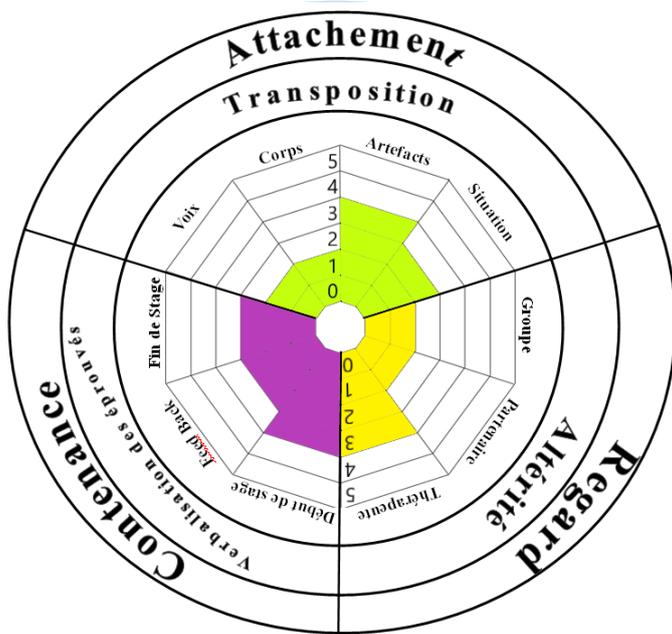
### *III.C.2 L'expérience du bon objet*

Les limites entre le réel et l'imaginaire semblent elles aussi fragiles et créent des paradoxes dans son jeu : elle demande de l'aide qu'elle refuse, elle rejette les propositions des autres et les accuse de ne pas la suivre. Comme si elle voulait que la réalité s'adapte à elle. Est-ce en ce confrontant physiquement à la limite, dans l'espace, dans son rapport à l'autre, dans la relation qu'elle tisse avec son clown qu'elle parviendrait à la sentir ? Ce n'est qu'en la ressentant, en s'y confrontant physiquement qu'elle parviendrait à trouver de l'assurance pour entrer en relation avec elle et avec l'autre. « Ça fait du bien de voir les gens essayer des choses, ça modélise » dira-t-elle lors d'une clôture de séance.

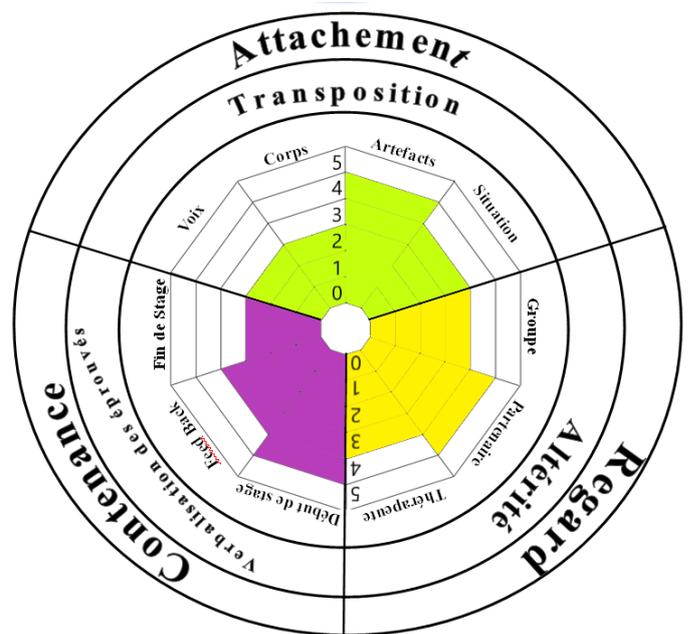
Au fil des séances, son rapport à l'autre semble s'être apaisé. Elle accepte davantage la critique. La tendresse et la douceur proposées par l'une des participantes ont été une véritable invitation pour la jeune femme. Il est possible que sa place de spectatrice/participante, lui ait permis de développer un lien de confiance envers cette autre femme. Légèrement plus âgée qu'elle, on pourrait supposer que son transfert se soit développé à mesure qu'elle l'ait observé sur scène. Ses projections permettant d'attribuer la qualité de bon objet favoriserait l'accès à ce contact.

On pourrait également considérer que son rapport ambivalent à l'objet est en lien direct avec sa difficulté à trouver une base sécurisée. De nombreuses fois son clown joue le rejet et la demande. La participante explorerait des thématiques extraites de sa vie réelle pour en comprendre des mécanismes, voire pour transformer ces comportements.

### III.D Résultats des grilles d'observation de Jeanne



Jeanne, Stage 1



Jeanne, Stage 2

A partir de l'outil visuel et des hypothèses définies pour ce sujet de recherche, nous pouvons interpréter ces résultats. La participante aurait évolué en quelques semaines sur plusieurs points. D'abord, la verbalisation des épreuves de début de stage et post improvisation ont augmenté d'un niveau. Nous avons vu plutôt que cette participante avait beaucoup exploré les limites, s'y collant chaque fois qu'elle était sur scène. Cette redéfinition des limites de son Moi lui permettrait de se sentir plus contenue dans l'atelier. C'est cette contenance qui lui permettrait au deuxième week-end de verbaliser ses épreuves, sans débordement et en clarifiant sa demande.

On peut également constater une nette amélioration dans le rapport à l'autre. Et plus particulièrement sur scène, avec ses partenaires de jeu. La participante a d'ailleurs mentionné, comme évoqué dans le cas clinique que regarder les autres « ça modélise ». On pourrait imaginer que l'action de son regard, et de celui des autres aient agi sur son comportement, lui aient façonné une nouvelle manière de faire, plus inclusive. Ce qui aurait pour cause de faire progresser son rapport au groupe, de manière concomitante.

Enfin, la participante semble avoir évolué dans sa capacité à transposer. Il pourrait s'agir de la base sécurisée proposée par le positionnement du thérapeute.

## **IV. Vignette clinique : Catherine**

### ***IV.A le clown, source de transformation***

Catherine (prénom fictif) est une femme âgée de 58 ans. Elle travaille dans un collège, où elle accompagne des jeunes en situation de handicap sur leur scolarité (AESH). Son style vestimentaire me fait penser aux personnes sans domicile fixe. J'apprends avec David, que sa vie s'alterne entre des séjours en hôpital psychiatrique et des retours à son quotidien.

Lors de son inscription, David me donne quelques éléments de sa personnalité. Il la connaît depuis longtemps, elle participe régulièrement aux stages proposés. « Catherine vient régulièrement sur les stages, le groupe c'est compliqué pour elle, tu verras elle a souvent besoin de sortir du groupe », m'informe-t-il. Le clown semble l'aider, « elle a beaucoup évolué depuis que je la connais, avant c'était difficile pour elle le collectif mais elle paraît plus à l'aise aujourd'hui, elle a trouvé des solutions. » poursuit-il. Le cadre est un peu plus souple pour elle. David lui propose de sortir dès qu'elle en ressent le besoin, ce qui semble lui être plus confortable. Elle me le confirmera plus tard, sur un temps de pause : « moi je ne suis pas trop groupe. Un moment c'est trop, j'ai besoin de sortir fumer une cigarette. » Le lieu s'y prête : la salle donne un accès direct sur l'extérieur, ce qui lui permet de ne pas être complètement isolée.

Alors que les autres participants arrivent quinze minutes avant le début de l'atelier, pour prendre un café et échanger entre eux, Catherine arrive toujours pile à l'heure. On ne remarque pas ses arrivées et ses sorties. Elle n'engage que très peu d'échange avec les autres participants sur les temps de pause et ne déjeune pas avec le groupe ; comme ça l'est proposé.

Quand elle parle, elle est très proche, dans la zone intime, pour reprendre les termes d'Edward Hall.<sup>4</sup> Son regard « se plante » dans celui de son interlocuteur. Il y a quelque chose d'aspirant dans sa manière d'être. Sa voix s'élanche et est affirmée. Souvent, elle dit une première partie, fait une pause avant de dire une dernière phrase, puis se retire. Elle ne reste pas longtemps. Elle dit ce qu'elle a à dire, puis se tait.

### ***IV.B Progression dans l'atelier***

Sur scène, Catherine joue toujours avec sa cigarette, elle demande même à David si elle peut l'allumer. Ce dernier l'invite alors à faire semblant.

Lorsqu'elle joue sa deuxième improvisation, elle sort sa cigarette, son partenaire de jeu lui dit : « Une cigarette ? non mais où vont les limites du clown ?! ». Catherine affirme qu'elle fait ce

---

<sup>4</sup> La proxémie : concept théorisé par Edward Hall. Il s'agit de l'étude des distances entre les individus.

qu'elle veut, que les clowns n'ont pas de règles. La scène est un peu brouillonne, la communication semble difficile entre les deux clowns. Les corps des participants piétinent l'espace sans se poser, les membres supérieurs sont agités, les voix fortes et toniques. Le partenaire de Catherine s'approche d'elle à plusieurs reprises, jusque dans son espace intime, ce qui entraîne un passage à l'acte, Catherine gifle son partenaire. David intervient alors pour rappeler le cadre, et s'assure que Catherine est bien avec nous, il tente de la décoller un peu de son personnage.

L'improvisation se termine et les deux participants s'expriment sur leur vécu. Catherine partagera sa peur « J'ai eu peur de lui, je ne savais pas quoi faire ». David apporte de la contenance et redonne la règle du STOP, qui peut être empruntée à tout moment : soit pour cesser l'improvisation, soit pour prendre le temps de sentir.

Lors de son dernier passage, au troisième et dernier jour du premier stage, Catherine monte sur scène sans sa cigarette. Elle joue avec une autre participante, que nous nommerons Véronica. Cette dernière prend beaucoup de place dans le groupe. Elle n'hésite pas à interroger le cadre, voire le malmenier, et dans les improvisations on peut observer une forte autorisation : elle joue avec la corde délimitant la scène, repousse le moment de sortir de scène lorsque David signale la fin de l'improvisation, et semble diriger les thématiques explorées. C'est elle qui mène la danse. Elle me donne l'impression de prendre le pouvoir sur les autres.

Hors de la scène, elle agit de la même manière. Quand elle s'exprime, je trouve que son accent d'Europe de l'Est renforce voire durcit son propos. Il s'agit d'ailleurs souvent d'affirmations. Catherine, monte alors sur scène avec elle. Elle s'élanche immédiatement dans une logorrhée persécutrice qui fait rire tout le monde, tant la surprise est de taille. Elle prend l'espace et propose « une guerre des régions », inventant qu'elle est Corse et que Véronica est Bretonne. Véronica alors aussi surprise que nous, la laisse faire et accepte de jouer la situation. David proposera au milieu de la scène, d'ouvrir vers un jeu plus collectif. Catherine finit par accepter et les deux femmes terminent la scène par une entrée en relation qui se caractérise par plus d'espace pour les mots de chacune et davantage de complémentarité dans les interventions. Catherine nommera à la fin de la scène « je l'avais déjà vu jouer, je savais que si je ne parlais pas tout de suite, elle allait prendre toute la place ! »

#### ***IV.C Hypothèses interprétatives***

Ici, l'on peut s'interroger sur les raisons qui poussent Catherine à passer à l'acte. En effet, cet objet addictif, qui fait lien entre elle et son clown, dont elle donne l'impression de

s'accrocher à lui comme pour ne pas fusionner avec le personnage, est pointé du doigt par son partenaire, l'objet est « attaqué ». Selon D.W. Winnicott, L'objet d'addiction fait fonction pare excitante. Il explique alors que l'aire transitionnelle de la personne est défaillante et que l'objet de dépendance devient l'objet interne, sécurisant, face à l'angoisse.<sup>5</sup> L'autre, en pointant du doigt l'objet devient menaçant. Ainsi la pulsion d'agressivité ne serait plus être contenue. A travers ce cas, on peut voir le mouvement psychique de la participante. Le cadre sécurisé qui lui permettait de contenir son excitation est effracté par l'intervention de son partenaire de jeu. En effet, Catherine a investi l'objet. La cigarette serait « une chose qui a trouvé un partenaire, une chose qui a trouvé une vie propre, une vie singulière, au sein d'une relation avec celui qui la voit, la pense où la possède ». (Chouvier, 2021) L'attitude du participant remet en question le socle sécurisé et malmène le cadre que Catherine s'est défini et qui lui permettait d'évoluer dans son processus créatif. Cette intrusion lui ferait vivre une confusion qu'elle ne parviendrait pas à contenir et la placerait dans une situation de débordement avec un risque d'explosion engendrant potentiellement une angoisse de morcellement. Pourtant, lors de son dernier passage, elle monte sur scène sans cet objet et transforme sa pulsion agressive par le biais d'un personnage drôle et vivant. On peut alors supposer que la cigarette, faisant pare-excitation ait été remplacée par une pulsion de désir. Dans l'espace transitionnel contenant, où elle est regardée et se sent acceptée par le thérapeute, la participante parviendrait à sublimer cette pulsion agressive.

Je ressens une discontinuité dans la relation que Catherine tisse avec moi. En alternance avec des présences et des absences. Elle me ramène à des figures d'attachement de mon histoire personnelle, dont la relation était elle aussi discontinue. Elle s'approche de moi, donne ce qu'elle a à donner puis s'en va. Comme si elle savait que j'écrivais sur elle, comme si elle voulait m'aider. D'ailleurs elle me demande si elle peut lire mes notes. Ces allers venues entre présences et absences ont fait converger mon attention vers l'observation de cette participante parce qu'elles m'interrogeaient personnellement, dans mon ressenti contre transférentiel et professionnellement par le sujet que je souhaitais développer. On pourrait supposer que les allers et retours qu'elle réalise entre spectatrice et clown, entre dedans et dehors, entre elle et son clown, entre elle et moi, l'aident à redéfinir des limites de ses enveloppes psychiques pour repartir de ces week-ends avec davantage de contenance : « J'arrivais avec ma vulnérabilité et le grimage m'a permis de mettre du jeu et du je pour transposer ce qui est difficile dans mon quotidien et m'amuser avec les autres ». Dans le bilan du second week-end, Catherine montre

---

<sup>5</sup> Eléments théoriques issus du cours : Arts thérapies et addictions, théorie et applications, donné par Odila Caminos

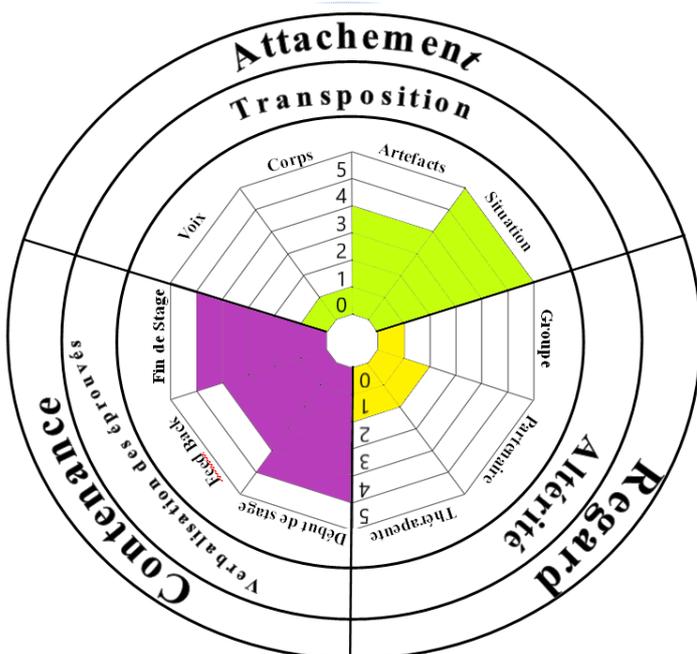
que le jeu est un espace dans lequel elle parvient à transformer et s'ouvrir aux autres. Le maquillage, dans lequel elle s'est beaucoup investie sur les dernières séances pourrait lui avoir permis de mettre en conscience une séparation entre elle et le personnage. On pouvait d'ailleurs observer une ligne noire qui traversait son visage. Cette limite qu'elle recrée grâce à l'espace scénique et la pratique du clown pourrait lui permettre de définir ce qui vient de l'imaginaire, de ses fantasmes, de ce qu'elle se raconte et du réel, sécurisé par la position de David. Ici, le thérapeute serait un point d'ancrage, de rattachement sécuritaire au réel.

La fonction de David, comme tiers-séparateur (clown/participant ; espace transitionnel/réalité) semble avoir encouragé Catherine dans son processus. Ses interventions en rappel du cadre pendant la scène du passage à l'acte ainsi que l'accueil du ressenti de la participante paraissent l'avoir soutenu, au point de pouvoir transformer une situation dont elle saurait être en difficulté. Dans ce cas, Catherine exprime la crainte de ne pouvoir prendre sa place avec cette partenaire de jeu qu'elle avait déjà vue en scène. Elle aurait développé dans cette situation :

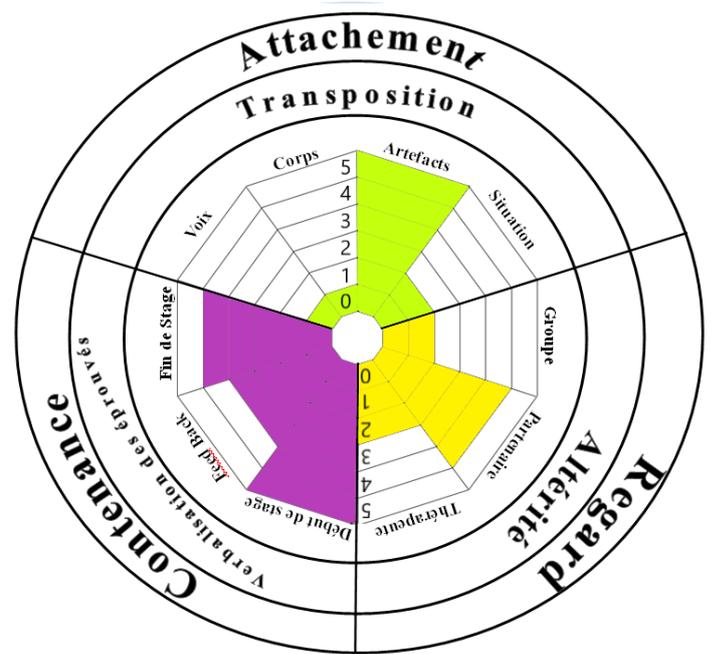
*« un savoir être différent : une grande ouverture et acceptation des faiblesses, des fragilités, celles des autres tout autant que les siennes propres. Le travail du clown met en scène et exagère ces fragilités, permettant de les exprimer mais aussi de les mettre à distance et peut être de les dépasser »*

(Lecourt & Lubart, 2020)

## II.B Résultats des grilles d'observation de Catherine



Catherine, Stage 1



Catherine, Stage 2

Grâce aux données, on peut constater que la participante présente une évolution considérable sur l'investissement des éléments artefacts au deuxième stage. Elle le précisera d'ailleurs elle-même : « le grimage m'a permis de mettre du jeu et du je pour transposer ce qui est difficile dans mon quotidien et m'amuser avec les autres ».

On observe en revanche, que si elle est parvenue à transformer une situation dans le premier stage, cela lui a été plus difficile au second. En effet, Catherine semble avoir vécu un « remake » comme elle dit, d'une situation déjà vécue sans pouvoir se défaire de cette réminiscence.

On peut remarquer aisément que son rapport au groupe et à ses partenaires de jeu se sont nettement améliorés d'un stage à l'autre. L'expérience de transformation au premier stage et l'accueil du public dans une réaction risible l'aurait-elle encouragé à considérer davantage les bénéfices de l'altérité ?

Enfin, quelque chose semble stagner dans la verbalisation des éprouvés. Les résultats obtenus montrent une forme de stabilité dans l'investissement de la parole pour Catherine. Elle semble cependant avoir eu une demande plus précise au second stage.

## **PARTIE 3.**

### **Discussion, synthèse et perspectives**

---

#### **I. Biais de la recherche**

A quelle point ma position d'observatrice a pu être un biais dans le travail de cette recherche ? En effet, impliquée dans ce que je voulais voir et la réalité de ce qui s'offrait à voir, on peut supposer qu'il existe un décalage lié à ma subjectivité. Rappelons que la physique quantique a démontré l'impact de la présence d'un observateur sur le résultat d'une expérience.<sup>6</sup> Cependant, les temps de paroles avec David après chaque journée, m'ont aidé à tenir une distance entre le fantasme à vouloir que tout colle au sujet et la réalité.

Par ailleurs, je n'ai présenté ici que deux cas cliniques, m'apparaissant comme être les plus démonstratifs dans ce que j'ai souhaité développer. En effet, les deux cliniques ci-dessus peuvent nous ramener à des structures rappelant les états limites pour Jeanne, et psychotiques pour Catherine. Or, les personnes accueillies sur les stages sont majoritairement des structures névrotiques. Il serait donc intéressant de poursuivre cette recherche en se référant à d'autres sujets. Cela permettrait d'affiner encore les critères d'évaluation ainsi que les recueils de données.

Ensuite, nous ne savons pas précisément si les participants suivent une thérapie régulière en dehors de ces week-ends. Ce qui apparaît être un biais important à considérer.

Enfin, cette étude ne se base que sur des faits qualitatifs. Or, il faudrait pouvoir la compléter de faits quantitatifs pour apporter à cette recherche davantage de précision. On pourrait alors quantifier les regards vers le thérapeute pour apporter une complémentarité à la notion d'attachement. Ou encore être plus précis sur le nombre de fois où le participant développe une proposition en réponse à ce qui est amené par son partenaire. Ce qui nous renseignerait sur la capacité d'étayage et le niveau de relation qu'il entretient avec celui. Mais cela demanderait de pouvoir enregistrer les séances en vidéo, car j'ai essayé de m'appuyer sur ces éléments mais il m'était trop difficile de recueillir de véritables réponses, cet exercice exige d'avoir les yeux rivés sur ce qui se passe quand la prise de note appelle le regard à quitter un instant la scène pour déposer un élément sur le cahier.

---

<sup>6</sup> Influence de l'observateur : [https://www.youtube.com/watch?v=xQgSi\\_RhDOs](https://www.youtube.com/watch?v=xQgSi_RhDOs)

## II. Discussions

Rappelons d'abord la problématique et les hypothèses exposées un peu plus tôt. J'interrogeais : en quoi la dramathérapie peut-elle être un espace de reviviscence des fonctions primaires dans l'élaboration du Moi vers une transformation psychique du participant ?

Je faisais l'hypothèse théorique que les rôles de chacun, participant, spectateur, et thérapeute proposent un espace dans lequel ce qui a été défaillant à l'origine de la construction du Moi, peut devenir un espace réparateur.

Je posais les hypothèses opérationnelles que :

- Le médium clown favoriserait une régression vers des étapes primaires du processus d'élaboration du moi.
- Les fonctions des différents rôles occupés par les acteurs du dispositif activeraient les mêmes fonctions que la mère vers son enfant dans le développement de sa subjectivité.
- Enfin, le regard du thérapeute encouragerait le participant à actualiser des fonctionnements archaïques en fonctionnements adaptés à son environnement.

D'après le développement ci-dessus ainsi que les cas cliniques présentés, voyons comment nous pouvons tenter de répondre à ces hypothèses.

### *II.A l'outil d'évaluation*

S'il nous permet de rendre compte visuellement de l'évolution des participants d'un week-end à l'autre, l'outil manque en revanche de précisions. Il est finalement une vision d'ensemble permettant d'enrichir la discussion, en cela qu'il synthétise les données et permet de mettre en lien les concepts abordés pendant cette recherche.

Si nous voulions l'exploiter sur un mode d'évaluation, il faudrait que nous puissions réaliser les résultats après chaque journée.

Dans le cadre de cette recherche, l'outil a été imaginé après les stages. Les résultats sont donc reportés post week-end. Ce qui représente potentiellement un biais dû au décalage du vécu réel et de ce qui reste en mémoire ainsi que sur les notes.

Par ailleurs, il semble que cet outil ne soit pas adapté au cadre dans lequel ces stages sont proposés. En effet, nous ne savons pas à l'avance si les personnes inscrites sur un week-end reviendront. Bien que nous ayons constaté un peu plus tôt qu'il s'agissait pour beaucoup d'inscription ponctuelle, il peut se passer plusieurs mois avant de les retrouver.

Enfin, l'outil, en le retravaillant, peut être un appui dans l'évaluation des participants au fur et à mesure des journées de stage mais il n'est pas opérationnel dans le cadre d'une évaluation réalisée par le thérapeute.

## ***II.B Le clown, une voie de régression ?***

Le Média clown paraît être adapté pour proposer une régression vers les processus primaires. Il s'agit bien de faire naître son clown. Le clown n'existant que parce que le public est là, l'attend. L'altérité et tout le développement de la relation avec l'autre vont faire évoluer le clown. Le lien doit être tissé pour que le clown se déploie. N'est-ce pas ici une invitation analogue à la relation mère/enfant ?

D'ailleurs le champ lexical du thérapeute s'inscrit dans celui de la naissance, à chaque présentation du premier temps d'improvisation en clown. « Le public attend un heureux événement » n'est-elle pas l'expression utilisée pour parler d'un enfant à naître ? Il continue encore : « le public est une matrice universelle et accueillante de l'émotion, des sensations ».

Le clown par essence, appel à être vu, reconnu, aimé. Nous avons vu avec la théorie de l'attachement de J. Bowlby, qu'il s'agissait de la fonction la plus importante pour l'être humain.

Par ailleurs, le participant, en s'impliquant dans cette médiation pourrait revivre quelque chose de son stade miroir. Le clown se construisant en miroir, grâce à la réaction du public. Tout comme le bébé, il puise son développement dans le corps senti, il fascine et cherche à construire son identité propre. David nomme également, avant les premières improvisations : « le Clown est la promesse d'une expérience nouvelle de l'être humain incarné ». Comme le bébé, il traversera tout son processus, dans le but de vivre une expérience incarnée. On pourrait employer l'analogie psychanalytique : son but serait de vivre sa vie en tant que sujet. Tout comme le mentionne B. Golse, pour le bébé, on constate dans ce type de dispositif que le clown passe du sentiment d'*Etre*, lorsqu'il est en costume, maquillé derrière le rideau au sentiment d'exister lorsqu'il développe son action sur scène et que les réactions du public reconnaissent son existence. Créer son clown, c'est faire dialoguer sa dimension organique, c'est-à-dire ses sensations qui sont dans un mouvement permanent avec celle de son apparence, soit la personnalité qui décide, qui organise. Autrement dit, c'est une danse qui cherche la fluidité entre le corps senti et le Je dans le but d'exister.

## ***II.C Les fonctions primaires mises à l'œuvre***

Dans ce type de dispositif, le groupe vient proposer une enveloppe psychique. Il permet de répartir la charge émotionnelle et en accordant son appareil à penser, offre à l'autre,

intuitivement une contenance. Cette dernière favorise l'évolution dans le processus créatif et accompagne dans celui de la transformation.

Nous avons vu plus tôt, que le groupe pouvait être considéré comme un réceptacle des éprouvés de chacun. Nous pourrions envisager que le nombre vient tenir les processus psychiques. Comme pour qu'il ne tombe pas. Les résonances, les relations transfero-contre-transférentielles permettent au sujet de recréer un environnement primaire pour conscientiser et transformer ce qui dysfonctionne de son rapport affectivo-relationnel.

Les différentes phases créatives sont articulées autour de temps informels. Les pauses, le déjeuner, le temps de préparation en clown sont autant d'espaces où le lien d'attachement continue à se construire. Sous le regard de l'autre, chaque participant met en récit les éléments qui composent sa vie. A mesure que les jours se succèdent, j'ai observé dans ces temps de partages les mouvements de chacun. Si certains restent dans l'évocation de sujets factuels, liés à la profession, au temps qu'il fait... d'autres s'autorisent à livrer des expériences plus intimes. Cette proximité dans l'échange scelle quelque chose dans le lien et fait évoluer l'improvisation de l'après-midi. Comme si ce qui c'était dit dans cet espace venait nourrir les futurs clowns à venir mais surtout apporter une confiance et une sécurité qui permettent d'explorer plus en profondeur.

Enfin, dans ce type de dispositif, le participant regarde mais il est aussi regardé. J'ai pu observer combien ce regard pouvait alors le soutenir, tenir en mouvement le processus créatif. Quand je regarde l'autre dans sa créativité, il agit autrement. Quelque chose de son action propose au regard une nouveauté. Spectateur de cette action nouvelle, le participant va pouvoir s'autoriser à expérimenter, à construire un schème nouveau.<sup>7</sup>

Lorsqu'il évolue sur scène, le participant est regardé par des spectateurs. Il remet en jeu sa place d'objet regardé par un autre. Les participants sont alors soutien dans l'élaboration psychique du participant qui s'étaye et se déploie sur ces regards, ces derniers venant pallier les défaillances infantiles.

Les spectateurs rappellent aussi ceux qui sont spectateurs de nos processus dans la vie. Les fratries, les témoins de mariage, les amis. Le développement des improvisations des clowns sur scène pourrait interpeler le participant sur la manière dont il a été regardé enfant. Cela fut particulièrement objet de partage lors du stage « Ma place dans la famille ». Ces témoins de nos instants de vie, tantôt silencieux, tantôt actifs, se présentent à nouveau dans la naissance du

---

<sup>7</sup> Selon la théorie de Jean Piaget : <https://www.fondationjeanpiaget.ch/fjp/site/textes/index.php>

clown. A la fois regard de la mère, du père, des fratries, il semble que ce type de dispositif puisse permettre la reviviscence de l'élaboration du moi sur l'étayage du regard de l'autre.

Si nous pouvons vérifier l'hypothèse dans le contexte de stage, la recherche ne permet pas de savoir s'il s'agit d'une réelle transformation psychique. Le participant a-t-il pu réinvestir dans sa propre vie, son rapport à l'altérité avec ce que lui a fait découvrir son clown ? Peut-on dire que les regards qui lui ont été portés l'ont réellement aidé à se sentir davantage sujet de sa vie, ou les a-t-il laissés à son clown, dans cet espace sécurisé et protégé ?

Nous ne pouvons pas non plus affirmer que les participants aient pu transformer des comportements inadaptés liés à de potentielles carences dans les qualités de « holding » qui lui ont été apportés. Ou encore s'il est parvenu à développer des figures d'attachement plus sécurisées.

Le manque de cette recherche réside principalement dans le fait qu'elle ne puise pas son intérêt dans les caractéristiques du public. En effet, le dispositif n'est pas construit directement pour explorer ces processus primaires. Nous ne savons donc pas où les participants se situent par rapport à cela. Il s'agirait donc de réaliser des entretiens en amont pour vérifier le besoin d'une transformation psychique liée aux processus primaires d'élaboration du Moi.

## ***II.D La posture du thérapeute, un accès vers la transformation ?***

Le thérapeute est lui aussi spectateur de la scène qui se joue dans l'espace transitionnel. Dans cette configuration, il veille à souligner la matière amenée par le participant pour la lui exposer, pour qu'elle soit vue par celui-ci. Par sa posture Gestaltiste, le thérapeute cherche à redonner à la personne « la figure qui émerge du fond ». (Gibello, 2006). Il accompagne ce mouvement et va parfois jusqu'à nommer pour le participant. Permettant ainsi au sujet de créer une continuité entre ses sensations éprouvées et son élaboration psychique. Je propose un parallèle avec ce que W. Bion nomme la rêverie maternelle. Rappelons, comme mentionné ci-dessus qu'il s'agit de cette capacité de la mère à transformer les éléments psychiques de son bébé, transmis en éléments « Beta », vers des éléments « Alpha ». Autrement dit, à traduire les éprouvés du nourrisson. Le psychiatre et psychanalyste A. Grenn reprend cette capacité entre le thérapeute et son patient. Pour lui, c'est la rêverie, fonction liante et créatrice qui permet de métaboliser les vécus afin de les redonner au patient dans une forme assimilable. Il me semble que le dispositif propose cet espace. Comme nous l'avons vu plus tôt, chaque fin d'improvisation s'ouvre sur un temps de parole dans lequel David intervient.

On peut aussi penser au schéma de la tripartition des processus psychique de P. Aulagnier (Aulagnier, 2013). La psychanalyste et psychiatre met en parallèle les processus originaires

comme une « mise en forme », les processus primaires comme une « mise en scène » et les processus secondaires comme une « mise en énoncé ». Le positionnement du thérapeute favorise la traversée de chacun de ces processus : de la sensation au fantasme, en proposant un espace transitionnel d'expérience via le clown, vers les mots, par la mise en place du temps d'élaboration post improvisation.

Le thérapeute donne donc quelque chose de son propre Moi. Ce don offre au participant, le sentiment d'exister, de se sentir réel. Au même titre que la mère, offre au bébé son self, lui permettant d'accéder au sien et de se sentir exister.

David, tout au long du dispositif intervient dans les improvisations et vient soutenir le processus, encourage, propose, cadre lorsque le passage à l'acte est convoqué. Il crée alors un climat de confiance au sein duquel le participant peut évoluer, sans peur d'être jugé. J'ai souvent constaté que le participant donne à son clown des mécanismes qui lui sont propres. Grâce à la voie du détour, le thérapeute propose voire dessine une direction nouvelle. Caché derrière son personnage, le participant peut alors essayer ce nouveau chemin. « Il se sent à même d'extérioriser des sentiments d'autant plus librement qu'il les prête à un autre. » (Chouvier, 2017) Ce n'est pas lui en tant que sujet qui exprime, c'est le personnage qu'il crée. Mais au fond et dans le même mouvement, il a conscience de l'illusion qui le protège, il sait qu'il s'agit de lui.

Bien que les participants revenant d'un stage à l'autre aient témoigné des changements qui se sont opérés dans leur vie, cette recherche ne permet pas de le vérifier précisément. En effet, l'objet de la recherche portait principalement sur les processus primaires dans l'élaboration du Moi. Or, les éléments rapportés en temps informels par les participants mériteraient d'être approfondis pour savoir s'il s'agit de comportements relatifs à notre sujet. Nous ne pouvons donc pas admettre que ces comportements archaïques se soient transformés dans le quotidien du participant. Pour savoir si cette expérience lui a permis de trouver dans cet atelier des comportements plus adaptés à son environnement, il faudrait pouvoir réaliser un questionnaire à leur remettre en début de stage et quelques mois après le stage afin de vérifier cette hypothèse.

### **III. Synthèse et perspectives**

Nous pouvons conclure que la réponse aux hypothèses est mitigée. La dramathérapie peut offrir un cadre qui active une reviviscence des fonctions primaires dans l'élaboration du Moi, mais nous ne pouvons affirmer que cette reviviscence opère une transformation psychique chez le sujet. Si les hypothèses se vérifient dans le cadre du dispositif, nous restons avec cette

interrogation : peut-on dire que ces reviviscences des processus primaires dans l'élaboration du Moi permettent une transformation psychique du participant ? Nous n'avons pas d'accès à sa vie après stage. Nous ne pouvons donc pas savoir s'il a transformé des comportements liés à de potentiels dysfonctionnements de sa construction. Nous ne pouvons que le supposer, avec le témoignage de certains participants revenus sur le dispositif.

Par ailleurs, les biais de cette recherche nous ont montrés qu'il était possible que le participant suive une thérapie. Comment savoir alors si la transformation psychique est issue du dispositif ou si elle est liée à l'espace thérapeutique qu'il occupe individuellement ?

Il faudrait alors créer des espaces en amont et en aval des stages pour aller plus loin dans cette recherche et apporter des éléments plus précis. Ce qui nous amène à penser que cette recherche manque de structure sur deux niveaux : Le premier, comme évoqué un peu plus haut, porte sur le lien entre les motivations relatives au sujet et le terrain sur lequel il est exploré. Les éléments d'anamnèse ne nous permettent pas dans ce cadre de confronter l'ensemble des hypothèses. Ce qui nous amène au second niveau de manque qui repose sur la méthodologie adoptée. Celle-ci aurait été plus efficace si des entretiens avaient été organisés en amont et quelques mois après le dispositif. Il faudrait également y ajouter quelques éléments quantitatifs permettant d'ajuster le développement par des faits tangibles. On peut alors imaginer des enregistrements vidéo, grâce auxquels nous pourrions prendre le temps d'observer les mouvements de regard du participant par exemple, ou repasser des séquences pour interroger l'évolution du champ lexical utilisé, ou encore quantifier les répliques.

Cependant je m'interroge sur le déploiement d'une telle méthodologie. Si la reconnaissance de tels dispositifs nécessite une mobilisation de la part des professionnels quant à la mise en œuvre d'études sérieuses, il semble que cela ne doit pas être fait au dépend du soin (au sens de prendre soin) que vient chercher le participant dans ce type d'atelier. En effet, à quel point ces perspectives méthodologiques pourraient biaiser le processus du participant ? Il ne faudrait qu'un pas pour personnifier la caméra, qui enregistrerait, en observatrice à part entière. D'autant que la société dans laquelle nous évoluons cultive le paraître. Comment être sûr alors que l'objectif de l'appareil ne dévie pas le participant de son chemin d'exploration vers une intention à faire bien ? Or, nous savons que les Art-thérapies proposent justement un cadre où il ne s'agit pas de bien faire. Ne reporterions-nous pas là une attente dont le participant cherche à s'émanciper ? Cet œil virtuel ne pourrait-il pas être assimilé à celui des parents, avec les projections dirigées vers l'enfant de ce qu'il faudrait qu'il fasse ?

C'est pourquoi je pense que cette recherche pourrait évoluer par le biais de grilles d'observation incluant des éléments quantitatifs. Pour permettre de ne pas tomber dans les mêmes écueils que ceux vécus au cours de mon expériences, les grilles pourraient être élaborés selon des axes précis d'observation, desquelles ne pas déroger.

Le public accueilli sur ce type de dispositif semble pertinent pour proposer des entretiens avant et après les stages. La qualité de construction de ces entretiens devrait permettre l'ajout d'éléments quantitatif mais aussi de développer l'anamnèse des participants.

Ces deux perspectives d'amélioration de la recherche pourraient permettre de respecter les processus créatifs de chaque Personne.

## **IV. Conclusion**

Cette recherche a mis en exergue les processus à l'œuvre au sein d'un dispositif de dramathérapie adressé à tous. Nous avons pu constater que l'ouverture de l'atelier par les présentations et la pose d'un cadre qui vient border l'expérience, favorise le sentiment de sécurité. L'accompagnement dans ce qui se présente ici et maintenant contient et encourage le sujet dans son évolution. Enfin, la clôture du stage par le soin que chacun donne à défaire progressivement l'illusion d'un fantasme d'appartenance fusionnelle avant de retourner dans sa vie, nous informe sur le lien d'attachement que le participant a construit. Tous ces moments importants qui composent le dispositif sont renforcés par l'accueil du thérapeute qui soutient le processus mais aussi par le groupe. Le participant peut s'étayer sur cet accompagnement ainsi que sur les qualités du groupe. Le sujet n'est plus seul. L'altérité lui donne à voir quelque chose de sa propre existence.

Nous avons pu sentir l'importance de l'attention portée sur la matérialisation de l'espace transitionnel. Parce qu'il renforce son sentiment de sécurité, le participant peut alors évoluer dans son processus créatif. Ici, les clowns s'aventurent entre le nez rouge, qui se revêt juste avant d'entrer sur scène et la clochette qui signale la fin de l'improvisation. La corde rouge, délimitant l'espace scénique, contient-elle aussi le processus, tout au long du développement de l'action.

Enfin, La dimension ludique, inhérente au dispositif mais aussi propre aux qualités du thérapeute favorise le relâchement des mécanismes de défense, laissant un espace où le sujet trouve à s'exprimer dans ses reviviscences de processus primaire d'élaboration du Moi.

# Bibliographie

---

Aulagnier, P. (2013). *La violence de l'interprétation : Du pictogramme à l'énoncé*. Presses universitaires de France.

Bay-Smadja, M., & Rahioui, H. (2015). La thérapie interpersonnelle basée sur la théorie de l'attachement. De Klerman à Bowlby. *Annales Médico-psychologiques, revue psychiatrique*, 173(6), 547-552. <https://doi.org/10.1016/j.amp.2015.06.001>

Berne, E., & Laroche, S. (2018). *Analyse transactionnelle et psychothérapie*.

Bournova, K., & Gouin, J.-F. (2019). Regard. *Revue française de psychanalyse*, 83(1), 9-14.

Bronstein, C., & Hacker, A.-L. (2012). BION, La rêverie, la contenance et le rôle de la barrière contact. *Revue française de psychanalyse*, 76(3), 769-778.

Chouvier, B. (2017). *Le jeu théâtralisé : Une médiation thérapeutique en groupe d'enfants*. Dunod.

Chouvier, B. (2021). *Le pouvoir des choses : Pour une psychanalyse des objets*. l'Harmattan.

Cornut, N. (2012). Comment faire rire ? : La méthode R.I.S. *Gestalt*, n° 42(2), 87. <https://doi.org/10.3917/gest.042.0087>

Cupa, D. (2006). Une topologie de la sensualité : Le Moi-peau. *Revue française de psychosomatique*, 29(1), 83-100.

Freud, S., Baliteau, C., Bloch, A., Rondeau, J.-M., & Robert, F. (2011). *Le moi et le ça*. PUF.

Gibello, B. (2006). La question du fond et de la forme des représentations mentales. *Le Journal des psychologues*, 234(1), 43-48.

Ginger, S. (2010). *La Gestalt : L'art du contact*. Marabout.

Golse, B. (2020). *Le bébé, du sentiment d'être au sentiment d'exister*. Érès éditions.

Goudard, P. (2013). Le clown, poète du désordre. *Sens-Dessous*, 11(1), 129-138.

Kaës, R. (2017). Les théories psychanalytiques du groupe. <http://www.cairn.info/theories-psychanalytiques-du-groupe--9782130792390.htm>

Klein, J.-P. (2015). *Théâtre et dramathérapie*. PUF.

Lacan, J. (1966). *Écrits*. Éditions du Seuil.

Lambert, N., & Lotstra, F. (2005). L'attachement. De Konrad Lorenz à Larry Young : De l'éthologie à la neurobiologie. *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, 35(2), 83-97.

Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je, telle qu'elle nous est révélée, dans l'expérience psychanalytique. (s. d.). 4.

- Lecourt, É., & Lubart, T. I. (2020). *Les art-thérapies* (2e éd). Dunod.
- Maslow, A. H., & Laurence. (2016). *Devenir le meilleur de soi-même : Besoins fondamentaux, motivation et personnalité*.
- Miller, A. (2013). *Le drame de l'enfant doué : À la recherche du vrai soi* (Nouvelle éd.). PUF.
- Pitarque, S. (2017). Une dramathérapie psychanalytique. *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, 68(1), 179-193.
- Prades, P. (2011). The Efficacy of Psychodynamic Psychotherapy : An Empirical Validation of Psychoanalysis ? *Revue du MAUSS*, 38(2), 51-63.
- Tereno, S., Soares, I., Martins, E., Sampaio, D., & Carlson, E. (2007). La théorie de l'attachement : Son importance dans un contexte pédiatrique. *Devenir*, 19(2), 151-188.
- Winnicott, D. W., Kalmanovitch, J., Michelin, M., Rosaz, L., & Harrus-Révidi, G. (2006). *La mère suffisamment bonne*. Éd. Payot & Rivages.

# Annexes

---

## Annexe 1 : Critères d'évaluation

### *La transposition, indice d'introjection des figures d'attachement*

Echelles	Voix	Corps	Artefacts	Situations
0	La voix est celle de la participante	Pas de démarche particulière	Pas d'élément de costume	Situation réelle du début à la fin de l'improvisation
1	Invitation de David à décaler la voix mais pas de changement	Invitation de David à trouver une démarche mais pas de changement	Eléments de costumes succincts et maquillage peu développé	Situation réelle mais pas de transposition à l'intervention de David
2	Invitation de David à décaler la voix, prise en compte mais pas tenue	Invitation de David à trouver une démarche, prise en compte mais pas tenue	Un des artefact travaillé, costume ou maquillage en décalage avec le clown proposé	Situation réelle, transposition à l'intervention de David mais retour au réel
3	Invitation de David à décaler la voix, prise en compte et tenue	Invitation de David à trouver une démarche, prise en compte et tenue	Un des artefacts travaillés : costume ou maquillage et en cohérence avec le clown proposé	Situation réelle mais transposition à l'intervention de David jusqu'à la fin de l'improvisation
4	Voix décalée spontanément sur une partie de l'improvisation	Démarche spécifique sur une partie de l'improvisation	Costumes et maquillage travaillés mais en décalage avec le clown proposé	Situation imaginaire sur une partie de l'improvisation
5	Voix décalée du début à la fin des improvisation	Démarche spécifique du début à la fin de l'improvisation	Costumes et maquillage travaillés et en cohérence avec le clown proposé	Situation imaginaire du début à la fin de l'improvisation

## Annexe 2 : Critères d'évaluation

### *La verbalisation des éprouvés, point d'attention sur la contenance*

<b>Echelles</b>	<b>Début de stage</b>	<b>Post improvisation</b>	<b>Fin de stage</b>
<b>0</b>	Peu de mots, pas de demande	Peu de mots	Peu de mots, pas de lien avec la demande
<b>1</b>	Débordement, pas de demande	Peu de mots, appuyés sur la verbalisation du partenaire de jeu	Débordement, pas de lien demande
<b>2</b>	Peu de mots et demande clarifiée par l'accompagnement de David	Débordement, difficulté à dérouter, participant collé au personnage et/ou à la situation	Peu de mots et lien avec la demande clarifiée par l'accompagnement de David
<b>3</b>	Débordement et demande clarifiée par l'accompagnement de David	Verbalisation en lien avec les sensations, avec l'accompagnement de David	Débordement et lien avec la demande clarifiée par l'accompagnement de David
<b>4</b>	Peu de mots et demande précise	Verbalisation en lien avec les sensations sans accompagnement de David	Peu de mots et lien avec la demande précis
<b>5</b>	Temps de parole claire et concis, demande précise	Verbalisation en lien avec les sensations et prise de conscience	Temps de parole claire et concis, lien avec la demande précis

### Annexe 3 : Critères d'évaluation

#### *L'altérité comme indice du regard a-porté*

<b>Echelles</b>	<b>Relation au Groupe</b>	<b>Relation dans le jeu</b>	<b>Relation au thérapeute</b>
<b>0</b>	Rejet du groupe : comportement de fuite	Rejet des propositions des autres, pas d'initiative dans les propositions	Résistances
<b>1</b>	Pas de relation : évolution « à côté du groupe »	Initiatives et rejet des proposition de l'autre	Prise en compte, pas d'investissement sur scène
<b>2</b>	Dépendance	Prise en compte des propositions de l'autre Initiatives en décalage avec les situations proposées	Prise en comptes, investissement sur scène en fin de stage
<b>3</b>	Couplages : alliance avec un ou deux membres du groupe	Prise en compte des propositions de l'autre, mais pas d'initiatives	Prise en compte sans investissement sur scène dans l'improvisation suivante
<b>4</b>	Indépendance : mouvement vers tous les membres du groupes	Prise en compte des propositions de l'autre et initiatives	Prise en compte et investit sur scène immédiatement
<b>5</b>	Maturité : mouvement et implication dans la vie du groupe	Prise en compte des proposition, initiatives faisant évoluer la scène	Prise en compte et Transformation

## **Intérêt de la supervision de stage en art-thérapies.**

Les stages que nous réalisons sont encadrés par différents temps de supervision. Ces espaces sont autant d'occasions de réfléchir au futur professionnel que nous souhaitons devenir. Il s'agit d'entendre le récit des autres et parfois même de livrer son ressenti. D'entendre la réponse de la psychologue et de sentir la manière dont elle se met en écoute, reformule, propose des pistes de réflexions.

En tant que stagiaire, je cherche à affiner mon identité professionnelle. La supervision me permet de modéliser la posture que je souhaite développer. Elles sont pour moi une invitation à penser mon accompagnement.

Au cours de mon stage, nous avons pris l'habitude avec mon tuteur de se parler pendant une à deux heures, en fin de journée. Ces moments étaient l'occasion pour moi de livrer un ressenti, de poser une question ou encore de relever quelque chose que j'avais observé. Dans l'altérité je pouvais me décaler, confronter ma vision des choses. Souvent, ces échanges ont permis de faire le tri et de réfléchir aux situations transfero-contre-transférentielles. Impliquée dans les exercices d'expressions avec les participants, il m'est arrivé de mieux comprendre mon ressenti en discutant avec mon tuteur.

Enfin, nos discussions ont contribué à l'évolution de mon projet. Je me sentais libre de proposer des liens que David soutenait où confrontait à d'autres approches. La supervision par mon tuteur de stage a contenu mon expérience, dans un cadre sécurisant et encourageant.

Par ailleurs, les séances de supervision organisées dans notre cursus scolaire, furent l'occasion d'échanger en groupe sur divers sujets. La place de stagiaire, le rôle du dramathérapeute, ses limites ou encore la place des art-thérapies en institution. Les vécus de chacun m'ont apporté des réflexions sur ma propre expérience. Dans ces supervisions de groupes, le corps est prégnant puisqu'il reçoit l'émotionnel de l'autre. Je pense que cela peut aussi être considéré comme l'expérience d'accueil de la parole de nos futurs participants. S'interroger sur ce que ça fait vivre en soi, sur les liens que nous entendons ou encore sur ce que ça nous renvoie de notre propre place de stagiaire.

La psychologue est alors comme un miroir modélisant nos futures pratiques, dont il faudra bien sûr s'approprier l'accompagnement par rapport à nos personnalités. Ces espaces sont autant d'occasion de ralentir pour mieux ressentir et mettre nos pratiques en réflexions, prendre du recul et ajuster nos positionnements pour rester au service de ceux que nous accompagnerons.