

UNIVERSITE PAUL VALERY - MONTPELLIER III

UFR V – Science Du Sujet et de la Société

Département de Psychologie

**Mémoire de Maîtrise de
Psychologie Clinique**

**LES ARTS DU CIRQUE :
un terrain de jeu intermédiaire
pour les pas-sages**

Présenté par : Martine LEROY et Martin GERBIER

Dans le cadre du TER : IV

Sous la direction de : Brigitte LEROY

Session septembre 2002

Remerciements

Nous souhaitons remercier chaleureusement Brigitte Leroy et Laurence Goldschmidt pour leur compréhension et leur aide régulière, tout au long de l'année .

Nous les remercions également, ainsi que messieurs J.P.Martineau, C.G.Bruère-Dawson et J.L.Moraguès, pour le plaisir qu'ils nous ont offert à écouter leurs cours et à lire leurs travaux.

Un grand merci aussi à l'équipe du centre des arts du cirque Balthazar, à l'équipe de la Classe Ouverte et aux jeunes qui ont participé à la recherche.

Le bien

*Quand l'intime s'éprouve, un bien est à connaître,
Un bien à estimer, à nommer par les hommes,
Praticable, aussi fort que résistent les hommes,
A respecter, utile et qu'il faut dans la vie.*

Hölderlin.

«... Le corps peut beaucoup de choses dont l'esprit s'étonne »

Spinoza ,Ethique, livre III, th.2, scolie.

« La richesse insondable de l'être s'abrite dans le néant essentiel. »

Lettre de Heidegger à Sartre .(1945)

« Le monde est plein de voix qui perdirent visage.

Et tournent tout le jour pour en demander un.»

Jules Supervielle, *Les Amis inconnus.*

SOMMAIRE

Introduction	1
A. Recherche de concepts opératoires	3
1. Le Cirque, un lieu d'expériences spatio-temporelles de la corporalité	3
1.1. La spatialité du cirque : des circularités enveloppantes	3
1.2. La temporalité du cirque : une circulation rythmique qualitative	5
1.3. La corporalité du cirque : jubilation des corps possibles	6
2. L'identité	8
2.1. Fondements de l'identité	8
2.1.1. Le corps comme source du sentiment d'identité	8
2.1.2. Le regard comme miroir et figure de l'altérité	10
2.2. Un processus dynamique	12
2.2.1. Des identifications	12
2.2.2. Des composantes complexes	13
3. Qualités de «l'aire intermédiaire »	15
3.1. L' environnement accueillant	15
3.2. L'aire de jeu	16
3.3. « L'espace potentiel » de D.W. Winnicott et les « praticables » de J.Oury	18
B. Problématisation et présentation des opérateurs	19
1. « L'œil extérieur » : premier opérateur psychique	19
2. « L'expérience d'être en piste » : second opérateur psychique	21
C. Hypothèse	23

D. Méthodologie	24
1. « L’œil extérieur » (1^{er} opérateur) par Martine Leroy	25
1.1 Balthazar, centre des arts du cirque accueille « la classe ouverte »	25
1.2 Genèse et évolution de « l’œil extérieur »	27
1.3 Une méthode progressive adaptée à la nature évolutive de l’opérateur	28
1.3.1. Premier temps	29
1.3.2. Second temps	30
1.3.3. Troisième temps	30
1.3.4. Intérêt de la progressivité de la méthode	31
1.3.5. Les outils d’évaluation	32
2. « L’expérience d’être en piste » (2nd opérateur) par Martin Gerbier	35
2.1. Balthazar, centre de formation pour les jeunes artistes	35
2.2. Points de vue de « L’expérience d’être en piste »	36
2.3. Une méthode adaptée à la nature événementielle de l’opérateur	38
2.3.1. Des entretiens	38
2.3.2. Des observations	41
2.3.3. Les outils d’évaluation	41

E. Approche clinique et élaboration conceptuelle	42
1. « L’œil extérieur » (1^{er} opérateur) par Martine Leroy	42
1.1. La dimension d’accueil comporte des valeurs de continuité	42
1.1.1. La dimension contenant du cadre	42
1.1.2. La sollicitude	43
1.1.3. La confiance	44
1.2. La dimension ludique comporte des valeurs de singularité	45
1.2.1. Les moments de risque et la régression	45
1.2.2. Les moments de jeu et la créativité	46
1.3. La dimension du regard comporte des valeurs d’élaboration	47
1.4. Applications et limites de l’opérateur	49
2. « L’expérience d’être en Piste » (2nd opérateur) par Martin Gerbier	50
2.1. Le facteur lieu-cirque comme « espace potentiel »	51
2.1.1. Un espace circulaire contenant et unifiant	51
2.1.2. Un espace vertical ascendant	51
2.2. Le risque du corps en jeu : un passage	52
2.2.1. Désactivation du penser	52
2.2.2. La prise de risque	53
2.2.3. La métamorphose	54
2.3. Le regard : figure de l’altérité	55
2.3.1. Le regard : un miroir et sa valeur de holding	55
2.3.2. Le regard : un miroir et sa valeur jubilatoire	56
2.4. Applications et limites de l’opérateur	57
Conclusion	58
Bibliographie	59

Répertoire des documents annexes

Annexe 1	Paysage des arts du cirque	I
Annexe 2	Le cirque, c'est rond comme la terre	V
Annexe 3	Déroulement de la recherche	VI
Annexe 4	Lexcirque	VII
Annexe 5	Extraits de L.Jouvet	VIII
Annexe 6	Vignette clinique de K	X
Annexe 7	Photographies des chapiteaux	XI à XIV
Annexe 8	Photographies d'instant de cirque	XV à XXI

Photographies :

Annexe 7

Dans *Architecture du cirque*.2001.C.Dupavillon, Paris, Le Moniteur :

Photo 1 : P . 261. Zirkus Carl Hagengeck.Collection Zimmerman, Hambourg.

Photo 2 et 3 : P.319. Les colporteurs. Photo de P.Didier.

Photo 6 : P.257. Fratellini.Archives de Paris.

Photo 7 : P.259. Circus Busch, Berlin.

Dans *Le cirque Ici présente où ça*, Paris, Association Attraction :

Photo 4 : P.126. J. Le guilherm.

Photo 5 : P.131. P.Cibille.

Annexe 8

Dans *Le cirque Ici présente où ça*, 1999.Paris, Association Attraction :

Photos 8,9,10 : P.61. P.Cibille .

Dans *Quel Cirque !*, 1999. Paris, Editions Alternatives.

Photo 11 et 12 : P.70 et 71. N.Hochman.

Photo 13 : P.66-67. N.Hochman.

Photo 14 et 15 : P.45 et 60. N.Hochman.

Photo 15 et 16 : P.48 et 49. N.Hochman.

Résumé

Deux artistes-pédagogues-psychologues remarquent que les arts du cirque constituent une aire de jeu favorable à l'expérience du corps en mouvement et repèrent sur le terrain deux opérateurs psychiques. Ils étudient les qualités de ces opérateurs qui en font des tenants-lieux d'espaces potentiels. Ils sont amenés à faire l'hypothèse que les opérateurs peuvent, à certaines conditions, permettre un travail identitaire. A partir du champ phénoménologique et du champ psychanalytique, ils dégagent les propriétés de chacun des deux opérateurs. Le premier opérateur doit permettre à une population adolescente en phase de rupture un réaménagement de l'organisation psychique. Le second opérateur accompagne les passages d'une population adolescente en phase d'adaptation. Ils tentent de démontrer qu'à partir d'un travail sur les assises originaires de l'identité, en impulsant la créativité dans la sphère corporelle, « l'œil extérieur », premier opérateur, va favoriser l'émergence d'un sentiment de « se trouver » et qu'en maintenant le flux basal originaire, grâce à « l'expérience de la piste », le second opérateur va confirmer ce sentiment par le regard d'autrui. Les expériences impulsées par les deux opérateurs successivement entraînent une dynamique identitaire visant la congruence (l'identité sociale viendrait s'incorporer à l'identité intime). Comment ce travail des opérateurs pourrait-il être modélisé?

MOTS-CLES :

Cirque – Espace potentiel – Créativité corporelle – Jubilation – Identité.

Introduction

Le sujet de cette recherche est issu du rebondissement des questionnements et des réflexions en résonance des deux auteurs (psychologues-stagiaires-chercheurs), se rencontrant sur le terrain des arts du cirque : Martin Gerbier, étudiant en psychologie sociale puis en psychologie clinique, sportif et initiateur aux arts du cirque ; Martine Leroy, étudiante en psychologie clinique, artiste et pédagogue des arts du cirque, ayant participé à l'émergence d'un cirque nouveau, contemporain.¹

Nos démarches professionnelles se croisent à l'enseignement des arts du cirque.

Nous avons effectué un premier passage de la démarche artistique à la démarche pédagogique en expérimentant l'intérêt pédagogique et éducatif des arts du cirque².

L'un et l'autre sur le terrain- dirigeant des ateliers en accompagnant un public amateur dans la découverte des arts du cirque- constatons régulièrement des manifestations de changement concernant le sentiment de soi et d'estime de soi de certains participants.

Or, parallèlement depuis quelques années, nous avons peu à peu mis en place une démarche bien particulière pour accueillir de nouvelles populations (petite enfance, adolescents, jeunes gitans, jeunes sous protection judiciaire, jeunes en pré-professionnalisation).

Cela nous amène à nous interroger sur les liens entre les nouvelles populations arrivées, les nouvelles problématiques rencontrées et les nouvelles praxis mises en œuvre.

Ceci constitue le second passage, de la démarche de pédagogie active, créative, respectant la globalité de la personne dans sa pratique artistique, à la psychologie.

Si la démarche artistique est porteuse de changements, quels en sont les opérateurs ?

Qu'en est-il des arts du cirque en particulier ? Les opérateurs psychiques repérés permettent-ils des transformations lors des processus identitaires ?

Notre recherche va mettre à l'épreuve les valeurs de deux opérateurs psychiques repérés comme tels.

Le premier se constitue à partir d'un terrain d'accueil pour une recherche créative, en présence d'une personne, il se nomme : « L'œil extérieur ». Il sera expérimenté avec une population adolescente en phase de rupture, sous protection judiciaire (par M.Leroy).

¹ Une promenade dans le paysage des arts du cirque vous est proposée dans l'annexe 1, page I.

² Explications dans un article de l'auteur en annexe 2, page V.

Le second est le moment particulier de la présentation en public, il est appelé : «L'expérience d'être en piste ». Il sera expérimenté avec une population en fin d'adolescence, en phase d'adaptation (par M.Gerbier).

Nous les différencions comme objets de recherche étudiés séparément et qui, proposés à l'un à la suite de l'autre, entraînent des changements successifs.

Tout d'abord, nous rechercherons des concepts opératoires communs aux deux opérateurs, tant dans le champ phénoménologique que psychanalytique ; après quoi, pour une meilleure compréhension, nous vous présenterons la problématisation générale, les opérateurs et les hypothèses ; ensuite la logique de notre recherche suivra la logique du terrain : Martine Leroy exposera la problématique et la méthodologie spécifique au premier opérateur et Martin Gerbier exposera la problématique et la méthodologie spécifique au second opérateur, enfin de la même manière, nous procéderons à une approche clinique et à une élaboration conceptuelle concernant chacun des opérateurs, pour terminer sur une discussion commune.³

Les arts du cirque sont inégalement connus, aussi cela nous a-t-il conduit à nous permettre certaines redites ; par ailleurs, notre enthousiasme à les faire connaître est à l'origine de documents annexes.⁴

Enfin, nous souhaitons que les petits sauts de chapitre, sans doute nécessaires à la lecture d'un mémoire présenté en duo, puissent inviter une sensation légère de voltige ; que celle-ci soit la plus agréable possible.

³ Pour une visualisation globale, le schéma du déroulement de la recherche est en annexe 3 , page VI.

⁴ Dont annexe 8, page XII.

A. Recherche des concepts opératoires

1. Le Cirque, un lieu d'expériences spatio-temporelles de la corporalité

La liberté qu'évoque le monde du cirque tient à son ambiance, à sa climatique et à ses couleurs. Les déplacements qu'il permet, la valeur du temps qu'il offre et les exploits inédits qu'il présente nous plonge dans un monde sensation-nel, extra-ordinaire et merveilleux. Dans un contexte spatial sécurisant, qui comporte aussi des passages, dans un contexte temporel alliant permanence et passagèreté, les corps en mouvement risquent l'expérience sensible de la métamorphose, ici et maintenant, en accord avec le monde, sous le regard d'un public chaleureux.

Monde étrange et familier, le cirque est partagé par nomades et sédentaires qui habituellement se trouvent séparés et à cette occasion se voient réunis dans un espace temps intermédiaire. Ainsi ils « se trouvent » et « se créent », les uns les autres, dans une aire d'expérience commune dont nous allons chercher les caractéristiques.

1.1. La spatialité du cirque : des circularités enveloppantes

A la périphérie de la ville, le mode d'investissement de l'espace par le cirque est bien particulier. Dans son livre, *Architecture du cirque*, C. Dupavillon nous dit :

« Les circassiens, bâtisseurs amateurs, échappent au répertoire des promoteurs et leurs constructions n'appartiennent à aucune école, pas même aux grands courants du XIX^e siècle. Se choisir un emplacement et se bâtir un toit pour une période souhaitée s'appelle aujourd'hui, dans la méthode de production d'un spectacle, une utopie. Le cirque a vécu de provisoire et l'éphémère a servi de règle à tous ces voyageurs, ce qui est à l'encontre de l'architecture universelle. Le précaire est instructif, il est un progrès. »⁵.

L'originalité du cirque tient au fait qu'il est un lieu de spectacle et aussi un lieu de vie.

« Un fait marquant, dans le cercle ou dans le cirque, réside dans la transition entre le dedans et le dehors, une simple toile, une simple peau... »⁶, nous dit encore Patrick Bouchain, architecte.

En cheminant de l'extérieur vers l'intérieur, voyons les différents passages que nous proposent les formes circulaires successives du cirque pour atteindre le cœur du lieu spectaculaire. La logique du circuit est concentrique et nous fait circuler, en passant

⁵ Dupavillon C., 2001, p. 337.

⁶ Bouchain P., 1999, p. 112.

« entre ». Des espaces intermédiaires transitoires provoquent une sorte de dilution des frontières entre les pleins et les vides.

Une première circularité : les lieux d'habitation, roulottes et caravanes qui cerclent le campement à la façon d'un mur d'enceinte et qui annoncent, en miroir confondu de la qualité de vie et de celle du spectacle, le nom, la couleur, l'identité du cirque. Nous passons « à travers » (entre deux caravanes) pour nous retrouver devant une seconde structure circulaire : le chapiteau, dont les toiles verticales sont nommées « les entourages »⁷ et le sommet « la coupole »*. Bien qu'il s'élève vers le ciel en quelques heures et disparaisse aussi vite, c'est le lieu permanent du spectacle. L'importance de ce passage est qu'il permet la découverte du centre, nullement visible de l'extérieur, et offre son volume arrondi. Une fois dans le chapiteau, troisième circularité : les gradins*, positionnés autour de la piste* et relayés en fond par les coulisses* (entrée des artistes). Les spectateurs occuperont ces bancs assis, les corps en contact, « collés » les uns aux autres et ainsi formeront un ensemble homogène (contrairement à une somme d'individus qui seraient assis chacun sur une chaise). La dernière circularité est celle du « bord de piste », segments de bois disposés bout à bout, formant un chemin circulaire séparant et reliant à la fois, artistes et spectateurs. Et enfin, ultime lieu central : la piste, lieu de révélation, centre.

Pour Fernand Léger, « la piste domine, commande, absorbe » et le succès du spectacle provient de ce qui en fait son originalité et son essence : le rond.

« Le cirque est une énorme cuvette dans laquelle se développent des formes circulaires. Ça n'arrête pas, tout s'enchaîne... un cirque est un roulement de masses, de gens, d'animaux et d'objets »⁸.

L'espace du cirque, entourant et englobant, constitué de plusieurs enveloppes est associé à l'image de l'œuf, du ventre, mais aussi du sein comme nous le montrent les formes des chapiteaux.

Le cirque se décline en un espace protégé, espace de transition, espace de création.

La pratique des arts du cirque se présente comme terrain propice au travail de la spatialité de manière sécurisante et ouverte.

⁷ Tous les mots du vocabulaire du cirque qui ont un *, sont dans un lexique, nous vous invitons à le lire en annexe 4 , p.VII.

⁸ L'analyse du chapitre (1.1) est en partie extraite du livre de Cie Maripaule B.-Philippe Goudard.,1994, P.41 et P.99.

1.2. La temporalité du cirque : une circulation rythmique qualitative

Le cirque suggère un monde en perpétuel mouvement, une spirale temporelle. Il est au croisement de deux rapports au temps. Un temps cyclique, se répétant, saisonnier, quotidien, perpétuel et un temps ponctuel, évènementiel, immédiat, se révélant dans l'ici et maintenant. La nature nomade du cirque, son itinérance, marque le passage. Les gens du voyage vivent sur la route, ils passent, le montage et le démontage de l'édifice d'armatures de cordages a un caractère éphémère et magique.

Tout est mouvement, également le déroulement du spectacle pendant lequel les numéros passent, se succèdent, s'enchaînent comme autant de fantaisies spontanées et de jeux de courte durée, entre lesquels, lors des enchaînements (d'un numéro à l'autre), la mobilité et la rapidité seront essentielles afin de créer la surprise suivante. Les déplacements qui mettent en exergue les corps en mouvement, courses circulaires, ascensions et chutes, ponctuent le temps du spectacle de mouvements contrastés : tout en suspens ou très brefs.

Si le cirque se vit sous une forme mouvante et passagère, dans une succession de « moments forts », ils sont néanmoins reliés entre eux. Du voyage au spectacle, la qualité du temps tient autant à la valeur de l'instant qu'à la valeur des temps reliant les instants entre eux, valeur d'entre-temps. Le travail de J.P. Martineau au sujet de la passagèreté nous ramène à Freud :

« La valeur de la passagèreté est une valeur de rareté dans le temps. La limitation dans la possibilité de jouissance en augmente le prix. »⁹

Dans le métier on dit qu'un numéro* « passe en piste ». D'autre part Maldiney parle de l'instant baroque qui caractérise aussi bien le spectacle mosaïque du cirque :

« L'instant baroque n'est pas éternel mais perpétuel, il est lié au rythme des apparitions–disparitions. »¹⁰

La circulation, la conduction entre la succession de moments forts (valeur des temps) et leurs enchaînements (valeur des entre-temps) caractérise la temporalité du cirque : une temporalité ouverte puisque la permanence, dans une boucle continue, intègre l'événement sous forme d'éphémère métamorphose. La variation de ses rythmes donne

⁹ Martineau JP., 1996, p. 4.

¹⁰ Maldiney H., 1973, p. 140.

au temps du cirque une valeur particulière. C'est la qualité de la durée qui confère aux arts du cirque les propriétés d'un terrain favorable à un travail de la temporalité.

1.3. La corporalité du cirque : jubilation des corps possibles

Dans un espace à la fois protégé et ouvert et dans un temps à la fois stable et souple, que dit le corps¹¹, instance majeure du cirque ?

Si nous nous référons à différents articles de la revue Arts de la Piste, pour David Le Breton,

« il produit la fascination de voir des hommes et des femmes s'affirmer d'abord comme corps avant d'exister comme personnes.[...] Ce sont des corps qui échappent à la peur, à la pesanteur, au sérieux, saisis dans une jubilation qui n'en finit plus. [...] Le principe de réalité s'efface et ouvre à un monde où les lois sont d'une autre dimension. Tout devient soudain possible. »¹²

Pour Marc Moreigne, dramaturge :

« Le corps au cirque semble être en permanence « ailleurs », surgissant là où on ne l'attend pas, « disparaissant » lorsqu'on le convoque. »¹³

Pour Jean-Marc Adolphe, au cirque,

« Le corps n'a d'autre identité que celle de son devenir-mouvement. »¹⁴

Ces constatations de divers horizons, parmi d'autres, nous amènent à considérer la corporalité du cirque au sens de J.L. Moraguès : « Comme organisation pré-spéculaire sur le versant motionnel du mouvement », qui fait également référence à Winnicott par la notion de « motricité primitive », rapprochant une agressivité (non-réactionnelle) de la spontanéité.

Nous sommes dans la dimension corporelle originaire, dans le champ de la sensation, de l'éprouvé corporel et des proto-représentations.

Un artiste de haut niveau nous précise :

« Parfois le corps « parle tout seul », il trouve un nouveau chemin et même si l'on maîtrise ses capacités physiques, si on a telle aptitude à résister ou à accompagner ce mouvement du corps, on ne sait pas exactement où ça va. Alors il y a le laisser-aller : « Allons voir ce qui se passe par là ».

On tente d'orienter son état de corps et de présence, c'est une alchimie vivante qui s'élabore dans l'instant et ne cesse de se transformer. »¹⁵

¹¹ Ni les forains, ni le cirque à ses débuts, n'ont le "droit de parole" réservé au monopole du théâtre (loi de 1907) jusqu'à la révolution.

¹² Moreigne M. , 2002, p. 40

¹³ Ibid, p. 16

¹⁴ Ibid, p. 29

Dans un environnement fiable, l'artiste de cirque expérimente les métamorphoses corporelles de manière ludique. Son mouvement crée son monde, sa spatio-temporalité. Sur ce fond originaire, il va décliner une pluralité de corps possibles. Possibilités qui vont s'actualiser dans une expérience créatrice. Grâce à la spontanéité du corps en jeu, avec jubilation, il va faire jaillir l'inédit et découvrir des pistes de travail afin de créer l'exploit* contenu dans son numéro. Sa prouesse sera la poésie d'expériences fondamentales singulières. Le spectacle de cirque est un déploiement d'expériences intimes sous le regard d'autrui.

« On est dans la pure sensation. Passer par le corps c'est aussi élaborer ce que tu as dans la tête, c'est avec et par le corps que l'idée devient visible »

dit encore une artiste, qui nous amène à la problématique du visible, du regard, et conjointement, à celle de l'élaboration. Qu'élabore le corps ? Comment accueille-t-on son expression ?

On voit que le corps est à la fois dans le registre originaire de la « pure sensation » mais aussi, et entre autre, par l'intermédiaire du regard du public, il se trouve porteur de sens. Le corps de cirque est un miroir sensible : les effets de la présence orientent ce qu'on pourrait nommer un « poème du corps », à la fois compris car codé par la geste sociale et à la fois déchiffré singulièrement car interprété par une empathie d'ordre kinesthésique.

De ce fait, le risque de « l'exploit » exécuté par l'artiste, est déterminé par l'accueil de l'expression- manifeste et latente – de cette forme de poésie corporelle.

Ce que David Le Breton formule ainsi :

« Si les risques pour la vie sont le premier souci des gens des cirque, il y en a un autre non moindre qui touche au sentiment d'identité, c'est-à-dire à l'estime de soi : la peur de ne pas être à la hauteur¹⁶. »

En offrant un cadre, stable et ouvert, délimitant un espace garanti pour que le sujet se risque, la pratique des arts du cirque devient une aire d'expérience de la métamorphose ; c'est-à-dire, engageant un travail de transformation comme soutien au passage, ce qui constituerait un accompagnement pour les personnes défaillantes au plan de l'identité.

¹⁵ Ibid, p.23.

¹⁶ Ibid, p. 40.

2. L'identité

2.1. Fondements de l'identité

La notion d'identité et le concept de narcissisme, bien qu'ils soient de plus en plus sollicités dans les éclairages possibles des problématiques actuelles, (qu'il s'agisse d'états dits « limites » ou d'affolements narcissiques des adolescents), ne fondent pas pour autant une théorie cohérente ; par conséquent nous essaierons de mettre au service de notre recherche les principaux concepts de l'identité, concernant le corps et le mouvement, et ensuite de réfléchir à leurs liens ou articulations éventuelles.

2.1.1. Le corps, source du sentiment d'identité et médiateur de l'être en relation

Le corps constitue la base du sentiment d'identité ; l'enfant expérimente par les sensations la différence entre lui et son environnement.

Pour Merleau-Ponty, le corps est « le véhicule de l'être au monde » et il ajoute, « mon corps est le pivot du monde . »¹⁷

Aussi, de la permanence dépend la continuité de soi, qui est elle-même la garantie du sentiment d'identité. La rencontre du sujet et du monde, née du sentir, fonde une « évidence naturelle » : « L'être dans le monde » de Blankenburg car « le sujet sentant s'éprouve comme partie du monde dans lequel il est placé » et « Le sentir est une expérience empathique. »¹⁸ nous affirme Straus.

Si le corps fonde et participe à construire l'identité c'est aussi parce qu'il est sentant sensible , c'est par les sens, la motricité et l'expression qu'il rencontre autrui et se rend médiateur de l'être en relation, dans une « intercorporéité »¹⁹ qui est réversibilité des sens. En effet, dès le début de la vie le corps est mouvement et mu, or le mouvement en tant que « passeur de la spatiotemporalité du sentir » (J.L. Moraguès) va être organisateur de la corporalité et, à ce titre, constitutif de l'identité.

Par le mouvement, l'être se rend présent au monde et à soi.

¹⁷ Merleau-Ponty M., 1976 ,p.117.

¹⁸ Straus E.,1989, p331.

¹⁹ Merleau-Ponty M.,1979.,p183.

Dans « Processus de maturation chez l'enfant », Winnicott écrit au sujet du nourrisson qu'il a élaboré un fantasme d'ambivalence, à partir de ses fonctions corporelles et qu'il est passé de rapports subjectifs à des rapports objectifs avec les objets.

« Il a commencé à établir un « self », une unité qui est, à la fois physiquement contenue à l'intérieur de la peau du corps et psychologiquement intégrée. »²⁰

Pour sa part, D. Anzieu propose de mettre en relation les espaces corporels et les espaces psychiques, il écrit :

« Parce qu'il est à la fois psychique et corporel, le moi transpose dans l'esprit les dimensions spatio-temporelles du corps. »²¹

Les schèmes sensori-moteurs du moi-peau sont transposés en schèmes de pensées par le moi-pensant. C'est ainsi que l'individu prend connaissance du monde extérieur.

D. Anzieu développe la théorie du moi-peau et celles des enveloppes psychiques. La rencontre avec le monde extérieur est de l'ordre du sensible et c'est l'enveloppe corporelle qui en est la limite interface. Tout en différenciant le dedans et le dehors, l'enveloppe corporelle confirme notre présence au monde et le moi-peau favorise la construction de l'identité en permettant à l'individu de se sentir séparé et protégé.

Pour F. Dolto, « le sentiment d'exister d'un être humain, qui arrime son corps à son narcissisme » vient d'une conviction de continuité spatio-temporelle qui « demeure et s'étoffe ». Le « narcissisme primordial » est défini comme « mêmeté d'être » et c'est l'image de base qui va permettre ce « ressenti ». ²² (L'image de base participe à l'image dynamique du corps avec l'image fonctionnelle, accomplissement du désir, et l'image érogène, plaisir et déplaisir.)

Le « narcissisme primordial » est posé par F. Dolto comme précédent au « narcissisme primaire » envisagé par Freud dès 1914 dans son texte « Introduction au narcissisme »²³, lequel explique que la libido se partage en deux pôles distincts : la libido du Moi et la libido d'objet, et dans lequel il présente le narcissisme comme une forme d'investissement pulsionnel nécessaire à la vie subjective. Le narcissisme primaire est l'investissement sur son corps propre des pulsions partielles, dont la satisfaction se réalise sur le mode autoérotique. Le temps des investissements moiïques,

²⁰ Winnicott D.W., 1970, p.33.

²¹ Anzieu D., 1994, p. 12 et 33.

²² Dolto F., 1984, p.50.

²³ Freud S., 1969, p. 81.

désigné par Freud « comme le Moi infantile, en possession de toutes les perfections »²⁴, amène l'enfant à découvrir son corps comme sien propre et à se l'approprier : prémices de la constitution du Moi.

Aux sources de l'identité, le corps, porteur d'une garantie d'être là et d'une fonction de relation entre le dedans et le dehors. Dans un agir et pâtir simultané, il est donc touchant et touché, directement (de peau à peau).

Lorsqu'il est voyant et visible, que lui apporte ce possible recul ?

2.1.2. Le regard comme miroir et figure d'altérité

« Quant au miroir, il est l'instrument d'une universelle magie qui change les choses en spectacles, les spectacles en chose, moi en autrui et autrui en moi. »²⁵

L'image spéculaire joue un rôle fondamental dans la constitution de l'identité. J. Lacan dans son travail sur « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je »²⁶ fait de ce temps la « matrice symbolique où le je se précipite en une forme primordiale. »

Le temps où l'enfant, porté par la mère, reconnaît son image dans le miroir comme sienne, correspond à « la transformation produite chez le sujet quand il assume une image. »²⁷

C'est à travers cette identification imaginaire à sa propre image que l'enfant va anticiper la forme totale de son corps, formatrice d'un moi différencié et unifié, mais également aliénante par cet autre du miroir qui donne une image de lui-même. Ainsi l'image dans laquelle il se reconnaît est la base de l'identification imaginaire constitutive du moi et l'entrée dans le registre de l'imaginaire. Mais l'essentiel de ce moment, secret de l'assomption jubilatoire du tout petit face à son image spéculaire, c'est l'échange des regards qui confèrent au Moi imaginaire sa valeur de représentation :

« Ce qui se manipule dans le triomphe de l'assomption de l'image du corps au miroir, c'est cet objet le plus évanouissant à n'y apparaître qu'en marge : l'échange des regards, manifeste à ce que l'enfant se retourne vers celui qui, de quelque façon, l'assiste, fût-ce seulement de ce qu'il assiste à son jeu.»²⁸

Françoise Dolto, au sujet du stade du miroir, parle d'une « relation scopique étrange » qui ne rend pas compte du sujet en entier, et fait remarquer que l'image scopique ne

²⁴ Ibid, p.98.

²⁵ Merleau-Ponty M., 1964, p. 34.

²⁶ Lacan J., 1966, p. 90.

²⁷ Ibid.

²⁸ Ibid., p.70.

prend sens que lorsque le sujet est accompagné de l'autre, car il « l'assure par le témoignage scopique que quoi qu'il arrive, il n'est jamais morcelable : puisque pour les autres qui se reflètent comme lui, le « rapt » de leurs apparences ne les atteint pas dans l'intégrité de leur être entier. »²⁹

De son côté, Aulagnier écrit :

« Le je ne peut fonctionner que s'il peut assurer conjointement de la stabilité de ces deux repères, que sont sa reconnaissance et la reconnaissance de lui-même par le regard de l'autre. »³⁰

Le regard qui donne à l'enfant une première forme de reconnaissance, lui conférant également valeur et signification, a été développé par Winnicott dans « Jeu et réalité », il écrit :

« Que voit le bébé quand il tourne son regard vers le visage de la mère ? Généralement ce qu'il voit c'est lui-même, en d'autres termes la mère regarde le bébé et ce que son visage exprime est en relation directe avec ce qu'elle voit. »³¹

Le regard de l'autre contribue à la désignation du « je » mais pour que l'enfant puisse s'approprier son image, cela nécessite qu'il ait une place dans l'autre car, comme le dit J. Lacan,

« C'est dans l'autre que le sujet s'identifie et même s'éprouve tout d'abord. »³²

C'est pourquoi l'autre prend une telle importance dans l'échange des regards car il m'assigne une place et une valeur, qui correspondent aux projections existantes faites auparavant dans le discours de l'autre.

Pour Aulagnier :

« Le regard de l'autre lui indiquant « qui est » celui que l'autre aime, nomme et reconnaît. Ce que le sujet découvre dans le miroir, c'est l'image de choses dont parlait le discours de celles et ceux qui lui parlent. »³³

Discours antécédent à la naissance de l'enfant, lequel est accueilli par un bain de parole portant leur propre violence interprétative, anticipation lui assignant une place dans la constellation familiale.

²⁹ Dolto F., 1984, p. 151-152.

³⁰ Aulagnier P., 1975, p.210.

³¹ Winnicott D.W., 1975, p.155.

³² Lacan.J., 1966, p.181.

³³ Aulagnier P., 1975, p.289 .

2.2. Un processus dynamique

2.2.1. Des identifications

Grâce à l'étude des jumeaux, Zazzo fait remonter un double mouvement au stade du miroir, où la conquête de l'identité consiste à la fois à s'identifier à son double et à s'en désidentifier. Zazzo parle d'« effet-de-couple » et de différenciation.

La psychanalyse a élaboré la théorie des identifications pour rendre compte du passage de l'autre comme miroir, à l'autre comme modèle.

L'identification « processus psychologique par lequel un sujet assimile un aspect, une propriété, un attribut de l'autre et se transforme, totalement ou partiellement, sur le modèle de celui-ci »³⁴ qui est essentielle dans la constitution de l'identité, est reprise chez Lacan dans le stade du miroir. Ici l'identification se place dans le registre de l'imaginaire quand l'enfant s'identifie à son image spéculaire, fondant ainsi l'instance du Moi. Après cette première identification narcissique, se succèdent les identifications aux parents ; le sujet, pour se constituer sur le modèle parental, devra renoncer à investir l'objet incestueux qu'est la mère et intégrer la loi du père.

En s'identifiant aux parents aimés et admirés, l'enfant va de surcroît chercher à correspondre à cet idéal parental dont dépendra son propre idéal du moi qui est « à la fois le substitut du narcissisme perdu de l'enfance et produit de l'identification aux figures parentales ou à leur relais sociaux. »³⁵

Freud écrit : « outre son côté individuel, cet idéal a un côté social, c'est également l'idéal commun d'une famille, d'une classe, d'une nation », il est donc étroitement lié aux projections familiales qui ne sont « rien d'autre que leur narcissisme qui vient de renaître. »³⁶

Ainsi l'édification du Moi qui se poursuit de l'enfance à l'adolescence par de multiples identifications, reste un équilibre fragile entre l'idéal du Moi et le Moi, entre l'investissement d'objets et l'investissement de soi, entre ce que j'aimerais être et ce que je suis, dont dépend l'estime de soi et ses enjeux.

« Une part du sentiment d'estime de soi est primaire, c'est le reste du narcissisme infantile, une autre partie a son origine dans ce que l'expérience confirme de notre toute puissance (accomplissement de l'idéal de moi), une troisième partie provient de la satisfaction de la libido d'objet. »³⁷

³⁴ Laplanche J et Pontalis JB., 1967, p. 187.

³⁵ Roudinesco E., 1997, p. 493.

³⁶ Freud S., 1969, p.96.

³⁷ Ibid., p.102.

2.2.2. Des composantes complexes

En effet, la constitution et la construction de l'identité sont des processus qui doivent intégrer des tendances d'origines diverses et quelquefois contradictoires.

Pour P. Tap, psychologue social, l'identité est définie par plusieurs éléments constitutifs : continuité, unité et cohérence, unicité (originalité), diversité (diverses identités collectives d'appartenance) et réalisation de soi (devenir soi-même). Ainsi l'identité infantile est sans cesse remaniée en fonction de nouvelles situations. Cela implique la gestion d'un paradoxe : l'identité constitue un effort constant pour gérer le changement de soi dans la continuité et génère des stratégies complexes visant à résoudre le paradoxe. Chamond fait également part de cette dynamique :

« La continuité en accueillant la passagèreté dans la permanence, [...], en intégrant ce qui change et comment il change, dans la fluidité du mouvement de devenir [...] travaille au maintien du soi unifié. »³⁸

Dans une perspective phénoménologique, les situations dans lesquelles plusieurs logiques coexistent, par exemple lors de transformations importantes ou précipitées bouleversant l'image et l'estime de soi, peuvent être définies comme « crises ».

Rogers, étudiant le processus de changement durant la thérapie, l'a nommé « continuum », il part d'un pôle stratégique et va vers un pôle en mouvement. Il signale un degré variable de l'accord entre les éprouvés d'un sujet, ce qu'il en accepte et ce qu'il en communique et fonde le concept de « congruence ». Grâce à ce qu'il nomme « l'expérience immédiate du moi potentiel » le sujet va être amené à « reconnaître que ce qui a été éprouvé pourrait devenir une part du moi. »³⁹

Pour B. Kimura, d'une part le soi naît dans le lieu du corps (mais les conceptions orientales ne différencient pas intérieur et extérieur à notre manière) et d'autre part le soi-même surgit d'un lieu où le moi et l'univers ne sont pas encore séparés.

« Et si le soi peut s'éprouver comme distinct d'autrui, il est néanmoins dans l'aïda, dans cet entre-deux qui existe empiriquement dans toute relation avec autrui. »⁴⁰

Entre le soi et le soi-même (le non soi au fond du soi), existe une différence qu'il nomme « aïda », un « entre originaire » et il insiste : « Le soi est un mouvement

³⁸ Chamond J., 1999, p. 246.

³⁹ Rogers C., 1975, p. 64.

⁴⁰ Kimura B., 2000, p.149.

perpétuel... ». Ce qui se rapproche des conceptions de Maldiney, quand pour l'adolescent il précise, dans « Existence crise et création » :

« La crise de l'adolescent est co-originaires une crise de soi et une crise du monde. C'est une crise de l'être-au-monde, du pouvoir-être au monde à dessein de soi, d'un soi qui n'est pas là donné, ni à titre réel, ni à titre idéal, un soi qui n'existe qu'à s'ouvrir soi. »⁴¹

De son côté, Erikson parle d'une « formation de l'identité » et Lipiansky nous rappelle que l'identité se modifie tout au long de l'existence, il évoque une construction dans un double mouvement entre le fait d'être semblable et celui d'être singulier :

« Dans une dialectique de l'intériorité et de l'extériorité, de l'identification au double et de la différenciation du semblable, de la continuité et du changement, du rapport à soi et au regard d'autrui .»⁴²

Nous retiendrons particulièrement les concepts de Lipiansky d'« identité intime » constituée « par le corps et ses pulsions, par les émotions et les affects, par l'imaginaire. » et d'« identité sociale » constituée d'une « représentation de soi que le sujet cherche à construire et à donner » et qui demande à être reconnue et confirmée par autrui... »⁴³, que nous articulerons avec celui de « congruence » de Rogers et nous partirons de l'idée que, seul un processus créateur nous paraît être à même de permettre une recherche perpétuelle d'équilibre entre la réalité interne et la réalité externe.

Rogers pour sa part nous dit :

« Le processus créateur se définit pour moi comme étant l'émergence dans l'action d'un produit relationnel nouveau, qui se détache de la nature unique de l'individu d'une part, et des événements, des personnes ou des circonstances de sa vie d'autre part. »⁴⁴

Et plus loin il définit l'acte créateur :

« Car il est indescriptible par nature. Il est l'inconnu que nous devons accepter comme méconnaissable jusqu'à ce qui se présente. Il est l'improbable qui devient probable. »⁴⁵

Nous travaillerons le concept de créativité à partir de « l'espace potentiel » de D.W.Winnicott et des « praticables » de J. Oury.

⁴¹ Maldiney H., 2001, p. 77.

⁴² Lipiansky E M, 1992, p. 29.

⁴³ Ibid, p 121.

⁴⁴ Rogers C., 1975, p. 247.

⁴⁵ Ibid, p. 251.

3. Qualités de « l'aire intermédiaire »

A certaines conditions de fiabilité et de confiance, l'environnement facilitant de D. W. Winnicott et l'accueil de J. Oury peuvent mener à une créativité ludique (au jeu créatif), ceci se joue entre autre dans des espaces relationnels propre au premier âge ou à la situation thérapeutique. La création d'aires intermédiaires permet d'expérimenter dans un "monde commun" les passages nécessaires à la dynamique identitaire.

3.1. L'environnement accueillant :

Le concept d'environnement facilitant comporte une donnée importante de progressivité liée aux rythmes et oscillations du développement de l'enfant. Pour Winnicott, cela implique entre autre les phases du holding, du handling, de l'object presenting, de la sollicitude. Winnicott insiste sur la mère-environnement, "suffisamment bonne", qui va accueillir les besoins de l'enfant, en s'identifiant à lui grâce à ce que Winnicott a défini comme étant la "préoccupation maternelle primaire", état de sensibilité de la mère, organisé pour accueillir le bébé. La mère instaurera une permanence de l'environnement, cadre repris par la situation thérapeutique, qui procurera un sentiment de continuité d'existence induite par des expériences d'omnipotence dont la valeur positive est l'illusion ludique et paradoxale du "trouver/créer".

En s'adaptant activement, la mère donne au bébé :

"l'illusion qu'une réalité extérieure existe qui correspond à sa propre capacité de créer".⁴⁶

Grâce à une certaine dose d'expérience d'omnipotence, de confiance qui autorise le laisser aller, l'enfant va découvrir petit à petit et spontanément, dans un mouvement de va et vient, un principe de réalité.

Si la progression de l'environnement facilitant est respectée, le paradoxe s'avère maturant et la séparation d'avec la mère est possible à moindre traumatisme, grâce à la constitution de « l'espace potentiel », situé entre "le domaine où il n'y a rien, sinon moi, et le domaine où il y a des objets et des phénomènes qui échappent au contrôle omnipotent".⁴⁷

Nous rapprochons l'environnement facilitant de la notion d'accueil de J. Oury, car il comprend dans l'accueil, la prise en compte du "paysage" du patient, au sens du sentir

⁴⁶ Winnicott D.W., 1971, p. 22.

⁴⁷ Ibid p. 139.

de E. Straus, la création d'une ambiance de "préparation à la dimension de rencontre". Il conçoit l'accueil comme un processus qui pourra permettre l'émergence de l' "Un".

Il nous propose une "fonction d'accueil qui permet de prendre son temps ; c'est aussi *un premier geste*, qui marquera l'évolution de quelqu'un"⁴⁸. On retrouve la notion de "premier monde" garantissant la continuité et le rassemblement qui devra permettre, par la suite, malgré les frustrations, le maintien d'un soi unifié.

3.2. L'aire de jeu :

Winnicott fait l'hypothèse de deux voies, instinctuelle et pulsionnelle, de la motricité primitive. Il différencie un pourcentage d'énergie motrice "qui reste disponible pour un emploi de pure motricité" que J.L. Moraguès nomme le "versant motionnel" (différent du pulsionnel). Winnicott souligne le lien entre cette motricité, la spontanéité et la créativité issue de la capacité à trouver créer le sein. A partir de la relation, motrice et émotionnelle, du "dialogue tonico-émotionnel" dira Ajuriaguerra -(qui proposera la relaxation comme premier temps de la thérapie en étant "témoin privilégié et bienveillant du monde d'être" du patient)- se crée entre la mère et l'enfant un "terrain de jeu" à partir duquel l'enfant va pouvoir "se sentir exister".

"La confiance dans la mère suscite un terrain de jeu intermédiaire où l'idée de magie prend sa source dans la mesure où le bébé fait bien là l'expérience de l'omnipotence"⁴⁹.

C'est depuis l'état de détente de "crédit ouvert à la personnalité non – intégrée" qu'une activité créative peut se manifester. Masud Khan a nommé cet état "l'être en jachère".

"Un état non verbal et dont l'expression emprunte plutôt les voies imagées ou kinesthésiques"⁵⁰.

P. Aulagnier pour sa part, propose de nommer les images de choses corporelles, des « pictogrammes ».

La capacité "d'être en jachère" est une condition de l'activité créatrice, elle même condition d'émergence du soi.

Cet état sollicite le registre originaire, précédant les processus primaires et secondaires.

Dans son article sur les composantes basales de la confiance, J. Chamond parle d'arrière - scène (en deçà du langage) quand il souligne que les "évidences naturelles" (être dans

⁴⁸ Oury J., in Schotte J., 1990, p.113.

⁴⁹ Winnicott D.W., 1971, p. 67.

⁵⁰ Masud R. Khan , 1977, p. 65.

le monde) constituées dans l'expérience sensible, fondent l'espace entre soi et le monde, soi et l'autre.

« S'instaure là un intervalle temporel et spatial, un espace *entre*, dans les entoures de soi, entre sujet et monde, entre soi et l'autre, ou se fonde le tout premier lien à la fois séparateur et unificateur .»⁵¹

Nous pouvons penser qu'il est nécessaire de revenir au fondement originaire pour avoir accès à un sentiment de soi, d'un vrai soi (self).

Lorsque Winnicott explique son point de vue sur la régression, il parle d'

« un lieu d'où l'on peut opérer. On atteint le *self*. Le sujet rentre en contact avec les processus fondamentaux du *self*, processus qui constituent le développement authentique, et ce qui se passe à partir de là est ressenti comme réel. »⁵²

Il n'hésitera pas à transposer le holding comme soutien du moi dont le patient a besoin et dans le cas de l'adolescence, il parle de "maternage mental" et de "décompensation" devenant constructive.

Balint, quant à lui, parle de "gardiennage" du faux-moi pour l'"aménagement de la régression".

Winnicott affirme à plusieurs reprises que c'est bien le "retour", l'effet de miroir de l'autre, qui permet à l'individu de "se rassembler" et ceci aussi bien pour l'enfant que pour le patient. Il situe la psychothérapie "en ce lieu où deux aires de jeu se chevauchent...". En contactant l'originaire, le jeu (dans le sens en train de se faire, comme lors d'improvisation ou de recherche), devient un moyen de se trouver/créer. Il est "excitant" parce que sa réciprocité est précaire, le jeu en commun est éprouvé de plaisir quand le monde subjectif et le monde objectif concordent.

Nous rapprochons encore Winnicott et Oury lorsque celui-ci écrit :

« La fonction d'accueil doit instaurer la possibilité d'un certain jeu [...] car l'efficace est la rencontre au sens le plus profond du terme. »

« Et c'est sur la base du jeu que s'édifie toute l'existence expérientielle de l'homme. »⁵³

Pour Rogers, la créativité est la « tendance de l'homme à s'actualiser, et à devenir ce qui est potentiel en lui. »⁵⁴

⁵¹ Chamond J., 1999, p. 246.

⁵² Winnicott D.W., in Geets , 1981, p. 129.

⁵³ Oury J. ,in Schotte J., 1990, p. 117.

⁵⁴ Rogers C., 1968, p. 248.

3.3. "L'espace potentiel" de D. W. Winnicott et "les praticables" de J. Oury :

« L'espace potentiel » dépend de l'expérience qui conduit à la confiance. Winnicott insiste sur le fondement originaire de cette expérience :

« cet espace potentiel repose sur la confiance qu'a le bébé dans la mère telle qu'il l'éprouve... »⁵⁵

C'est un espace de jeu et de créativité, permettant de cheminer de la dépendance vers l'indépendance, une aire de passage, dans laquelle le corps va éprouver et s'éprouver dans son rapport à soi et au monde.

Dans ce « entre » comme « lieu d'origine du soi même authentique » nous dit Kimura. Winnicott n'hésite pas à donner toute son importance à cette expérience de base,

« ce qui importe avant tout, [...] c'est la protection de la relation mère et bébé parent [...] afin que puisse advenir l'espace potentiel... »⁵⁶

« L'espace potentiel » représente également des possibilités de restauration puisqu' "il fourni l'opportunité à ce bébé ou à ce patient d'aller de la dépendance à l'autonomie".

De même nous rapprochons « l'espace potentiel » de Winnicott de la notion de « praticable » chez Oury qui cherche une démarche permettant au patient (schizophrène) d'être quelque part :

« Il s'agit de retisser une sorte d'espace personnel qui sera plus ou moins bien habité par lui. », d'un espace qui « nécessite une mise en place architectonique des relations [...] ». « Il s'agit de pouvoir repérer dans quel site *il se passe* quelque chose, et *ce* qui s'y passe. »⁵⁷

Cet espace est aussi « pré-égoïque » et « pré-spéculaire ».

Il propose de fabriquer des « tenant-lieux » de l'espace transitionnel : « ce que j'ai appelé en prenant un terme de technique théâtrale des « praticables » dit-il.

"L'espace potentiel" et "les praticables", nous intéressent au sens d'espaces de "pouvoir être" remarqué par Maldiney.⁵⁸ "Pouvoir être", comme possibilité d'ouverture à l'inconnu, "capacité d'accueil à l'événement sans dessein et sans projet"⁵⁹ dit Chamond, espaces réunissant les conditions favorables pour une situation thérapeutique créative.

⁵⁵ Winnicott D.W., 1971, p. 152.

⁵⁶ Ibid p.159.

⁵⁷ Oury J., in Schotte J., 1990, p. 114 à 116.

⁵⁸ Maldiney, 2001, p. 97.

⁵⁹ Chamond, 1999, p. 250.

B. Problématisation et présentation des opérateurs

Les arts du cirque présentent un terrain favorable pour mettre en œuvre des opérateurs de changement dans des perspectives de réaménagements narcissiques.

Le champ d'expérience que constituent les arts du cirque comporte des qualités intrinsèques.

Nous repérons celles-ci comme appartenant à deux instances exemplaires qui, en engageant un travail spatio-temporel de la corporalité, nous permettent de développer deux opérateurs psychiques.

Le premier correspond aux ateliers réguliers de pratique des arts du cirque, il est nommé « l'œil extérieur ».

Le second correspond à une présentation en public, nommée « l'expérience d'être en piste ».

« L'œil extérieur » favoriserait l'expérience et le sentiment de « se trouver », il est articulé en continuité avec « l'expérience d'être en piste » qui ferait confirmer ce sentiment par autrui.

La dynamique qui mène de l'identité intime à l'identité sociale serait inférée par un travail sur les assises originaires de l'identité, travail maintenu tout au long des processus par les deux opérateurs. Nous vous présentons succinctement ces deux opérateurs pour une meilleure compréhension de l'hypothèse, avant de les analyser en détail au chapitre de la méthodologie.

1. « L'œil extérieur » : Premier opérateur psychique issu de la pratique des arts du cirque.

Les ateliers des arts du cirque se déroulent dans une ambiance favorable à la pratique d'exercices libres et d'improvisations sous forme de jeux corporels lors desquels il est proposé de « jouer sans réfléchir » et d'éprouver le plaisir de « se mouvoir ».

Lors de ces ateliers réguliers, « l'œil extérieur » accueille, participe, prend en compte ce qu'il voit, choisit (éventuellement) d'en faire part et propose des pistes de travail pour la création d'un numéro.

Les qualités de l'opérateur qui nous intéresse, se repèrent à plusieurs niveaux :

- La dimension d'accueil :

Cet opérateur installe, par un travail sur la sécurité physique et psychique de l'individu et par la sollicitude (dans le sens Winnicottien : « éprouver et accepter une responsabilité »), un climat de confiance, nécessaire préalable au jeu et à la rencontre.

- La dimension ludique :

Lors de sa participation aux jeux, « l'œil extérieur » invite au lâcher-prise d'enjeux narcissiques existants et fait en sorte que puisse se manifester, à partir d'une motricité spontanée, sous forme de surprise, un « inédit » du corps.⁶⁰

- La dimension du regard :

A partir du jeu, cet espace-temps intermédiaire, l'émergence d'inattendu (inédit du corps) va permettre à « l'œil extérieur » de prendre connaissance de ce qu'il y a d'authentique de l'individu, part à laquelle lui-même n'a pas accès, à laquelle il demeure aveugle.

Cette capacité d'accueil de l'inconnu, cette disponibilité corporelle en résonance, contribuent à l'expression d'une partition singulière, processus qui serait moteur de changement.

Ensuite, « l'œil extérieur », en provoquant la formulation de la proposition corporelle qu'il a vu, invite le sujet à suivre les pistes d'élaboration d'une forme. Ce faisant, en éclairant la part authentique du sujet, il lui donnerait une place.

Un numéro (de cirque), présentant cette métamorphose naîtra éventuellement à partir de ce travail, au niveau basal de l'identité, et le sujet pourra alors expérimenter le passage en piste.

Nous étudierons « l'œil extérieur » comme un opérateur psychique qui, en permettant le passage de l'informe à la forme, relancerait une dynamique des processus identitaires.

L'espace de pouvoir-être qu'il infère, permettrait aux adolescents d'exprimer leurs problématiques, première condition de leur mise en sens.

Celle-ci serait confirmée par l'occasion qui leur est donnée de se présenter sur la piste.

⁶⁰ « Inédit du corps » : une gestuelle spontanée, non affiliée à un code corporel (gymnique ou autre) et non habituelle, venue à l'insu de l'exécutant.

2. « L'expérience d'être en piste » : second opérateur psychique issu de la pratique des arts du cirque

Ce second opérateur fait directement suite au travail du premier.

Pendant les ateliers réguliers (pratiqués avec « l'œil extérieur »), les participants ont pu élaborer un numéro. Nous leur proposons ensuite de le présenter au public, ce qui constitue « l'expérience d'être en piste ».

Ce moment est évènementiel, attendu : la personne est en présentation dans un espace circulaire, baigné de lumière nommé « la piste », face à un public curieux de spectaculaire, assis dans les gradins.

Le passage en piste va soutenir l'expérience du corps en jeu, dans un rapport au sentir (à l'originnaire),- en continuité avec ce qui a été fait auparavant grâce à l'œil extérieur-, jusqu'à son aboutissement : la confirmation de s'être trouvé.

La qualité intrinsèque de cette expérience dépend de trois facteurs essentiels au bon fonctionnement de l'opérateur.

- Le facteur *lieu-cirque* :

Le lieu où se déroule cette expérience est un chapiteau dont l'espace central est la piste, sa forme arrondie englobe l'espace qui confère au lieu une dimension protectrice.

Ainsi cet espace n'a pas uniquement pour rôle de permettre l'émergence du spectaculaire, mais surtout de symboliser cette continuité d'espace potentiel, espace de confiance dans lequel chacun se sent en sécurité.

En étant contenant et ouvert, il est à la fois la terre et le ciel, une simple toile (peau) sépare le dedans et le dehors. Il caractérise un espace de pouvoir être.

- Le facteur *risque du corps en jeu* :

Le corps en jeu, donne le sentiment d'être au monde ; par sa présence, le corps en mouvement dévoilant l'individu, va surprendre et s'exposer au risque, ainsi, l'acteur en piste prend comme base solide son corps, pour informer les autres de ce qu'il est.

- Le facteur *regard du public* :

Le regard, dans sa recherche de l'exploit inédit et du spectaculaire, enveloppe l'espace de jeu et met à nu l'acteur. Les regards, non seulement reflètent l'image de celui qui joue, mais aussi le portent dans sa prise de risque. Le public s'apprête à imaginer l'inimaginable et donne sens à ce corps en action.

Les spectateurs assignent une place et une valeur à ce qu'ils voient, offrant ainsi à celui qui est vu la confirmation de s'être trouvé .

Cette confirmation identitaire lui certifie une place dans le monde.

L'échange des regards constitue un point d'ancrage dans le monde symbolique, dont la jubilation du corps en risque est l'expression : « Ils me trouvent où je pense être » et ainsi ouvrent le champ du possible où le corps peut advenir.

Ces trois facteurs, quand ils sont réunis, donnent à l'opérateur « l'expérience d'être en piste » toute sa signification, dans le sens de Challande: « L'expérience : une prise de risque avec soi-même, tenter de mettre au travail, en travail, quelque chose de soi. Après une expérience, on ne serait plus l(a)e même qu'avant, ayant participé complètement à ce mouvement, à cette traversée de l'expérience ». ⁶¹

⁶¹ Challande B., 2000, p 13.

C. Hypothèse

Dès lors que le psychologue s'engage à mettre les opérateurs en œuvre, dans certaines conditions, un objectif de restauration identitaire peut être atteint.

Nous allons étudier chaque instance comme opérateur de restauration identitaire et nous ferons l'hypothèse suivante : à partir d'un travail sur l'originaire dans les arts du cirque, ces deux opérateurs proposés l'un à la suite de l'autre, permettent d'enclencher une réorganisation psychique et de relancer les processus d'une dynamique identitaire.

Première hypothèse : S'il comporte une dimension de confiance de qualité, une dimension ludique créative de qualité et une dimension du regard de qualité, L'opérateur « œil extérieur » rassemble les conditions de possibilités d'émergence d'un sentiment de « se trouver ».

(« Se trouver » dans le sens d'une « quête de soi » comme écrit Winnicott, ou d'un « pouvoir être » comme écrit Maldiney, se risquer à être, en laissant advenir une part de soi.)

Seconde hypothèse : A condition de réunir les facteurs : lieu, corps en jeu et public, « L'expérience d'être en piste », rassemble les conditions nécessaires à la confirmation de « s'être trouvé ».

(« S'être trouvé » dans le sens de l'authenticité, de la « congruence » de Rogers, d'un accord entre l'expérience, la conscience et la communication).

D. Méthodologie

L'intérêt d'un travail en collaboration résulte du fait de pouvoir étudier deux opérateurs successifs, sur deux populations adolescentes, les uns en période rupture, les autres en phase d'adaptation.

Bien que ces deux populations passent par les deux opérateurs dans l'ordre de succession requis, nos recherches ont mis à l'épreuve un opérateurs pour chacune des populations. Afin de veiller aux liens méthodologiques de la recherche commune nous avons, d'une part, vérifié la validation de l'autre opérateur (soit après pour le premier opérateur et avant pour le second opérateur) par des entretiens, d'autre part, nous avons régulièrement croisé les données et discuté des processus mis en jeu.

Le fait de soumettre le recueil de données au collaborateur a été à l'origine de nombreuses réflexions visant à entrevoir des liens entre les résultats de l'analyse d'une pratique intuitive et les données de champs conceptuels diversifiés.

Les éclairages phénoménologiques et psychanalytiques ne nous ont pas toujours permis une cohérence théorique, nous avons essayé d'en tirer parti tout en restant rigoureux. Ces exigences ont fondé l'articulation des démarches méthodologiques pour chacun des opérateurs (selon qu'il s'agisse d'évaluer la nature de l'éprouvé ou sa confirmation par une mise en sens).

D'autres difficultés nous ont semblé venir des outils d'évaluation qui ne sont sans doute pas assez généralisables dans leur utilisation.

Malgré ses failles, cette méthode nous a paru néanmoins la plus réalisable.

1. Méthodologie de "l'œil extérieur" (1^{er} opérateur) par Martine Leroy

1.1. Balthazar, centre des arts du cirque accueille "la classe ouverte" : une population adolescente sous protection judiciaire.

J'ai choisi de faire mon stage avec le groupe de la Classe ouverte au Centre Régional des Arts du Cirque, un des six centres reconnus par le ministère de la culture sur le territoire national, à Montpellier depuis 90.

Mon objectif était de rencontrer des adolescents à l'occasion de leur pratique pour étudier s'il pouvait y avoir un lien entre le fait de participer à une pratique artistique corporelle spécifique aux arts du cirque et l'amélioration du sentiment d'estime de soi à cette période de leur vie.

Je vais vous présenter succinctement les deux structures au sein desquelles s'est déroulé mon stage ainsi que leurs intentions de collaboration.

- Le centre des arts du cirque Balthazar est un lieu ouvert, deux salles, un espace de plein air d'où l'on entend la musique, venue d'un chapiteau blanc et bleu.

C'est un centre de ressources, un lieu de rencontre et de formation, en association 1901, dans lequel une vingtaine d'artistes-enseignants travaillent sur cette idée de base : « une école pour tous, une école pour chacun et une école d'art ».

Dans cette école de cirque, les arts du cirque sont des outils au service du projet éducatif, pédagogique et artistique.

Le centre comprend un secteur professionnel qui accueille, accompagne et prépare de jeunes artistes ou artistes-enseignants et un secteur amateur qui accueille, accompagne et initie aux arts du cirque différents publics.

C'est après avoir rencontré différents groupes d'adolescents que j'ai décidé, en accord avec l'équipe pédagogique de Balthazar et éducative de la Classe ouverte, d'aborder, d'un point de vue psychologique, le groupe de la Classe ouverte.

- La Classe ouverte, c'est une petite maison jaune aux volets bleus, dans une rue de la ville, c'est une structure porteuse d'un projet éducatif tentant de remettre de jeunes adolescents en route, un outil doté de moyens ayant pour rôle de lutter contre le risque de marginalisation de jeunes absentéistes scolaires de moins de 16 ans.

Elle existe depuis 86, née de la convention entre la protection judiciaire de la jeunesse (PJJ) avec le ministère de l'éducation nationale (EN) et d'un travail de réflexion

au sein du Conseil Communal de Prévention contre la Délinquance de la ville de Montpellier (CCPD).

Actuellement, une équipe de cinq personnes (PJJ/EN) a pour mission d'accueillir 8 jeunes dans le cadre de l'article 375 du Code Civil qui les fait bénéficier d'une ordonnance de placement provisoire du Juge des Enfants.

Les jeunes viennent de milieux variés, ils sont tous en rupture scolaire, quelquefois sociale et/ou familiale.

Pendant leur scolarité, ils pratiquent toutes sortes d'activités qui les amènent à rencontrer d'autres adultes, à vivre d'autres situations et entre autre à fréquenter le centre des arts du cirque.

C'est dans un esprit de rencontre et de découverte que les deux équipes des structures ont reconduit leur collaboration depuis cinq ans.

- Les caractéristiques de cette population nous ont donné à réfléchir sur nos pratiques.

Deux types de problématiques venaient se superposer : celui de l'adolescence et celui de la délinquance. Le fait que ces deux problématiques ne soient pas systématiquement liées ne veut pas dire pour autant qu'on arrive à les différencier facilement.

Nous avons donc tenter de les articuler.

D'une part, P. Mâle, condisciple de Lacan, explique que le dynamisme du processus de l'adolescence permet de "faire crédit à ce remaniement spontané de l'individu"⁶².

D'autre part, Winnicott nous avise que les actes délinquants du comportement antisocial constituent "la quête d'un environnement perdu"⁶³ et qu'"ils expriment un espoir". L'adolescent délinquant nous appellerait-il afin de (re)-trouver un environnement lui permettant un remaniement spontané ?

Stabilité de l'environnement et capacité de sollicitude créditeront-elles suffisamment ? Viendront-elles re-médier, reconnaître et donner du sens à un acte transgressif, souvent répétitif, pour qu'enfin relancée, la spontanéité créative, dans des conditions dont nous serions garants, puisse inventer les étayages nécessaires aux assises narcissiques d'un moi défaillant ? Comment allons-nous pouvoir l'accompagner, le regarder et le soutenir dans ses tentatives de remaniements identitaires ?

Et si cela "passait" par ce corps qui le préoccupe tant ? Si une aventure singulière et positive, à ses propres yeux et aux yeux d'autrui, pouvait lui arriver... ?

⁶² Mâle P. 1971, p. 104

⁶³ Winnicott. 1958, p. 295,296

C'est en nous posant ces questions que nous sommes venus à proposer « l'œil extérieur » comme opérateur psychique, fonctionnant à partir de la créativité dans la sphère corporelle (sachant que le processus de parole est bien souvent proposé d'emblée et exclu tout aussi vite). Après d'innombrables lectures sur les problématiques de l'adolescent violent, lassée par le discours des médias parlant à sa place, j'ai tenté de mettre ma pratique au service de la rencontre avec l'adolescent, toujours renouvelée, grâce au potentiel que représente "l'œil extérieur".

C'est cette opération que je mets à l'épreuve.

1.2 Genèse et évolution de l'œil extérieur comme opérateur psychique

- Dans le cadre de la démarche artistique, "l'œil extérieur" ou "regard extérieur"

est sollicité lors de recherches basées sur la créativité personnelle visant la création de numéros de cirque contemporains. Il représente un regard mais aussi une personne qui ne fait pas partie du numéro, qui est "extérieure", qui peut prendre du recul.

Cette personne est garante : elle va prendre en charge le déroulement de la démarche artistique d'un ou de plusieurs artistes, en vivant les trouvailles, les doutes et les surprises que comportera la recherche, depuis le début jusqu'au passage en piste sous forme de numéro. "L'œil extérieur" donne des pistes de travail, il repère les "trouvailles", il capte le "style" de l'artiste et collecte tout ce qui fera son originalité et l'inédit de son exploit. Il est au service de l'expression de l'artiste, en particulier de son jeu d'acteur, perçu en terme de qualité de présence en piste, d'intensité poétique, d'authenticité des émotions. C'est un spécialiste, garant du cadre du spectacle, il en connaît les paramètres de sécurité, de régie, du public, du timing et du programme et à ce titre il est aussi au service du metteur en piste (scène). La plupart du temps, il est vécu par les artistes, comme étant à la fois très compréhensif et très exigeant.

Au centre des arts du cirque Balthazar la pratique, qu'elle soit amateur ou professionnelle, mène à l'expérience d'être en piste, "oser être devant les autres" fait partie des objectifs pédagogiques de l'équipe. Par conséquent, « l'œil extérieur » se trouve aussi bien à la disposition des pratiquants amateurs que des jeunes en classe pré-professionnelle.

- Dans le cadre de la démarche pédagogique de cette pratique artistique, « l'œil extérieur » travaille avec un pédagogue des arts du cirque. Cette fois le regard de « l'œil extérieur » se pose sur les recherches créatives d'une manière plus douce, il repère les

moments de plaisir, où "savoir-faire" et "savoir-être" concordent, bien que l'objectif soit différent : la présentation publique va être considérée comme un "spectacle en chantier", voire comme un simple "atelier ouvert au public". La personne « œil extérieur » accompagnera également les jeunes tout le long du parcours avec le pédagogue et veillera au bien-être des participants et à leur valorisation lors de la présentation.

Le pédagogue sera garant de la sécurité et du cadre mais aussi de l'expression des choix du groupe, « l'œil extérieur » de ce qui fait la singularité de chacun.

- Dans le cadre de la démarche du psychologue, que peut devenir « l'œil extérieur » ?

Depuis plusieurs années nous avons repéré des liens entre les fonctions artistiques et pédagogiques de « l'œil extérieur », et ce qui pouvait lui conférer les propriétés d'un opérateur psychique. (Nous renvoyons au témoignage de L.Jouvet à l'annexe 5, p. IX.)

Ces liens se dégagent à partir de trois grandes dimensions qui sont aussi trois temps lors des ateliers :

- Celle de l'environnement qui naissait d'une correspondance entre la mise en condition physique et psychique et l'installation d'un climat de confiance.
- Celle du jeu qui résultait d'une correspondance entre le temps des recherches et improvisations nécessaires à la création artistique et le jeu qui entraîne une activité créative faisant advenir du soi.
- Celle du regard, issue de la correspondance entre le temps d'accompagnement de la composition artistique ou de l'apprentissage pédagogique, et la guidance avec sollicitude vers la jubilation du créer/trouver et vers l'élaboration.

1.3. Une méthode progressive adaptée à la nature évolutive de l'opérateur

Afin de faire fonctionner l'opérateur psychique et d'en évaluer la portée, nous avons déterminé deux places distinctes qui, lors des ateliers, évolueraient dans le temps (différentes aux temps 1, 2 ou 3). Celle du pédagogue-éducateur et celle du psychologue-« œil extérieur ». Si cela nous a permis de dégager des objectifs communs, nous avons pourtant des priorités et des méthodes différentes.

Ma méthode devait supporter les contraintes suivantes : je devais pouvoir pratiquer « l'œil extérieur » en tant que psychologue stagiaire et mener ma recherche sur cet opérateur psychique. Afin d'objectiver le fait qu'en impulsant un travail dans la sphère corporelle, à certaines conditions, il s'en suivrait des changements opérant sur l'identité ,

j'ai identifié des leviers opérant successivement que j'ai nommé "les trois dimensions" de mon opérateur. J'ai ensuite utilisé des méthodes de recueil adaptées, suivant l'évolution de l'opérateur dans le temps, qui rendraient compte des différentes étapes de changement et je me suis aperçue qu'elle suivait une évolution progressive allant de la relation groupale à la relation duelle. Un tel mode de rencontre convenait à cette population d'adolescents souvent réticents à la proposition qui leur est soumise de "voir un psy" en face à face. Dans l'esprit du consentement éclairé, je me suis présentée à tous comme psychologue stagiaire, ayant devoir de réserve et de confidentialité.

1.3.1. Un premier temps allant de l'observation non structurée à la participation

Pendant ce premier temps, le pédagogue des arts du cirque mettait en place des propositions visant la mise en condition physique grâce à divers exercices dits "de confiance", jouant par exemple avec les poids et contre poids de deux personnes, où l'un prend appui sur l'autre ; ou bien avec le fait de se "laisser aller" en avant, en arrière, d'une hauteur, en étant rattrapé d'abord puis amorti par un "tapis de chute" (matériel de gymnastique) ou grâce à une longe (ceinture d'acrobates et de trapézistes).

Cette première phase correspondait pour moi, psychologue stagiaire et « œil extérieur », à une observation non structurée des ateliers, « attention libre et flottante, soumise aux phénomènes ». ⁶⁴ Je tenais à cette approche car ayant été auparavant dans une démarche éducative et pédagogique, je voulais me donner les moyens d'aborder le terrain de façon très souple, sans action directe dans un premier temps, de plus il me semblait qu'il allait se dégager du paysage des faits saillants qui « parleraient d'eux-mêmes » ⁶⁵, ce qui n'a pas manqué de se produire. J'ai pu établir une liste d'indicateurs que j'utilisais (lors de la pause), comme une "check-list", en cochant ou notant ce qui m'était apparu, en particulier les éprouvés corporels concernant la confiance. Ce temps de mise en confiance a toujours été dirigé par le pédagogue qui était garant de la sécurité physique. Après quelques séances je me suis intégrée au groupe et j'ai participé aux exercices. (C'est à partir d'exercices de ce genre que nous avons créé différentes pyramides humaines de trois à six personnes avec porteurs et voltigeurs par exemple).

⁶⁴ Pedinielli J.L., 1994, p.58

⁶⁵ Husserl E., 1929, p.33 et encore : « C'est l'expérience pure et, pour ainsi dire, muette encore, qu'il s'agit d'amener à son propre sens. »

1.3.2. Un second temps allant de la participation à des propositions de jeux

Après une petite pause (5 à 10 minutes) qui permettait de verbaliser et de partager les éprouvés, de créer une rupture ou de se reposer, chacun selon ses besoins, le second temps était basé sur les jeux grâce auxquels les jeunes découvraient les arts du cirque, se familiarisaient avec les objets du cirque et cherchaient ce qu'ils pouvaient faire. Des exercices collectifs ou individuels étaient proposés progressivement, d'une séance à l'autre. A travers les cinq "familles"⁶⁶ des arts du cirque, ils trouvaient leur aire de jeu. Nous partions de consignes simples et ouvertes ou de recherches-improvisations à thème. Pendant ce second temps je rencontrais les jeunes par le contact du partenaire de jeux, en tant qu' "œil extérieur" corporellement actif, selon un principe de réciprocité semblable à celui des "squiggles winnicottiens", alternant recherche et interprétation, nous restions dans la dimension originaire du travail, sensible au temps nécessaire à l'éprouvé et au déploiement de leur multiplicité.

Cette situation permettait un contact et une réciprocité relationnelle. D'une séance à l'autre, grâce à la liste, je repérais différents phénomènes à partir desquels j'ai pu faire des liens et envisager des propositions de travail correspondant à ma position de psychologue stagiaire et « d'œil extérieur ». J'ai ainsi installé des nouvelles situations, croisant l'activité corporelle et imaginaire, qui ont provoqué de l'inédit.

Par exemple, nous explorions tour à tour ce qui pouvait se faire avec "une boule d'équilibre" (sphère de 75 cm de diamètre) ou en tant qu'animal sur un trapèze.

J'ai également mis en place un groupe de parole au cours duquel les jeunes, le pédagogue et moi-même pouvions reprendre les éprouvés et les rêveries.

Ce temps a donc été dirigé par le pédagogue les premières séances et par moi-même ensuite. L'un assistant l'autre dans ses propositions.

Je continuais à utiliser la liste d'indicateurs pour collecter les indices de progression.

1.3.3. Un troisième temps allant du regard à la mise en forme

Le troisième temps consistait à dégager une forme à partir des propositions corporelles des jeunes, c'est en relation duelle et personnalisée que se déroule ce troisième temps (le pédagogue continuant à diriger le reste du groupe). L'un des jeunes qui le désire et qui se sent prêt, montre (à tout le groupe dont je suis) sous forme d'une présentation personnelle, ce qu'il a trouvé lors des jeux et des recherches. A partir de cet essai, nous

⁶⁶ "Famille" se dit des cinq domaines techniques fondamentaux du cirque. : l'acrobatie, la manipulation d'objet, les équilibres sur objets, les aériens et l'expression (clown – mime – jeu d'acteur).

travaillons tous les deux, toujours sous la forme de propositions "à vérifier", ou de nouvelles propositions associées, nous cherchons des pistes de travail jusqu'à ce moment où nous sommes sûrs, l'un comme l'autre, de la "justesse" du "style" qui émerge, à la suite de quoi nous allons déployer toutes les possibilités qui en découlent puis les rassembler dans l'élaboration d'un "numéro", qui peut être une forme de condensation, de superposition et/ou d'accumulation des différentes propositions spontanées commençant à prendre sens.

Le travail de « l'œil extérieur » est de chercher du sens, la polysémie des sens, de regarder au delà du corps ce qui pourrait être latent. Lorsque « l'œil extérieur » fait part de ce qu'il a interprété (de quel sens le corps de l'autre a été porteur pour lui), il propose des pistes pour une élaboration, un début de construction de sens. Si le sujet-acteur (ici le jeune) se sent porteur de cette proposition (lorsque cela résonne pour lui et éventuellement après quelques précisions et mises en accord... du corps et de la parole qu'on lui offre), cette construction sera précisée, affinée et répétée jusqu'à être partagée en étant jouée en piste (sur scène), devant un public (grâce au second opérateur).

1.3.4. Intérêt de la progressivité de la méthode

La méthode est progressive dans le temps : les trois temps (accueil, jeux, élaboration d'une forme) correspondent à trois dimensions de l'opérateur et à différentes valeurs opératoires.

En une séance nous allions progressivement de la mise en condition à la réalisation. Nous allions aussi du collectif à l'individuel. Durant l'année, le premier temps était de plus en plus court (de 1 heure à 30 minutes) et le dernier de plus en plus long (de 30 minutes à 1 heure).

La méthode est progressive quant à la collaboration : le pédagogue-éducateur est plus présent dans le temps d'accueil, il est garant du cadre, de la sécurité du groupe, il ritualise les règles, ce qui assure la permanence et la continuité. « L'œil extérieur »-psychologue stagiaire est plus présent dans le temps d'élaboration d'une forme, il est garant de l'inédit, de la singularité, des métamorphoses et de la dimension événementielle du changement. Ce système permet de respecter tant l'évolution globale de la situation que les dynamiques particulières. Il respecte le potentiel de progression sur le plan artistique, pédagogique ainsi que sur le plan du travail identitaire et permet un réel travail en équipe.

1.3.5. Les outils d'évaluation (liste d'indicateurs d'observation de l'expérimenteur, pour l'évaluation des types d'éprouvés et de leurs expressions)

Le corps en mouvement

• **Occupation de l'espace**

(Energie, amplitude ou non, marche, course, intentionnalité, directions, maîtrise ou impulsivité des déplacements)

• **Qualité des mouvements**

(rythmes, fluidité, tonus, répétition, caractéristiques, singularité, expressivité)

• **Prise de risque**

(mise en danger, conscience d'une sécurité personnelle, de celle des autres)

Le corps expression

• **Présence**

(état émotionnel, humeur, qualité)

• **Regard et visage**

(champ visuel, expressions, mimiques, moues, grimaces)

• **Bruits ou/et verbalisation**

(fréquence, intensité, sens)

Le corps et l'autre

• **Ecoute corporelle**

(types de contact et types de réactions, choix des partenariats)

• **Regard et réactions aux regards**

(types d'appels, types de réactions)

• **Ecoute, réaction aux consignes, verbalisation**

(capacité d'écoute, types de réponses, échanges verbaux, reprises et verbalisation, interprétation, thématique)

• **Créativité**

(capacité de rêverie, lâcher prise, spontanéité, concentration, plaisir, jubilation, surprise, disponibilité, supports, initiative, engagement, risque(oser), moments inédits, réaction à la surprise, univers imaginaire)

➤ Explications de la liste d'indicateurs

Cette liste s'est élaborée à la suite de plusieurs années de pratique et a été améliorée à l'occasion de la recherche. Elle requiert un regard ample et un œil exercé, c'est-à-dire capable d'une mobilité entre le global et le détail (de "voir du dedans").

« L'œil extérieur » se pose, englobe et met en lumière un phénomène qui se déroule. C'est un regard qui ne s'attend à rien – d'imaginé par avance – et à tout – ce qui peut se présenter. Un regard "à l'écoute" si je puis dire, dans le sens où il fait place à ce qu'il voit (et le note ensuite). Il accueille des bribes d'évènements encore hors de sa compréhension (du sens ou du non-sens).

La liste vise à rendre compte d'un corporel habituel « familier », vecteur d'une certaine continuité et d'un inattendu corporel « étrange », vecteur d'évènementiel, éventuellement. Le fait que ce ne soit pas (encore ?) une grille permet de l'utiliser comme une "check-list", pointant les phénomènes vérifiés présents et non pas comme un outil systématique dévolu à la recherche de comportements classifiés auparavant. Elle se complète petit à petit, porteuse d'une musicalité corporelle, d'un portrait qu'elle dessine plutôt que de réponses. Elle permet aussi éventuellement de préparer une séance de travail pour vérifier une donnée. Elle permet enfin de confirmer à quel moment un sujet peut être accompagné dans le troisième temps de l'opérateur, mise en forme d'un numéro, avant de participer au second opérateur (expérience de la piste). Je l'ai utilisée en dehors des moments de participation, comme un outil collecteur (pendant les pauses) et réflexif (avant ou après l'atelier).

➤ Autres outils : évaluation de la mise en sens des éprouvés

La liste est complétée par des relevés de mémoire après les temps de parole et par des vidéos des numéros.

On a pu regretter que les jeunes n'aient pas pu voir (ni commenter) la vidéo de leur numéro, ce qui aurait vraisemblablement apporté du matériel intéressant pour notre recherche, bien que pour eux, ç'eut été à réfléchir.

Par ailleurs, nous avons accès aux dossiers des jeunes qui comportaient de succinctes anamnèses.

A partir de questionnaires simples concernant l'estime de soi, j'ai eu l'occasion de confirmer des tendances individuelles mais ce matériel ne s'est pas avéré intéressant ni approprié, étant donné le petit nombre de sujets et les absences répétées en cours d'année.

➤ Outils témoins pour un lien méthodologique avec l'autre opérateur

Pour cette population, des entretiens-témoins ont été mis en place à la suite de l'opérateur n° 2 (expérience de la piste), afin d'articuler méthodologiquement les deux recherches. Les mises en représentations des éprouvés en piste, par les adolescents sous protection judiciaire, lors de ces entretiens, viendront confirmer ou infirmer les conclusions des recherches de Martin Gerbier sur le second opérateur, avec une autre population.

Afin de repérer les manifestations du registre originaire dans le discours, nous nous aidions du travail de J.L. Moraguès⁶⁷ sur les expressions significatives.

(La suite du travail de M.Leroy est son approche clinique en page 42.)

⁶⁷ Moraguès J.L., 1994, p. 362

2. « L'expérience d'être en piste » (2nd opérateur) par Martin Gerbier

2.1. Balthazar, centre de formation pour les jeunes artistes

« L'expérience d'être en piste » se déroule dans le Centre des Arts du Cirque de Montpellier, « Balthazar ».

Le grand portail bleu cache un lieu surprenant. « L'Etoile Bleue » est à la fois une grande salle d'entraînement où se suspendent cordes et trapèzes et un espace de plein-air sur lequel est amarré un chapiteau blanc et bleu soutenu par des cordes, qui s'étendent sur tout l'espace, frôlant les murs qui séparent l'école du monde urbain.

Le chapiteau donne à la fois cette chaleur au lieu et deux caravanes attenantes préservent cette image de cirque auquel l'école se réfère.

La population (à partir de laquelle j'ai pu travailler mon opérateur) sont des jeunes âgés de 18 à 24 ans. Ils sont entrés au Centre des Arts du Cirque en tant que stagiaires en classe pré-professionnelle, et ont été sélectionnés sur des critères de qualités corporelles et artistiques, puis sur leur motivation et leur projet professionnel lors d'un entretien. Ils sont en formation neuf mois, durant lesquels ils vont préciser l'orientation de leur projet et peut-être se préparer aux écoles nationales des arts du cirque (européennes ou étrangères). Même si ce qui les rassemble est un projet professionnel artistique mettant le corps en jeu, c'est également un projet de vie qu'il entreprennent. Presque tous ont quitté leur région et leur famille afin de s'établir à Montpellier, ils ont dû chercher un logement, faire de nombreuses démarches administratives et financières, ainsi, isolés de leurs repères familiaux et sociaux, ils vivent un véritable changement sur le plan personnel en étant du jour au lendemain responsables d'eux-mêmes.

Tout en entreprenant une démarche artistique et créatrice, à la découverte de soi, ils s'orientent également vers un processus d'autonomisation qui les aidera au passage vers le monde adulte.

Les choix professionnels, les démarches d'indépendance, symbolisées par la distance familiale et l'autonomie matérielle, semblent mettre en relief cette fin de l'adolescence menant vers une découverte de soi comme autre.

La transformation identitaire, qui suit la métamorphose commencée lors de la puberté, n'est pas sans risque étant donné l'ampleur de la tâche, comme le dit Winnicott à propos de l'adolescence :

« Chaque individu est engagé dans une expérience, celle de vivre – dans un problème, celui d'exister ».⁶⁸

Le corps, comme nous l'avons expliqué dans les concepts, est un élément essentiel de l'identité, il donne le sentiment d'existence, c'est dans ce sens que l'expérience du corps en jeu peut aider les jeunes adultes dans leur lutte pour se sentir réel.

Se construire une identité propre, c'est être reconnu par les autres comme tel, Maldiney écrit à ce propos :

L'adolescent « ne veut pas être aimé avant d'être soi, c'est-à-dire aimé pour un autre. Il veut être compris et selon son être propre. »⁶⁹

Celui qui donnera crédit à leur existence devra être hors de la sphère des attachements infantiles, différent des parents idéalisés.

Nous pensons que « l'expérience d'être en piste » est un moyen pour ces jeunes, qui ont choisi l'aventure artistique, d'être soi au regard des autres (le public). C'est l'expérience d'être trouvé, là où l'on pense être et de pouvoir s'ouvrir à soi en avant de soi

2.2. Différents points de vue de « L'expérience d'être en piste »

La piste est un lieu symbolique du cirque car elle témoigne de ses origines :

« un espace où, comme dans l'arène et le stade, sont défiées les lois de la pesanteur et du hasard. Les spectateurs, partie intégrante du décor, forment un cercle où les différents points de vue se résolvent en un seul. En ce centre, projeté dans la piste - espace borné qu'il peut parcourir indéfiniment- l'artiste incarne une trajectoire possible de son œuvre » « Dans ce monde les artistes se jouent en permanence de l'attraction et du risque. »

- Pour le jeune artiste c'est une première expérience du public après le temps de préparation de son numéro avec « l'œil extérieur ».

Dans l'enceinte d'un chapiteau, lieu mythique des arts du cirque (de leur identité), il va s'exposer à un public dans un rapport acteur-spectateur.

La récompense de son travail représentée par l'exploit corporel seront les applaudissements et le plaisir d'avoir donné du plaisir aux autres.

⁶⁸ Winnicott D.W., 1958, p.398.

⁶⁹ Maldiney H., 2001, p.77.

- Pour le pédagogue du jeune artiste, ce temps est fondamental car il permet au jeune acteur de découvrir « l'expérience de la piste » essentielle dans le métier d'artiste. C'est l'accomplissement d'un travail basé sur la créativité de l'élève, lui donnant ainsi une place dans le monde artistique, un monde où l'imprévu et le risque sont des dynamiques quotidiennes. C'est aussi un statut par lequel le jeune peut se faire reconnaître et identifier par ses pairs.

- Pour le psychologue cette expérience est un temps éphémère, événementiel qui, dans la continuité du premier opérateur, peut aider au passage en permettant qu'un soi éprouvé et connu soit ré-éprouvé et re-connu.

« Être en piste », c'est à la fois être dans une continuité de soi, « être » dans un toujours basal et à la fois « en piste » pour une fois, ici et maintenant, en route avec soi, advenir au regard des autres.

L'hypothèse que « l'expérience d'être en piste » est une instance qui donne au sujet la confirmation de s'être trouvé par la capacité de l'opérateur à accueillir et soutenir l'impulsion originale, prend sa source dans certaines particularités des arts du cirque.

Cette explication de ce qu'est le spectacle de cirque définit trois points essentiels de l'événement : le lieu mythique des origines, le chapiteau, les spectateurs qui par leur regard encerclent le centre de la piste et l'artiste qui donne à voir et à être vu.

Ce sont ces trois facteurs qui, conjugués, expliquent l'intérêt de cet opérateur pour un travail sur l'identité.

Le lieu du cirque est ouvert par sa verticalité et contenant, à la fois par sa circularité et par sa forme de dôme. Un ventre formé par le rassemblement d'une multitude d'enveloppes symboliques comme les rideaux, les lumières, la chaleur et le volume, qui en font un espace de confiance et donnent une unité au lieu.

La piste, point central où convergent les regards, délimite l'espace et symbolise la réunion comme la séparation.

Le risque du corps en jeu correspond à la rencontre du jeune artiste avec les regards; son corps en mouvement offre de l'inédit, s'expose au risque corporel et aux représentations des spectateurs, à cet instant, que vit le corps, sinon le fait de remettre en jeu, face aux regards, ce qu'il a trouvé de lui-même, en retrouvant l'assomption jubilatoire ?

Ici plus qu'ailleurs le corps est un tenant-lieu identitaire et un support narcissique engagé dans la rencontre, en prise aux transformations.

Le regard du public correspond au rôle des spectateurs et au temps de l'échange.

Les regards, vigilants, portent l'acteur en piste dans son risque à travers les regards mais aussi grâce aux sons (applaudissements, surprise, peur) ainsi ils lui confirment sa présence ici et maintenant et lui donnent une valeur, un crédit de confiance et une place dans le monde. Celui-ci en échange, donne au spectateur, de l'imprévu, des émotions et un héros auquel s'identifier.

2.3. Une méthode adaptée à la nature événementielle de l'opérateur

2.3.1. Des entretiens

Afin de comprendre les effets de l'opérateur « l'expérience d'être en piste », et les changements identitaires qu'il provoque, j'ai réalisé des entretiens dans une caravane du centre des arts du cirque Balthazar en tant que psychologue stagiaire. Ces entretiens ont été réalisés avec quatre jeunes de la classe professionnelle. Ceux-ci semblaient être en phase de « fragilité » identitaire. Nous avons repéré une grande dépendance au groupe, un manque de confiance personnelle et une difficulté à s'orienter dans un projet professionnel. Le diagnostic avait été fait à partir des entretiens réalisés lors des sélections et d'observations quotidiennes de l'équipe pédagogique.

Nos critères étaient basés sur

- la relation avec le groupe et les enseignants (qualité des échanges, l'écart, capacité à s'exprimer, la parole, la place...).
- les comportements dans la structure (retrait, adaptation, labilité, implication...).
- le rapport au corps (gestion de l'énergie et prise de risque, blessures, dispersion, concentration...)

Ses observations ayant été discutées en réunion de travail, il fut proposé aux quatre jeunes une prise en charge par le psychologue stagiaire sous forme d'entretiens.

- Le contexte de l'entretien

Afin d'établir un climat de confiance avec les jeunes en formation professionnelle, pour les entretiens je choisis une petite caravane cachée par l'enceinte du chapiteau, ce qui donnait une certaine intimité au lieu. Le premier entretien a porté sur une prise de contact, une mise en confiance, en instituant un cadre professionnel pour symboliser les

limites protectrices et en assurant à chacun des sujets la confidentialité de ce qui serait dit. J'utilisais la méthode des entretiens individuels semi-directifs centrés sur le sujet. J'ai élaboré un guide de questions ouvertes donnant au sujet la possibilité de réponses libres.

L'analyse du discours a porté principalement sur la manière dont ils avaient cherché à exprimer leurs éprouvés corporels. La difficulté était double : celle du sujet pour nommer les éprouvés, celle du psychologue stagiaire pour distinguer les représentations liées à une difficulté psychique de ce qui était de l'expression significative. Comme l'explique J. L. Moraguès :

« Ce qui est déterminant et porteur de signification c'est l'expression qui est significative de l'originare. Redisons le, l'originare n'est pas métabolisé, ni métabolisable par les stricts processus de la représentation, mais il est néanmoins une langue en contact du langage. »⁷⁰

Ce qui m'importait le plus dans l'analyse du discours, c' était d'arriver à comprendre comment l'originare pouvait être accueilli dans les représentations après un travail du corps en mouvement. Je tentais ainsi de repérer comment étaient signifiés les changements après qu'ils aient vécu « l'expérience d'être en piste ».

La technique d'entretien sur laquelle je me suis appuyé était celle des entretiens sous forme de conversation, qui paraissait la meilleure méthode au regard de la population et du besoin de la recherche. La conversation est un échange sous-tendu par un canevas précis qui suppose un contrôle constant des relances, celles-ci ont pour but de faire émerger le plus d'éléments possibles, dont la formulation des éprouvés.

J'ai mis en place trois entretiens chronologiques pour vérifier le travail des opérateurs.

- Le premier entretien

Effectué un mois après leur arrivée au centre des arts du cirque, ayant comme support les questions ouvertes, il avait pour but d'obtenir des informations sur l'histoire du sujet et de faire le lien entre cette histoire et le mode de fonctionnement actuel. Certaines questions visaient à obtenir des éléments sur leurs éprouvés (liés au début de leur formation artistique).

⁷⁰ Moraguès J.L., 1994, p. 321

- Le deuxième entretien

Il a eu lieu quelques temps avant « l'expérience d'être en piste ». La création qu'ils avaient entreprise, suite à la réalisation d'un numéro personnel (construit à partir de leur propre recherche), témoigne d'un travail basé sur leur singularité et sur une démarche authentique.

La démarche clinique était de m'assurer du lien méthodologique avec le premier opérateur donc de vérifier par cet entretien si « l'œil extérieur » avait pu établir un travail sur l'identité à partir de la sphère corporelle : le sentiment de s'être trouvé. Pour cela, dans les discours de chaque sujet, j'essayais de reconnaître ce qui était du registre de l'inédit et des nouveaux éprouvés.

Dans les entretiens je cherchais des indices de changement (dans leur façon de parler du corps et des éprouvés) et dans le discours, la présence de représentations concernant leur perception d'eux-mêmes.

- Le troisième entretien

L'entretien s'est déroulé deux jours après le spectacle pour les entendre « à chaud ». Ce temps permet au psychologue de garder présentes les observations de leur « expérience d'être en piste » et de s'y appuyer lors de l'entretien. L'entretien allait permettre d'accueillir les éprouvés dans la représentation, car il leur était demandé de verbaliser, de parler de ce vécu. Les questions posées cherchaient à faire ressortir des éléments sur les trois facteurs qui nous intéressaient afin de comprendre les changements qui s'étaient opérés pour chaque sujet.

J'étais attentif aux registres qui concernaient les sentiments d'unité, la congruence, la capacité à se projeter dans l'avenir, le sentiment de bien-être et l'estime de soi. Je tentais de faire des liens entre la collecte d'éprouvés corporels et les autres données exprimées.

A cet effet j'ai construit une grille d'analyse pour récolter les données qui pouvaient permettre de comparer les effets de chaque facteur et les liens entre-eux. Le troisième entretien devait valider l'hypothèse de mon opérateur et montrer que cette expérience aidait au passage, confirmant qu'ils s'étaient trouvés.

2.3.2. De l'observation

Durant mon travail de psychologue stagiaire j'ai pu observer les jeunes acteurs pendant leurs recherches, leurs apprentissages et le spectacle, je ne parlerai ici que de ce dernier pour ce qui concerne mon opérateur. Ma place d'observateur était celle d'un spectateur. J'étais témoin d'un temps d'échange, d'émotion entre les jeunes acteurs et les spectateurs, témoin de ce qui se manifeste par des rires, des silences, des applaudissements et des regards, témoin enfin d'un passage du moment où l'acteur entre en piste jusqu'au moment où il en disparaît et de son état pendant le passage. Après cet événement partagé je serai aussi un représentant du public.

2.3.3. Les outils d'évaluation :

Grille d'analyse élaborée pour le troisième entretien

Dans cette grille figure les trois facteurs de ma recherche ordonnés dans le temps :

« L'expérience de la piste » Les modalités en jeu	LIEU	CORPS	PUBLIC
<i>Imaginaire</i> AVANT « Juste avant d'entrer »	Ambiance Espace	Rythme Energie Etat	Regards Sons Appréciations
<i>Sentir</i> PENDANT « Sur la piste »	Idem	Idem	Idem
<i>Représentation</i> APRES « Je sors de la piste »	Idem	Idem	Idem

Dans chaque case, des indicateurs me permettent de classer les mots utilisés par les sujets pour exprimer leurs éprouvés. En comparant les cases je tente de comprendre l'importance de chacun de ces facteurs, leurs qualités respectives et les liens qu'ils peuvent avoir entre eux

(La suite du travail de M.Gerbier est son approche clinique page 50.)

E. Approche clinique et élaboration conceptuelle

1. L'œil extérieur (1^{er} opérateur) par Martine Leroy

A l'aide de concepts opératoires et d'exemples tirés de la pratique de « l'œil extérieur » en tant que psychologue stagiaire, je vais illustrer la recherche visant à démontrer les principes de l'opérateur psychique qui permettraient la relance du travail identitaire et conduiraient à un réaménagement de l'espace psychique.

1.1. La dimension de l'accueil comporte des valeurs contribuant à la continuité

1.1.1. La dimension contenante du cadre.

L'atelier se déroule dans un lieu contenant, des tapis d'acrobatie aux murs et au sol, le cadre est précis : il donne des consignes (de sécurité) dans l'espace et le temps donnés. Il commence toujours par un regroupement en cercle, puis viennent les trois temps de la séance, ensuite à nouveau en cercle, des étirements musculaires et un moment de verbalisation des éprouvés de la séance.

La progression de la relation à autrui fut significative entre le début et la fin de l'année. La première séance fut un total débordement : brouhaha, violences, cris et explosions d'énergie incontrôlées, la dernière séance était une répétition de la présentation, encore irrégulière sur le plan de la concentration mais sans une seule altercation.

Le groupe a profité de la fonction de holding du cadre en l'intégrant et en fonctionnant lui-même de façon contenante pour chaque participant, (selon les fonctions phoriques du porte-parole proposé par Kaes).⁷¹ Si l'un d'entre eux s'écartait du cadre ou se mettait en danger, les autres le lui signalaient ou allaient le chercher.

Le groupe fonctionnait comme une enveloppe, une peau commune.

On peut penser que le cadre, sa continuité et ses repères fonctionnent comme holding, quelque soit la disposition thymique des participants (dans le sens de Binswanger) ; c'est à dire que le cadre (le dehors), ne se dé-contenaçait pas, quelque soit l'humeur (le dedans) du « corps en apparition » (comme dit Oury).

⁷¹ Kaës R., 1994, p.237.

Etaient accueillis, le « je » et le « monde » qui faisait corps avec ce « je », preuve de fiabilité et garantie sécurisante contre les angoisses de morcellement ou d'intrusion.

D'autre part, d'une séance à l'autre, le groupe rapprochait les individus en cercle jusqu'au contact des peaux et créait par le toucher, un foyer de « monde commun » (au centre du cercle). C'est par ce rituel que chacun retrouvait son calme ou affrontait un moment difficile (comme le fait de chercher pourquoi la violence était soudain réapparue). Plus tard dans l'année, c'est aussi à partir du cercle des corps (parlants) que nous avons pu ensemble penser le canevas de la présentation publique. Pour l'adolescent, le groupe est un point d'appui rassurant, un « moi auxiliaire permanent ».

1.1.2. La sollicitude

C'est la sollicitude des adultes, du pédagogue et du psychologue, qui complètent la fonction du cadre, c'est-à-dire la manière qu'ils ont de le mettre en place, de le faire respecter et d'y être. Ils se sentent impliqués, participent aux exercices, sont responsables de la séance. Winnicott propose de différencier la mère-objet de la mère-environnement pour décrire la sollicitude. Dans un premier temps nous sentions la différence pour les jeunes, leur mère était la mère-objet et ils attendaient de nous la fonction de la mère-environnement,

« qui reçoit tout ce qu'on peut appeler affection et coexistence du plaisir des sens. » Plus loin il écrit :

« De même, la mère-environnement a une fonction particulière qui est de continuer à être elle-même, à faire preuve d'empathie à l'égard de son enfant, à être là pour recevoir le geste spontané et en être heureuse. »⁷²

Je trouve bien ici, comme dans ma pratique, l'attitude demandée par le jeune à « l'œil extérieur », à certains moments de la relation.

L'exercice de la sollicitude permet que le sentiment de culpabilité envers la mère-objet soit contenu par les « offrandes », comme dit Winnicott, à la mère-environnement. L'une des jeunes filles de la classe ouverte était en conflit violent avec sa mère et celle-ci ne semblait lui laisser aucune occasion de réparation. Lorsque S. a pu amener sa contribution à la présentation (elle avait préparé un numéro de manipulation de bâton...), elle a été bouleversée par ses propres possibilités d'offrir à autrui. Dans le test d'estime de soi elle avait coché « tout à fait d'accord » aux questions 2 : Parfois je

⁷² Winnicott D.W., 1965, p. 34

pense que je ne vauz rien,⁵ : je sens qu'il n'y a pas grand-chose en moi dont je puisse être fière et 9 : j'ai tendance à penser que je suis une ratée.

Puis, lors d'un entretien, elle me dit qu'elle avait appris que sa mère l'avait « trouvée bien au spectacle », elle n'était pas convaincue que se soit « vrai », parce que sa mère « était une menteuse », mais c'était « tout de même mieux qu'avant... parce qu'elle se sentait mieux de toute façon. » D'après Winnicott, l'expérience de la sollicitude, reproductible, établit la confiance et est un élément fondamental du jeu et du travail comme « occasion de donner ». « Mais cet équilibre doit être retrouvé sans cesse », dit-il. Cette « capacité peut se perdre » si « des occasions régulières de réparations »⁷³ ne sont pas fournies.

Nous retrouvons l'idée que l'opérateur puisse fournir des occasions à l'adolescent.

1.1.3. La confiance

La confiance basale est une alliance avec le monde qui s'acquiert dans l'éprouvé. La crise, dans le sens d'une rupture de cette alliance est un vécu insensé qui va malmener la confiance. Nous allons proposer au groupe d'adolescents de commencer chaque séance par des exercices de confiance qui consistent à « se porter les uns les autres », à se « laisser aller comme une marionnette ».

K. est réticent, il n'apprécie pas beaucoup ces exercices qui engagent du contact, il commencera par être « porteur » et, par la suite, acceptera, puis prendra plaisir, à « être porté ». Il exprimera pendant le temps de parole de fin de séance combien cette découverte « lui a fait du bien », combien maintenant « il aime ne penser à rien pendant qu'on le ballade ». Après que deux jeunes du groupe l'aient pris sur leur dos et l'aient promené quelques minutes, il dit aussi qu'il « ne pensait pas qu'on pouvait le supporter pendant si longtemps » (expression significative). C'est depuis le sentir que l'expérience prenait sens pour lui, il redéfinissait sa place dans le groupe à cette occasion.

« La confiance basale [...] naît de ce contact entre *la part d'être* qui mène chacun d'entre nous et *la part sujet* par laquelle nous prenons place dans le lien social »⁷⁴, souligne B. Leroy-Viémon.

J. Birouste précise que « le ressort de la confiance est une dotation de crédit »⁷⁵, l'autre est prêteur pourvu que le sujet puisse s'y fier. Ces exercices font expérimenter par le

⁷³ Winnicott D.W., 1965, p. 37

⁷⁴ Leroy B., 1998, P. 72

sentir que l'on peut se fier à l'autre. Ils sont indispensables pour que la suite du travail de « l'œil extérieur » puisse avoir lieu. Mais Bourdieu, dans « Choses dites », nous met en garde :

« Les mandants font un chèque en blanc à leur mandataire, ne serait-ce que parce qu'ils ignorent souvent les questions auxquelles le mandataire aura à répondre, s'ils *s'en remettent*. [...] En fait les individus à l'état isolé, silencieux, sans parole, n'ayant ni la capacité, ni le pouvoir de se faire écouter, de se faire entendre, sont placés devant l'alternative de se taire ou d'être parlés. »⁷⁶

L'enfant dépendant va être tributaire d'un pouvoir éprouvé comme « force magique et merveilleuse » nous dit J. Birouste, pouvoir qui compensera son impuissance.

Les relations avec les adolescents se jouent autour de la séparation, du désengagement des parents et de l'autonomie, or, lors des moments de régression, « l'œil extérieur » peut être sollicité comme mandataire.

1.2. La dimension ludique comporte des valeurs contribuant à la singularité

1.2.1. Les moments de risque et la régression.

La situation peut prêter à se faire aider activement lors de certains exercices plus risqués, nous pouvons reprendre la notion de régression chez Winnicott ou Balint. Soudain, lors d'un exercice E., réclame une parade (soutien avec les mains), un appui, sous forme de besoin impérieux, « viens vite, je sens que je vais tomber », le ton, l'urgence et la peur que contient sa demande nous signalent une réaction de type « ocnophile »⁷⁷ dirait Balint, besoin d'agrippement comme cas particulier du défaut fondamental. Dans un environnement contenant, les difficultés sont inattendues et peuvent provoquer la résurgence de certaines situations traumatiques. Nous aménagerons des espaces de désillusion progressive en utilisant la variété des exercices pour aller vers l'autonomie. Après le soutien manuel de la « parade », viendra celui de la ceinture avec la « longe » (ceinture et corde tenue par quelqu'un). On alternera ensuite avec des essais sans ceinture, pour ce qui est de l'acrobatie aérienne entre autre.

Etre là, si on a brusquement besoin de nous, mais aussi s'absenter petit à petit : Pontalis parle de la « constitution progressive de l'absence »⁷⁸.

⁷⁵ Birouste J., 1994, p.124.

⁷⁶ Bourdieu P., 1987 , p. 188

⁷⁷ Balint M., 1968, p.95

⁷⁸ Pontalis J.B., 1977, p.50 in l'ARC.

Ce que les professionnels du cirque nomment « régression » est le fait de reprendre la ceinture (la longe), véritable cordon ombilical dont dépend le retour du plaisir de l'éprouvé (après une chute par exemple). La pratique des arts du cirque permet de prendre en compte les « régressions » à partir des éprouvés de risque et de danger, et de retrouver confiance grâce à de patientes répétitions et au maintien de « moi-auxiliaires » qui constitueront progressivement l'absence.

1.2.2. Les moments de jeu et la créativité

« Si un malade régressé a *besoin* de quiétude, on ne peut rien faire hormis la lui donner. [...] Le malade régressé est proche d'une réminiscence des situations de rêves ou de souvenirs »⁷⁹ dit Winnicott.

La situation peut inviter au repos : la fatigue, le plan horizontal des tapis de chute, les exercices de détente, sont autant d'opportunités. Nous repérons des moments pendant lesquels les adolescents « pausent » quelquefois en position fœtale, suçant leur pouce ou triturant cheveux ou tissus, se berçant, nous les invitons alors à la rêverie, pour reprendre l'idée, exposée par Masud Khan, de l'« être en jachère », domaine non conflictuel de l'expérience de soi, état silencieux, besoin fondamental de la personne « d'être non-intégrée » et d'« être en jachère ». Ce besoin d'être apparemment oisif, fréquent à l'adolescence, nous semble correspondre à un possible état de jachère, capacité développant une relation à soi-même, proche du flottement, d'une « association libre » intérieure, non encore verbale.

Le sentiment de soi se constitue sur la base d'un état non intégré et l'expérience informelle est créative à condition que quelqu'un soit là pour la refléter. L'exercice de la marionnette propose qu'une personne se laisse aller tout en souplesse et qu'une autre la « fasse vivre », puis petit à petit la première prend vie sous les yeux de la seconde. Lors de cet exercice je balance avec S. et ce bercement lui donne un élan pour aller dans le mouvement. Sur le trapèze ensuite, la même chose se reproduira, ce sera le « ballant » qui entraînera le corps à bouger.

A partir de là se constitue un entre-deux qui s'actualise dans l'expérience du jeu entre le sujet et « l'œil extérieur ». A propos de la communication Winnicott déclare :

⁷⁹ Winnicott D.W., 1971, p. XXVII

« Chaque individu est un élément isolé en état de non-communication permanente, toujours inconnue, jamais découverte en fait », et encore « se cacher est un plaisir mais n'être pas trouvé est une catastrophe. »⁸⁰

« L'œil extérieur » va être une forme de jeu de cache-cache corporel. En cherchant ce (se) qui se cache, il aide à se trouver. La dialectique du « créer /trouver » s'installe de manière réciproque. Et le sujet est trouvé là où il est, là où il se sent être.

Le sujet propose des mouvements et « l'œil extérieur » le soutient par le moyen du regard. « La vision est palpation par le regard », dit Merleau-Ponty.

A un certain moment, il y a surgissement du soi, le sujet se surprend lui-même, c'est ce que nous nommons l'inédit et quelquefois « l'œil extérieur » choisit alors la parole.

J'illustrerai la démarche grâce à un extrait d'atelier sur le trapèze :

S. : Je sens le vent dans mes oreilles.

« L'oeil extérieur » : Pour le rythme tu peux prendre appui sur le vent.

S. *fait des mouvements d'enroulement autour de la barre et des cordes du trapèze puis elle se déroule et dit* : Ca s'ouvre, ça se ferme.

OE. : Oui, c'est ce que je vois..., une respiration.

S. *rit et s'amuse de son mouvement. Elle dit* : c'est drôle, je suis légère.

Je sentis un mouvement qui annonçait peut-être une piste pour le numéro, une piste de travail qui était « ouverture /fermeture ». Nous pouvions travailler à partir de ce moment juste : elle avait trouvé et j'avais vu.

Le vent l'a amenée au rythme, le rythme à la respiration, à une ouverture/fermeture et à toutes sortes de sens possibles que S. choisira de déployer ensuite à partir de cette base.

Nous vivons des « moments » particuliers lors desquels « il se passe quelque chose » et pendant lesquels le sujet et « l'œil extérieur » prennent conscience de la justesse de ce qui s'organise corporellement, d'un inédit, d'une authenticité.

« Moments significatifs »⁸¹ rappelle Masud Khan, de mutualité, d'alliance. C'est un moment où l'on passe du « non-familier » au « familier »⁸² de la sensation, ce par quoi naît la jubilation. Ces moments d'assomption jubilatoire donnent lieu à des propositions artistiques fécondes, riches de sens possibles, qui sont aussi des occasions de réorganisation psychique.

⁸⁰ Winnicott D.W., 1965, p. 161

⁸¹ Masud R. Kahn, 1974, p. 399 et p. 407

⁸² Freud S., (1919), 1985, p. 215

1.3. La dimension du regard comporte des valeurs contribuant à l'élaboration

En prenant appui sur des éprouvés, le sujet se trouve et est trouvé, autrui donne un sens à ce qui se présente à ses yeux. Il y a du jeu (dans le sens d'objets qui jouent entre-eux, qui ne se bloquent pas), entre les mouvements et leurs sens possibles. L'éprouvé va être dépositaire de plusieurs sens, il va pouvoir condenser⁸³ ou accumuler ces sens et ensuite décliner les sens qu'il porte au public.

Le sujet réitère l'expérience de la prise de risque pour engager une véritable métamorphose. « L'œil extérieur » est à la fois sollicitude et sollicitation, il est témoin et partenaire d'une opération allant de l'originaire à la réorganisation des représentations.

Lorsque « l'œil extérieur » et le sujet se rencontrent sur une même « longueur d'ondes », « l'œil extérieur » est un soutien et valide un « se trouver » présenté comme un « nouveau style », un « bouger inédit » pour le cirque. Ce style émane d'une logique intime du sujet repérée par « l'œil extérieur ».

« le style manifeste le mode propre de respirer et d'habiter le monde [...] il surgit de la réversibilité même entre intérieur et extérieur, entre singulier et universel, vécue dans la perception. »⁸⁴

Un nouveau style pourrait-on dire, correspondrait à la découverte d'une nouvelle part de la logique intime du moi et du non-moi (dans le sens de Marion Milner, d'un moi subjectif et d'un non-moi objectif). « L'œil extérieur » va devenir garant de ce style. La guidance consistera à prolonger les pistes de travail dans le sens de cette logique intime en faisant émerger le plus de manifestations corporelles possibles. Nous rapprochons ce travail de l'idée d'Anzieu selon laquelle une activité créatrice fait un travail de réparation des enveloppes psychiques pour rétablir par le dehors, l'ordre du dedans, en créant un passage entre enveloppes interne et externe .

Pendant l'élaboration d'un numéro d'équilibre sur rouleau, qui requerrait beaucoup de calme (alors que K. était extrêmement « turbulent » en début d'année⁸⁵), K. a fait un rêve qu'il a joué sous forme d'improvisation. Il a créé une ambiance très calme et silencieuse à partir d'une valise. Après cette improvisation qui annonçait quelque chose d'important, je lui ai posé la question de ce qu'il y avait dans sa valise d'après lui. Il prit conscience qu'il avait présenté l'histoire de moments importants de sa vie car en me

⁸³ Condensation : « surimposition de signifiants dont le mécanisme se rapproche de la métaphore. ». Chemama R., 1995, p.58.

⁸⁴ Matos Dias I.,2001 , P.134

⁸⁵ Description et anamnèse de K. en annexe 6, p.IX.

répondant , il avait pu déposer (hors de la valise) les récits des séparations douloureuses qui se trouvaient condensés dans la valise.

Des éprouvés de calme et de silence, très surprenants pour lui, avaient déclenché un rêve puis un travail imaginaire autour de son numéro.

Le fait de bouger autrement avait pu ré-enclencher du désir. Désir qui avait suscité l'émergence du montrer puis du dire et qui demandait à être déchiffré.

Cherchant des pistes, nous avons favorisé le passage aux représentations.

En contournant les processus représentationnels, « l'œil extérieur » avait libéré un espace pour l'imprévisible surgissement de soi.

Si après la rencontre avec « l'œil extérieur » le sujet ne met pas en doute l'existence d'un plus-de-soi quant à son identité, il a l'occasion de mettre à l'épreuve sa valeur aux yeux du public, grâce à l'expérience d'être en piste.

1.4. Applications et limites de l'opérateur

« L'œil extérieur » semble fonctionner comme opérateur psychique en tant qu' « espace potentiel » à condition que les trois dimensions de qualités soient présentes et comportent les valeurs spécifiques sus-décrites.

Les trois dimensions sont opératoires soit sous la forme de leur réunion comme condition nécessaire et peut-être sous la forme indépendante, mais je n'ai pas mis en oeuvre les moyens de vérifier quelles étaient les conditions suffisantes.

L'expérience doit pouvoir se répéter car se rencontrer, jouer ensemble et élaborer, sont des temps qui se développent en spirale. Si l'adolescent porte en lui le dynamisme nécessaire au remaniement identitaire, il me semble qu'il doit pouvoir (re-)trouver une situation qui lui permette de se déployer chaque fois que cela pourrait lui être nécessaire.

Ainsi cet opérateur se différencie d'autres pratiques : des activités « à sensations » qui ont lieu sur le mode ponctuel, comme des activités récréatives des loisirs de consommation.

« L'oeil extérieur » peut permettre de « se trouver » :

dans le premier temps, en instaurant une reprise de confiance basale, voire en aménageant un accès aux soins (dès qu'il y a possibilité de supporter l'établissement d'un lien) ; dans le second temps, en exprimant le potentiel créatif, ce qui permet la création de soi et provoque une réorganisation identitaire et dans le troisième temps, en

permettant la restauration identitaire grâce à l'élaboration d'une forme que le sujet va pouvoir mettre à l'épreuve du regard des autres.

L'opérateur requiert une motivation minimale et une autorisation médicale pour le sujet. Nous n'avons pas de cas de psychose avérée.

Il nécessite une analyse des transferts et contre-transferts de la part du psychologue.

2. « L'expérience d'être en piste » (2nd Opérateur) par Martin Gerbier

A l'aide d'extraits des entretiens, je vais illustrer ce qui me semble révélateur et en relation avec nos hypothèses.

Le premier entretien constituait une prise de contact, les questions ouvertes m'ont permis d'appréhender les différentes problématiques identitaires de quatre sujets. Je citerai quelques passages les reflétant.

R. : « Le silence me fait peur, quand je suis seul je me dévalorise un peu, je pense que j'arrive à rien. »

M. : « J'ai du mal à canaliser mon énergie et surtout à écouter les autres. »

S. : « J'ai du mal à faire ma place, j'ai pas confiance en moi. »

P. : « J'aimerais trouver ma place, j'ai peur d'être seule, je me sens en insécurité. »

Le deuxième entretien m'a permis de valider le travail fait par « l'œil extérieur ». Une des questions que j'ai posée était :

« Depuis le début de la formation, quels sont les changements te concernant, qui t'ont le plus marqué ? »

Parmi les réponses variées (concernant la vie quotidienne, la famille...), j'ai pu relever certaines d'entre elles comme :

« Je me suis réellement trouvé, je tiens quelque chose, j'aimerais continuer » ou encore « Avant j'essayais de me fondre dans le flot des gens, notamment quand je faisais les courses, maintenant je me sens là, je ne me cache plus » qui pouvaient signifier que le premier opérateur avait vraisemblablement fonctionné et que je pouvais étudier la confirmation ou non de s'être trouvé, avec mon opérateur.

Lors du troisième entretien j'ai effectué le recueil des données obtenues et je les ai croisées avec mes sources conceptuelles. Mon approche clinique s'effectuera à partir des trois facteurs que j'ai explicité auparavant bien que dans la réalité de l'évènement

qu'est le spectacle ces trois facteurs interagissent entre-eux et ne sont pas dissociables. Je tenterai par ce travail de montrer les qualités opératoires de chaque facteur afin de valider l'hypothèse concernant mon opérateur.

2.1. Le facteur lieu-cirque comme « espace potentiel »

2.1.1. Un espace circulaire contenant et unifiant

Les sources conceptuelles nous expliquent que l'effet contenant du chapiteau viendrait de la symbolique unifiante du cercle et du dôme et du positionnement circulaire des spectateurs autour de la piste.

R. pendant l'entretien explique ce qu'il éprouve quand il se trouve dans le chapiteau : « L'entraînement c'est cool, mais en piste c'est encore mieux, c'est l'ambiance en général, sous le chapiteau surtout, assez chaude avec les projecteurs, les couleurs et le public. »

P. dit aussi : « En spectacle, sur le moment je suis hors de la réalité, hors du temps, c'est une parenthèse dans la vie de tous les jours, ici le temps y passe pas pareil. »

Ces remarques montrent la capacité contenante dont fait preuve ce lieu et dans lequel les sujets semblent chercher

« un objet-lumière, voix, odeurs etc. qui maintiennent une attention unifiante sur les parties de son corps et lui permettent de faire, au moins momentanément, l'expérience de maintenir ensemble les parties de soi. »⁸⁶

P. nous dit : « Sur piste c'est le moment où je suis le mieux ». On peut supposer que cet éprouvé de bien-être n'est envisagé que si l'environnement du spectacle est sécurisant.

Winnicott identifie un environnement suffisamment bon, il écrit à ce propos :

« dans un environnement qui « tient » le bébé suffisamment bien, le bébé est capable d'accomplir un développement personnel en fonction des tendances héritées. Il en résulte une continuité d'existence qui finit par devenir un sentiment d'exister, un sentiment de soi et qui aboutit en fin de compte à l'autonomie. »⁸⁷

⁸⁶ Anzieu D., 1995, p. 220.

⁸⁷ Winnicott D.W., 1977, p.18.

La piste est aussi un espace séparateur et unificateur, le bord de piste permettrait d'établir une « distance contractuelle » dont parle Masud Khan, la piste est un espace pour faire « l'expérience de son soi. »⁸⁸

2.1.2. Un espace vertical ascendant

La verticalité du chapiteau est un axe fréquemment utilisé par les artistes, notamment ceux que l'on nomme les aériens. S., à propos de son numéro (qui est celui d'un clown qui voudrait voler) nous dit : « Je ne me suis jamais sentie aussi bien que quand je suis là-haut... J'ai un sentiment de liberté ».

Maldiney écrit sur la verticalité :

« La polarité du bas et du haut est un axe d'existence, celui de nos ascensions et de nos chutes, de notre enracinement et de notre être debout dans le monde ».⁸⁹

Binswanger dit aussi :

« Dans la montée vers les hauteurs, ce n'est plus la simple étude, la connaissance de soi, le savoir au sens de l'expérience que nous avons devant nous mais bien la décision propre qui « prend position » au sens d'accomplissement de soi ou maturation. »⁹⁰

Cette attirance vers les hauteurs que permet l'espace du cirque donne aux sujets comme S. la possibilité de « décision propre », relative au concept de présomption.

Ces témoignages désignent l'espace du chapiteau comme tenant-lieu « d'espace potentiel » qui permettra aux sujets de s'exposer au risque des regards avec une certaine confiance.

Un crédit de confiance est acquis depuis le travail du premier opérateur. La contenance et l'ouverture sont maintenues symboliquement par le lieu, il semblerait que les conditions nécessaires à « l'espace potentiel » soient rassemblées.

2.2. **Le risque du corps en jeu : un passage**

Pendant « l'expérience d'être en piste », il y a ce temps de la rencontre avec le public, chaque sujet a vécu le moment où en piste, il joue le numéro qu'il a préparé. C'est le temps de l'ici et maintenant pendant lequel le corps en jeu se déploie et prend des risques inédits.

⁸⁸ Masud R. Khan, 1974 ,p.364.

⁸⁹ Maldiney H., 1997, p. 48.

⁹⁰ Binswanger L. ,1947,p.241.

2.2.1. La « désactivation du penser »⁹¹

Il ressort des entretiens une similitude au niveau des éprouvés corporels, ils expliquent l'importance de ce moment marqué d'une sensation où la pensée n'a pas sa place.

P. nous dit : « Au début je réfléchis, quand le trac part je réfléchis moins et c'est là que je prends du plaisir, où je suis, je suis entière, je ne suis pas dans la pensée où je me juge. » Je citerai aussi R. : « Sur scène le vide, au spectacle on a une pensée qui s'arrête, une sensation d'être plus là. » et M. : « Pendant le spectacle je ne pensais à rien. »

Cet état dans lequel se retrouvent les sujets qui semblent avoir désactivé les processus de représentation, correspond à un temps où la personne a « accès à cette disponibilité corporelle, à cette immédiate présence qui s'auto-engendre dans le mouvement », c'est un « mode d'être au monde ».⁹²

La qualité de ce moment est fondée sur un état de bien-être qui, au delà des représentations, repose sur les éprouvés corporels. La spontanéité du geste donne le sentiment d'existence par le mouvement.

2.2.2. La prise de risque : accueillir l'imprévu.

Le corps en mouvement prend le risque de l'exploit, celui-ci est à la fois prévu et précis et demande au sujet beaucoup de travail, mais il a aussi sa part d'imprévu, jamais totalement acquis puisqu'à rééditer. Et en spectacle, le risque c'est aussi « faire avec » les imprévus rencontrés. Pourtant M. nous dit : « Lors des imprévus, je n'ai pas réfléchi, là j'ai eu beaucoup de plaisir ». R. nous explique : « Les choses imprévues c'est ce qu'il y a de plus drôle, on sait plus trop quoi faire alors on rattrape, c'est encore un truc en plus à ce qu'on a préparé qui met du piment, c'est toujours un moment fort ».

On retrouve dans ces propos la notion de plaisir lors des imprévus, comme un plaisir du risque au moment où se passe cet imprévu. Un moment où on se découvre dans la spontanéité comme l'écrit R. Roussillon :

« Une grande part des caractéristiques de leur création doit quand-même être accordées aux effets de surprise du jaillissement créatif qui « prend » l'artiste, plus que celui-ci ne le domine, du moins à l'état naissant, et à l'altérité interne qui ainsi se manifeste. »⁹³

Raison pour laquelle le domaine artistique est porteur, car comme nous le dit Sollers :

⁹¹ Moraguès, 1996, p.95.

⁹² Moraguès J.L., 1996, p. 97.

⁹³ Chouvier B. *et al*, 1998, p.167.

« L'artiste est conduit à exprimer davantage qu'il n'était capable de le penser. »⁹⁴

Pendant « l'expérience d'être en piste », le sujet est dans un état qui lui permet d'accueillir l'inconnu et de prendre un risque, ainsi il passe et se dépasse.

J.P. Martineau définit la passe :

« La passe qui implique le risque ne peut être confondue avec une suite, avec un développement prédéterminé elle advient (survient, se produit) tel un processus (au sens de K. Jaspers) qui inaugure un autre registre, une autre voie, un autre mode de manifestation . »⁹⁵

Ces passes successives mènent le sujet à un changement : une métamorphose, un passage.

2.2.3. La métamorphose

A quel moment assistons-nous à une métamorphose, comment les sujets sentent-ils ce changement ?

S. : « Pris dans le spectacle on sent une énergie qui fait vibrer, un ressenti qu'on a pas ailleurs ». Cet éprouvé nouveau qui peut s'attribuer à la métamorphose provoque chez

M. : « Je suis bien dans mon corps, je suis hyper à l'aise, je n'ai plus peur d'être ridicule. J'ai une sensation d'exister à cet instant ». Mais c'est encore plus significatif

chez R. : « Après le spectacle en rentrant chez moi, je marchais droit, pas timide, prêt à donner et à recevoir. Je n'avais plus peur ».

Le phénomène de métamorphose, dont le corps en mouvement semble être l'auteur, est lié à l'activité créatrice de cet événement, comme le dit Roussillon :

« C'est l'activité créatrice/transformatrice qui permet au sujet de se saisir de lui-même, de s'appréhender comme acteur de sa vie, comme agent de sa destinée. »⁹⁶

Cette transformation qu'ils sentent dans leurs éprouvés corporels semble être au cœur du sentiment d'identité, comme l'émergence d'un soi authentique qui peut exister.

Guy Rosolato, au sujet de l'oscillation, nous dit :

« Tout processus psychologique qui accomplit une métamorphose se fait selon un mouvement pendulaire entre l'identité et la non identité ou la déshumanisation. »⁹⁷

⁹⁴ Sollers, P., 1963, p. 79.

⁹⁵ Martineau J.P., 1996, p.5.

⁹⁶ Roussillon R , 1998,p.169.

⁹⁷ Rosolato, G., 1978, p. 170

S. nous dit encore : « Je suis juste quand je ne me regarde pas jouer, quand les émotions sont là, je suis vraiment bien quand je suis juste, je me sens en harmonie avec moi-même. »

Cet éprouvé est capital selon nous, car il montre un sentiment d'unité chez S. qui contribue au processus d'individuation comme l'explique Winnicott à propos du « self ». Ainsi l'expérience du corps en piste est une expérience des éprouvés qui rassemblent l'individu en une unité retrouvée, grâce à laquelle il va risquer le passage .

2.3. Le regard : figure de l'altérité

C'est le spectateur qui fait exister le spectacle. Il est le témoin privilégié qui va assister à la métamorphose du corps en jeu et lui signifier sa valeur. Pour le sujet qui se trouve au centre de la piste, tous ces regards qui l'observent font offices de miroirs, ce sont toutes les qualités symboliques du miroir (décrites au chapitre A, 2.1.2.) que le public représente. Nous les avons retrouvées dans les entretiens. Le regard c'est à la fois la vision des spectateurs mais aussi leur présence manifestée par les sons (applaudissements et rires). A ce titre le regard a une double fonction.

2.3.1. Le regard : un miroir et sa valeur de holding.

S. nous dit : « Le public renvoie un côté rassurant qui te renvoie de bonnes choses alors t'as envie d'aller plus loin », M. dit aussi : « Fixer les regards et les attraper, moment trop trop fort ». Cette fonction rassurante du public nous semble proche du lien qu'a fait Winnicott sur l'importance du regard de la mère dans sa fonction de holding.

Le public réfléchit ce qu'on lui donne comme la mère réfléchit le soi de l'enfant, ce que R. a senti et exprime : « Le public te regarde, comme on vit à deux. »

Winnicott dit :

« Si cette créativité est réfléchiée en miroir, mais seulement *si elle est réfléchiée*, elle s'intègre à la personnalité individuelle et organisée et, en fin de compte, c'est cette créativité qui permet à l'individu d'être trouvé. C'est elle aussi qui lui permettra finalement de postuler l'existence de son soi. »⁹⁸

Ainsi le public porte le sujet dans une confiance où il peut jouer librement car il est accepté pour ce qu'il est. Dans ce sens il y a accueil de l'originaire.

« Le corps comme support de plaisir est un corps parlant : il existe un sens communicatif du plaisir. »⁹⁹

⁹⁸ Winnicott, D. W.

⁹⁹ Marie J. F. in « Corps et Culture », 1997, p. 94.

L'échange de plaisir qu'offre le corps en jeu est jubilatoire.

2.3.2. Le Regard : un miroir et sa valeur jubilatoire

Winnicott nous dit :

« Quand je regarde on me voit donc j'existe. »¹⁰⁰

En effet, en plus d'être miroir le public donne une valeur à ce qu'il voit, c'est le moment que Lacan analyse dans le stade du miroir comme le secret de la jubilation. Dans « l'expérience d'être en piste », la métamorphose devant un public est à l'origine de la jubilation. S. nous parle de cet instant : « Croiser un regard à un certain moment, ça peut créer un déclic, ça peut révéler des choses ». De la même façon R. nous dit : « J'ai eu un ressenti super bien, là on sent les réactions du public, un rire on le sent hyper fort. » Cet exemple nous semble correspondre à l'explication que Laznic-Penot fait de ce moment :

« Pour que l'expérience du stade du miroir permette la constitution d'un moi, tout imaginaire qu'il soit, la jubilation éprouvée à ce moment doit recouvrir une trace, un signe, un signifiant du manque dans l'autre. »¹⁰¹

Ainsi le public dans sa fonction de regard, remet en jeu l'assomption jubilatoire de l'infans et témoigne de l'unification moïque du sujet .

P. nous dit « la piste c'est mon moment préféré comme si on se sentait aimé, écouté, pas jugé » ce qui fait tant de bien à P. c'est l'apport narcissisant du public :

« L'unité du sujet constituée dans son narcissisme primaire peut se poursuivre dans une certaine image de lui même, que le sujet acquière par les renvois intériorisés que lui font précisément les objets qu'il investit ». ¹⁰²

Etre aimé nous dit Freud « relève le sentiment d'estime de soi »¹⁰³ l'exemple de P., nous invite à penser aux mouvements d'identifications que crée la rencontre spectateur-acteur. Les spectateurs s'identifient à celui qui participe à leur Idéal du moi et en retour ils donnent du sens à ce qu'ils voient.

C'est pourquoi les regards du public donnent une valeur à ce corps en mouvement et lui authentifie par des signifiants symboliques (applaudissements, rires) sa place dans le monde. Je m'appuierai sur une citation de J-L Moraguès pour étayer mon propos :

¹⁰⁰ Winnicott D. W., 1971, p. 158.

¹⁰¹ Laznic-Penot, M. C., 1995, p. 155.

¹⁰² Kammerer P., 1992, p.38.

¹⁰³ Freud S., 1914, p102

« A travers celui de l'autre ,c'est son propre désir que découvre l'adolescent et avec pour modèle, un autre, différent des images parentales qui l'introduit dans une autre communauté de signifiants qui le représentent pour d'autres signifiants. »¹⁰⁴

2.4. Applications et limites de l'opérateur

Les entretiens qui ont rassemblé nombres d'éprouvés et d'avis sur « l'expérience d'être en piste » ont pu démontrer la qualité de cet opérateur.

Notre population avait fait le choix d'être là, comme elle avait fait le choix du cirque , d'un mode de vie atypique, de la recherche de l'exploit, d'exprimer sa fantaisie par le corps et d'être en piste avec un groupe .

C'est la conjugaison des trois facteurs qui détermine la qualité de l'opérateur et offre les circonstances favorables au changement grâce à un cadre protecteur où ils peuvent déployer leurs singularités.

Lieu d'échange dans l'unification avec le public mais aussi de séparation (en piste, il faut se débrouiller seul), ils développent leur autonomie par ces passages.

Territoire où ils ont le droit d'être eux-même, temps de plaisir, de découverte de soi et de l'autre, il s'opère une renarcissisation car on les accompagne et l'on donne sens aux éprouvés qu'ils nous communiquent.

Témoins de leurs efforts de congruence, nous les aidons à consolider une « correspondance exacte entre l'expérience et la prise de conscience »¹⁰⁵, ce qui semble bien renforcer leurs stratégies identitaires.

Le spectacle est un moyen et non une fin en soi, à notre avis, l'utilisation de cet opérateur pourrait être « dangereuse » s'il n'y avait pas un travail préalable qui mène à une confiance basale du sujet ou si le territoire d'expérience n'assure pas ses fonctions.

« L'expérience d'être en piste » est un outil qui pourrait également concerner d'autres populations comme des amateurs motivés par exemple, à condition que la démarche soit menée par un psychologue formé au travail artistique.

¹⁰⁴ Moragues J. L., 1994, p 94

¹⁰⁵ Rogers K., 1968, p. 238.

Conclusion

Au début de notre recherche nous pensions que les transformations identitaires impulsées et soutenues par les opérateurs agiraient sur l'estime de soi. Or il s'est avéré que cela n'était pas pertinent car les valeurs prédominantes à l'analyse de la collecte de données, tenait avant tout au fait que les sujets se sentent plus authentiques, unifiés et uniques et qu'ils voyaient ces éprouvés confirmés par autrui. Ce sont les résultats, les changements, que nous avons rapprochés de la « congruence » de Rogers, c'est-à-dire un meilleur accord entre ce que le sujet éprouve, ce qu'il accepte d'éprouver et ce qu'il accepte d'en communiquer. Le travail sur l'originare s'est vu prolongé par une prise de conscience grâce au processus créateur inhérent aux opérateurs.

Pour fonctionner les opérateurs psychiques requièrent des conditions spécifiques et demandent à être pris en charge par du personnel qualifié : psychologues et pédagogues (une équipe d'au moins deux personnes, pour le premier opérateur).

Un pédagogue qui est responsable aux phases 1 (mise en confiance) et 3 (aller dans le sentir) et un psychologue qui est responsable aux phases 2 (lâcher-prise) et 4 (élaboration).

Les deux opérateurs ont leurs spécificités et apportent chacun leur contribution aux possibilités de réaménagements identitaires sous forme d'occasions différentes.

« L'œil extérieur » est régulier dans le temps il est une occasion de détente et de découverte.

« L'expérience de la piste » est l'occasion d'une prise de risque pour un passage.

Nous avons pu vérifier qu'ils relançaient vraisemblablement une dynamique identitaire.

Nous devons toutefois prendre en compte le caractère aléatoire de ces changements et le fait qu'ils puissent être tout aussi bien dûs à d'autres facteurs opérants.

Les opérateurs sont au service des adolescents et c'est sans doute la diversité des occasions qui leurs sont offertes qui compte le plus.

Ce travail nous a permis de clarifier nos pratiques, de mieux connaître leurs fonctionnements, leurs limites et de nous poser d'autres questions.

L'identité sociale peut-elle faire corps avec l'identité intime et accompagner son mouvement au plus près ? Cela constitue t-il un moyen de travailler les problématiques des différences culturelles ?

BIBLIOGRAPHIE

- ANZIEU D. 1994. *Le penser Du Moi-peau au Moi- pensant*. Paris, Dunod.
- ANZIEU D. 1995. *Le Moi-peau*. Paris, Dunod.
- AULAGNIER P. 1932. *La violence de l'interprétation*. Paris, PUF.
- BALINT M. 1971. *Le défaut fondamental*. Paris, Payot. 1991.
- BINSWANGER L. 1932. *Le problème de l'espace en psychopathologie*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998.
- BINSWANGER L. 1947 :traduction. *Introduction à l'analyse existentielle*. Paris, Ed. de Minuit. 1971.
- BIROUSTE J. 1994. « Anthropologie de la confiance ». *Rapport moral sur l'argent dans le monde*. pp. 240-243.
- BIROUSTE J. *et al*. 1998. « La restauration du hors –sujet pour refonder l'estime de soi » in *L'évolution psychiatrique*, n°63, pp. 601-614.
- BOUCHAIN P. 1999 « L'architecture du cercle », in *Art Press*. N. 20 , 1999 p.112-114.
- BOURDIEU P. 1987. *Choses dites*. p.188. Minuit, Paris.
- CHALLANDE B. *et al* 1999. « Pour introduire » in *Rencontres de l'expérience sensible*. Lecques, Les éditions du champ social, pp. 13-19.
- CHAMOND J. 1999. « Composantes basales de la confiance et rapport au monde. L'apport de la phénoménologie à la psychopathologie ». in *L'information psychiatrique*. N.3 Mars 1999, pp. 245-251.
- CHEMAMA R. *et al* 1995. *Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris, Larousse. 1998.
- CHOUVIER B. *et al* 1998. *Symbolisation et processus de création*. Paris, Dunod.
- CIE MARIPAULE B.- PHILIPPE GOUDARD. 1994. *Ecrits sur le sable*. Montpellier, DRAC. Articles de COLOMBINI C. et de PENCENAT C.
- DOLTO F. 1984. *L'image inconsciente du corps*. Paris, Seuil, 1992.
- DUPAVILLON C. 2001. *Architecture du cirque des origines à nos jours*. Paris, Editions du Moniteur.
- ELIADE M. 1952. *Images et symboles*. Paris, Gallimard.

- FREUD S. 1919. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris, Gallimard, 1985
1919 "Das Unheimliche" pp. 211- 263.
- FREUD S. 1969. *La vie sexuelle*. Paris, PUF.
- 1914 « Pour introduire le narcissisme ». pp. 81- 105.
- GEETS C. 1981. *Winnicott*. Paris, Delarge Editeur.
- HUSSERL E. 1929.*Méditations cartésiennes*. Paris, Vrin. 1931.
- KAËS R. 1994.*La parole et le lien*. Paris, Dunod.
- KAMMERER P. 1992. *Délinquance et narcissisme à l'adolescence*. Paris, Bayard.
- KIMURA B. 2000. *L'Entre*. Grenoble, Millon.
- LACAN J. 1966. *Ecrits I*. Paris, Seuil.
- 1949 « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je » pp. 89 - 97.
- LAPLANCHE J. *et al* 1967. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris, PUF. 1998.
- LAZNICK-PENOT M.C. 1995. *Vers la parole*. Paris, Denoël.
- LEROY-VIEMON B. 1998. « L'exercice de la confiance : un risque maturant ».in *Lieux et liens de confiance sous la contrainte de la commande sociale*. pp 64-73.
- LIPIANSKY E.M. 1992. *Identité et communication*. Paris. PUF.
- MALDINEY H. 1997. *Avènement de l'œuvre*. St Maximin, Théétète éditions.
- MALDINEY H. 2001. *Existence crise et création*. Fougères, Encre marine.
- MALDINEY H. 1973. *Regard Parole Espace*. Lausanne, Ed. l'âge d'homme, 1994.
- MALE P. 1971. « Quelques aspects de la psychopathologie et de la psychothérapie à l'adolescence », in *Confrontations psychiatriques, Specia, Psychopathologie de l'adolescence, n. 7*.
- MARIE J.F. 1997. « Plaisir imaginaire et imaginaire du plaisir ». in *Corps et culture, n°2, pp89-104*.
- MARTINEAU J.P. 1996. *La passagèreté et le travail psychique*. Thèse de Doctorat, tome I, Montpellier, Université Paul Valéry.
- MASUD R. KHAN 1974 : traduction.*Le soi caché*. Paris, Gallimard.1976.
MASUD R. KHAN. 1977. « Etre en jachère », in *L'Arc, n. 69 , 1977, pp. 52-57*.

- MATOS DIAS I. 2001. *Merleau-Ponty une poïétique du sensible*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- MERLEAU-PONTY M. 1945. *Phénoménologie de la perception*. Paris, Gallimard.
- MERLEAU-PONTY M. 1964. *Le visible et l'invisible*. Paris, Gallimard.
- MERLEAU-PONTY M. 1935. *L'œil et l'esprit*. Paris, Gallimard. 1964.
- MORAGUES J.L. 1994. *Psychologie de la performance sportive*. Thèse de Doctorat, Montpellier, Université Paul Valéry.
- MORAGUES J.L. 1996. « Ethique et technique en psychologie », in *Revue Homo XXXV*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- MOREIGNE M. 2002. « Corps de cirque » in *Arts de la piste*. N. 23, janvier 2002, pp 17-42.
- PEDINIELLI JL. 1994. *Introduction à la psychologie clinique*. Paris, Nathan.
- PONTALIS J.B. 1977. « Aller et retour », in *L'arc*, n.69, 1977, pp 46-50.
- ROGERS. C. 1975. *Le développement de la personne*. Paris, Dunod.
- ROSOLATO G. 1978. *La relation d'inconnu*. Paris, Gallimard.
- ROUDINESCO E et PLON M. 1997. *Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris, Fayard. 2000.
- SCHOTTE J. (éd) 1990. *Le contact*. Bruxelles, De Boek-Wesmael.
- MALDINEY H. "Contact, vie et existence"
- OURY J. « Pathétique et fonction d'accueil en psychothérapie institutionnelle ».
- SOLLERS P. 1963. *L'intermédiaire*. Paris, Seuil.
- STRAUS. E. 1935. *Du sens des sens* ». Grenoble, Millon, 1989.
- WINNICOTT D.W. 1965. *Processus de maturation chez l'enfant. Développement affectif et environnement*. Paris, Payot, 1970.
- WINNICOTT D.W. 1975: traduction. *Jeu et réalité L'espace potentiel*. Paris, Gallimard, 1993.
- WINNICOTT D.W. 1967: traduction. "Le concept d'individu sain" in *l'Arc*, n°69, pp13-26, 1977.
- WINNICOTT. D.W. 1971: traduction. *La consultation thérapeutique et l'enfant*. Paris, Gallimard.
- WINNICOTT.D.W. 1958. *De la pédiatrie à la psychanalyse*. Paris, Payot.

Annexe 1

LE PAYSAGE DES ARTS DU CIRQUE **extraits d'un rapport du conseil économique et social**

Par décision en date du 14 octobre 1997, le bureau du Conseil économique et social a confié à la section du Cadre de vie la préparation d'un rapport et d'un avis sur "les arts de la piste : une activité fragile entre tradition et innovation".

La section a désigné M. Dominique Forette en qualité de rapporteur.

INTRODUCTION

Aussi loin que l'on remonte dans le temps, jongleurs, acrobates, dresseurs de chiens ou montreurs d'ours ont suscité l'émotion des passants dans la rue ou des spectateurs sur les gradins autour d'une piste : rire, effroi, étonnement ou admiration... tour à tour le public s'est laissé emporter par la féerie des ors et des rouges, le scintillement des paillettes, a vibré pendant la prouesse et applaudi à la fin de l'exploit; tous ses sens sollicités par les lumières, les sons, les odeurs de cet univers de merveilleux et d'illusion.

C'est sans doute cet éclatement des sensations qui vaut à ce spectacle vivant la déviation sémantique que nous lui connaissons. Le vocable cirque sert aussi pour désigner une certaine situation de désordre. Pourtant, sur la piste, dans le même temps, un monsieur loyal toujours vigilant veille à limiter toute discontinuité dans l'enchaînement des numéros et orchestre un ordre rigoureux.

Le cirque est entré dans notre inconscient collectif. Il appartient à notre patrimoine culturel ; l'installation du chapiteau et des roulottes constituant un événement et un spectacle parfois plus chargé de rêve et de curiosité que la représentation elle-même.

Quoi qu'il en soit, cirque et circassiens continuent d'entretenir les passions. Amateurs et détracteurs utilisent la même ardeur émotionnelle pour évoquer ce monde étrange où la vie et la mort s'affrontent en direct dans le respect de rites bien établis, même si le registre esthétique utilisé est en pleine évolution. C'est un art populaire plein de vitalité si l'on se réfère à l'importance du public qu'il draine, dix millions de spectateurs, ce qui en fait le plus fréquenté des spectacles vivants, mais un art longtemps mal aimé des politiques. D'une part au plan national, où le ministère de la Culture ne s'était pas jugé compétent pour traiter des questions de cirque, laissant ce soin à celui... de l'agriculture jusqu'à une époque récente ; d'autre part, les collectivités locales qui rejettent sur la périphérie de leurs villes l'installation des chapiteaux.

Les gens de cirque ont développé dans notre imaginaire des fantasmes liés à leur origine exotique, leur itinérance et leur mode de vie, entretenus par une littérature abondante et le cinéma qui ont su mêler étroitement mythes, réalité et poésie. Les légendes et les

réputations qu'elles fabriquent ont souvent la vie dure, "manouches, voleurs de poules". Cette image explique peut-être en partie le rejet des cirques à la périphérie de nos modernes métropoles. Elle est sans doute aussi des causes d'un certain déclin du cirque traditionnel.

Car il y a bien aujourd'hui des formes considérées comme "traditionnelles", "classiques" du cirque, ce qui prouve que de nouvelles formes sont apparues qui se qualifient elles-mêmes de "modernes" ou "contemporaines". L'on peut y voir là référence à certains phénomènes survenus dans les autres arts du spectacle vivant, musique et danse en particulier, il y a quelques années. Le vieux couple patrimoine/création avec ses querelles ne cesse de réapparaître.

QUELQUES REPERES HISTORIQUES

Héritier lointain des funestes jeux romains, le cirque n'en a conservé que l'aspect de divertissement, la prouesse, la piste ronde, les gradins et le chapiteau qui a remplacé le vélum... Le velours rouge, les paillettes, les brandebourgs dorés, les cavalcades empanachées des écuyers voltigeurs, les cuivres de l'orchestre, sont les vestiges du spectacle équestre proposé par Philip Astley en Grande Bretagne dans la seconde moitié du XVIII^e siècle et qui ont essaimé ensuite à travers l'Europe et le nouveau monde...

Au début du XX^e siècle, le cirque était cet univers du merveilleux, du défi à la mort lancé par le trapéziste ou le dompteur affrontant les fauves, du rire arraché par les clowns... de la fascination pour un monde différent venu d'ailleurs apporter, le temps d'un spectacle sur la place du village, le rêve et une multitude d'émotions contradictoires que l'on aura plaisir à évoquer plus tard.

L'après guerre s'accompagnera de l'essoufflement d'un genre qui ne saura pas se renouveler. Progressivement, les paillettes ont perdu de leur éclat, les animaux si rares sont devenus presque familiers dans les parcs zoologiques, la télévision a banalisé l'exploit, le produisant à domicile, dans son propre salon.

Ces pertes de qualité et d'identité se sont aggravées par une crise dynastique qui verra disparaître les plus prestigieuses enseignes : Amar, Médrano... alors que surgissent des difficultés économiques majeures. Le premier choc pétrolier sera particulièrement pénalisant pour ce secteur, caractérisé par l'itinérance et mal préparé aux nécessités d'une gestion d'entreprise moderne.

C'est dans ce contexte d'accumulation de difficultés qu'apparaissent de nouvelles formes esthétiques, signes du renouveau du genre. Issus des arts de la rue, du théâtre, de la gymnastique, de la danse et du mime, les tenants de ces nouvelles formes privilégient la poésie, l'humour, la scénographie, les éclairages, la prouesse n'étant plus une fin en soi mais un prétexte artistique".

Depuis la fin des années soixante, notre pays connaît un renouveau artistique venu féconder des formes traditionnelles qui avaient tendance à s'émousser en, qualité et en créativité.

L'apport de nouvelles générations d'artistes, de metteurs en scènes, de costumiers, de musiciens et de techniciens des éclairages ou de son, est venu enrichir la qualité des spectacles, suscitant un regain d'intérêt du public.

Dès le début des années soixante-dix, dans la foulée de mai 68, le déclin du cirque traditionnel a fait naître un courant rénovateur. Ce courant va donner ce qu'on appellera plus tard le "nouveau cirque", mais il est de fait, et ceci dès son origine, multiforme.

Au début des années quatre-vingt, un certain nombre d'entreprises ont vu le jour, motivées par une volonté de transgresser quelques modèles et imposant une nouvelle variété de formes, chacune cultivant sa spécificité. L'émotion ou la surprise ne naissent plus simplement du risque pris mais davantage d'une complicité entre l'acteur-acrobate et le spectateur, au détriment sans doute d'une excessive virtuosité considérée désormais comme secondaire.

Enfin, les formes contemporaines cherchent à tenir un discours, à proposer un mode de vie, à transmettre un possible message. Au contraire de la forme ancienne, le nouveau cirque souhaite méditer sur son époque, en soumettre une lecture et peut-être même, pourquoi pas, fort de ses expériences multiples, modifier l'éclairage du monde.

AVIS DES GROUPES DE TRAVAIL

Pour être marginal, ce secteur n'en est pas moins porteur d'imaginaire, de créativité et de savoir-faire, d'un sens de la fête collective, et, pour tout dire, créateur de lien social par l'animation de la rue et de la vie quotidienne des populations.(Groupe de la Mutualité.)

Le monde du cirque est celui du merveilleux, de l'illusion, de l'exploit. Au moins dans l'imaginaire des enfants et des adultes qui se souviennent l'avoir été... Son essoufflement, son déclin, même, après guerre, ont pu faire craindre sa disparition. Pourtant, malgré les crises, le cirque est toujours là. Plus encore, de nouvelles formes esthétiques ont fleuri, renouvelant le genre, le prolongeant.(Groupe de la C.F.D.T.)

Nous ajoutons que le cirque nous apparaît comme un moyen de recréer du lien social et parfois de redonner le goût de vivre, comme le prouvent les interventions auprès d'enfants longuement hospitalisés, celles aussi dans certains pays où les populations viennent d'être traumatisées par une grande crise.(Groupe des Associations.)

Les activités liées aux arts de la piste forment dans notre imaginaire, un univers attachant et merveilleux. Appartenant à notre histoire collective jusqu'à être partie prenante de notre patrimoine culturel, le cirque a les faveurs de tous et peut-être plus encore du monde rural car il vient au devant de lui en plantant son chapiteau un peu partout sur l'ensemble du territoire national. Il participe, avec d'autres événements culturels, à l'animation du tissu rural.(Groupe de l'Agriculture.)

LES ATTRAITS DU CIRQUE

Le cirque est plébiscité spectacle vivant le plus populaire. Spectacle pour tous mais longtemps considéré comme un spectacle pour enfants, phénomène amplifié par la politique des comités d'entreprise et des collectivités locales qui en ont fait un divertissement de fin d'année, le cirque voit son public se diversifier avec l'apparition du nouveau cirque. Aujourd'hui, le cirque est le spectacle vivant le plus fréquenté, qui accueille chaque année plus de dix millions de spectateurs de plus en plus connaisseurs et exigeants.

L'analyse des résultats de cette étude révèle de façon étonnante une opinion selon laquelle le cirque est avant tout un spectacle pour tous, tous âges et toutes catégories sociales confondus. L'affirmation selon laquelle "il faut y emmener les enfants" (76% des personnes interrogées) lui confère le statut d'"impératif culturel" et un rôle fédérateur au sein de la famille, de la cité, de la société. La nature des émotions partagées par l'ensemble des spectateurs, notamment à travers le rire, la peur, l'angoisse, contribue au renforcement du sentiment universel de leur commune humanité.

Le cirque apparaît comme un lieu de valeurs morales (le trapéziste ou le dresseur ne peut se permettre de tricher, il risque sa vie) et une école de courage et d'endurance.

Il est considéré comme un "*spectacle pour tous*" par près de 85% des Français.

Enfin, 90% des personnes interrogées se déclarent attachées au chapiteau et 82% à la piste ronde qui entretiennent une atmosphère de féerie, de poésie et de merveilleux propres à embellir leur mythe du cirque, et leur artiste préféré, le magicien.

Les tableaux ci-après, tirés de l'étude du DEP, montrent que le cirque exerce certains attraits et qu'il doit absolument présenter certains numéros jugés essentiels.

	Ensemble des Français	Public des cirques "modernes (5 dernières années)
le cirque est un mode de vie dont on rêve	16	16
le cirque procure les émotions fortes	35	23
ça remue, ça choque, ça sort des habitudes	41	33
le cirque a une valeur éducative	46	31
il faut emmener les enfants au cirque	48	50
c'est la féerie et le merveilleux	52	50
c'est un spectacle où on ne triche pas	63	60
c'est le témoignage d'un savoir-faire humain	68	64
c'est une école de persévérance et de courage	80	65

Annexe 2

**Extrait de l'article de Martine Leroy,
« Le cirque, c'est rond comme la terre »,
paru dans la revue éducation à l'environnement,
« L'encre verte » n°42, 2001, Poitiers, p.25.**

Le cirque, un art éducatif

Les arts du cirque sont pluriels. Le spectacle de cirque s'est élaboré comme un spectacle mosaïque. La problématique contemporaine de sa (non) cohérence existe aussi dans son enseignement. Car les "arts du cirque" s'enseignent.

Ce que les arts du cirque ont de particulier fait aussi leur richesse. Ils se situent au carrefour de pratiques physiques et artistiques. Même si la pratique attire d'abord parce qu'elle est ludique et originale, l'enseignant sait combien il pourra tirer parti des situations extrêmement variées que les arts du cirque proposent.

La valeur des projets pédagogiques de la pratique amateur tient à ce que les apprentissages permettent à la fois de prendre confiance et de prendre des risques grâce à la variété des propositions : jonglerie, acrobatie, équilibre, aériens, expression.

Ce « double attelage » pédagogique est intéressant à plus d'un titre : repérage des lois fondamentales, des valeurs, des relations, estimations de soi, gestion de l'échec et de la réussite, créativité, engagement, recherche du sens, responsabilité.

La complémentarité est donc un facteur majeur dans l'intérêt d'enseigner les arts du cirque en pratique amateur. C'est la complexité pluridisciplinaire de cet enseignement qui en fait toute sa valeur.

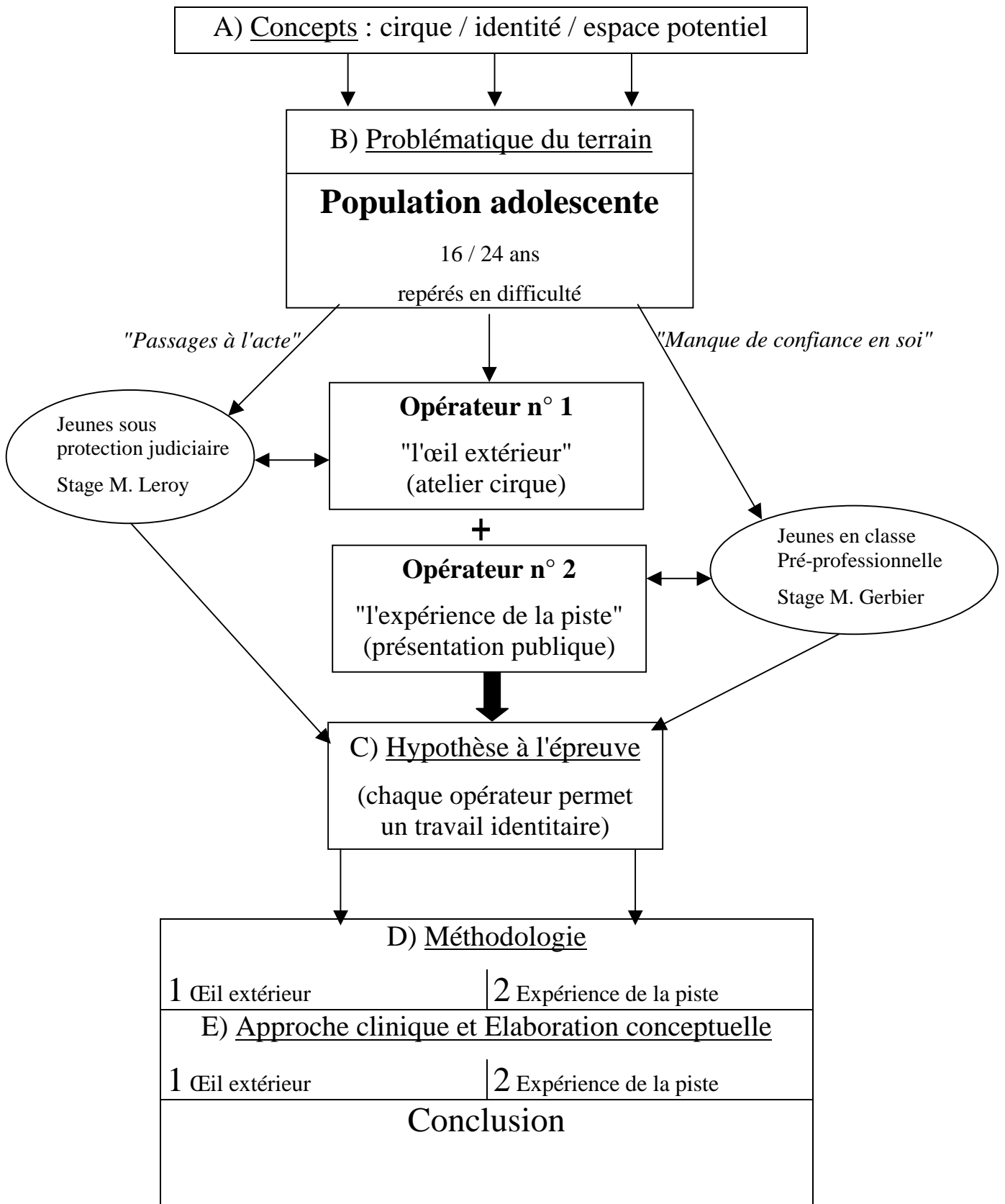
C'est une pratique qui contribue à une vision globale de la personne, vision largement colportée par le reflet de l'esprit des gens dits "du voyage", artistes itinérants, polyvalents, aventureux. Une vision qui est porteuse de valeurs éducatives de première importance : développement conjoint physique et mental, rencontre et interculturalité, éducation à l'initiative, aux choix et aux responsabilités, créativité dans sa version artistique et sociale.

Les arts du cirque couvrent un champ éducatif vaste, dans la mesure où ils sont offerts à la manière d'un éventail, qui valorisera la personne et développera ses facultés créatrices.

Annexe 3

Déroulement de la recherche :

INTRODUCTION



Annexe 4

Lexcirque :

Coulisses : Entrée des artistes (et sortie). Souvent des rideaux derrière lesquels sont les artistes lorsqu'ils ne passent pas en piste.

Coupole : Sommet du chapiteau.

Entourages : Murs de toile du chapiteau.

Exploit : Peut s'entendre au sens non seulement technique (ou risqué de la performance physique) mais aussi artistique (ou risqué de l'expression de soi).

Gradins : Bancs en rond formant un cône autour de la piste sur lesquels s'assoient les spectateurs.

Numéro : Petite forme artistique de six à dix minutes dont l'artiste est la plupart du temps auteur et interprète.

Piste : Espace de jeu en rond sous le chapiteau.

Définition générale : Terrain aménagé

Emplacement disposé pour certaines activités

Voie

Toile : Chapiteau.

Annexe 5

**Extraits de *Ecoute, mon ami* de Louis Jovet, 2001, Paris, Flammarion.
Artiste de scène et professeur.**

« -Il faut penser ses sensations.

-les ayant triées, choisies, échantillonnées, essayées, contrôlées, il faut ensuite les penser, les fixer, les écrire avec des gestes ou des inflexions. La mémoire aveugle suit ce mécanisme, et le corps s'illumine, s'éclaire, s'échauffe et se refroidit, se contracte, dans cette chaleur saisie. Le cerveau s'éclaire ensuite de cette illumination, de cette lumière, mais la sensation est le point de départ. C'est là notre métier. ».

« -Il y a dans le corps agissant, jouant, de ces éclairs qu'on prend pour des idées- indéfinissables - informulables - que j'ai tenté vainement parfois de fixer- chauds effluves, subis, communiqués, renvoyés, retournés,- bouffées, retour de flamme - l'on se sent écran et amplificateur, instrument participant ; un courant passe, révélateur, qui vous échauffe tout entier et vous laisse à nouveau froid ou vide- nostalgique - avec l'impression que l'on n'est pas ce que l'on joue, et pas non plus ce que l'on est ; et qu'on est autre chose qu'on ne sait pas . »

« Nous sommes toujours en émoi, nous autres, dupes de nous et des autres, toujours doubles, plus que tous les autres, toujours entre le moi et le soi ; l'excellence , la supériorité, le miracle de notre vocation est dans cette instabilité, ce milieu ; c'est aussi notre infamie, notre pauvreté, la source de tous nos dérèglements, et du dédain qu'on a de nos occupations, et notre émoi ne nous permet jamais de gagner ce repos de l'esprit qui est réflexion, cet ajustement de l'esprit à ce que nous sommes, à ce que nous faisons. La connaissance que nous pouvons gagner de nous-même ne peut se faire que par personne interposée, par fréquentation imaginaire. C'est ce qui rend ce progrès si difficile, mais c'est aussi ce qui le rend unique et rare, lorsqu'on sait le chemin pour y accéder. »

« Je m'adresse à quelqu'un pour qui j'ai de l'amitié, pour qui j'ai besoin d'avoir de l'amitié, afin de me donner confiance, pour m'encourager à me dire en me confiant, pour approcher, dans ce tumulte en moi, dans ce bafouillage, pour atteindre des idées. S'il faut que je cherche ces idées tout seul, sans interlocuteur, je n'y arriverai pas. Si j'essaye de penser mes sensations, mon cerveau s'arrête, je demeure stupide, plus rien ne fonctionne en moi. Mais si je m'adresse à un ami, la sympathie que j'aurai en moi me fera parler, me fera dévider plus aisément ce que j'éprouve ou je ressens, mes impressions.

Annexe 6

Vignette clinique de K

Description de K. à un atelier de début d'année, pendant le temps d'accueil.

Lors de mes premières observations, c'est la façon d'être de K qui m'a "sauté aux yeux" : K est un garçon de 16 ans, qui dès son arrivée dans la salle aérée et éclairée de l'atelier cirque, a "envahit" les lieux. Il bondit partout : cris, mouvements, questions sans espoir de réponse, son corps exclame sa présence aux quatre coins de l'espace, en dehors d'une communication sociale habituelle. Il se met sur les mains, puis frappe les tapis de réception qui entourent la salle. Il "bat ce qu'il trouve à divers endroits, se retourne sur son passage, pousse quelqu'un fortement, frappe encore un objet. Pas d'immobilité. Déplacements continuels, saccadés, des sauts, des ordres clamés avec effronterie, (à tort et à travers, dit-on) en "désordre". Plusieurs séances se dérouleront sur ce mode puis apparaîtront les simulacres de boxe et de karaté (jeu de jambes) en narguant les autres. Il "désordonne" l'espace, virevolte, cherche à combler le vide, toujours aux aguets, mobilisé par ses actes répétitifs et sporadiques, rythmés par la recherche du regard de l'autre. Il se fait remarquer et cherche à impressionner. Quand nos regards se croisent, il semble mi-ravi, mi-furieux.

Description de K. à un atelier à la moitié de l'année, pendant le temps de jeu

Suite à une proposition de jeu sur le thème des animaux, au centre du cercle-contenant formé par les autres participants assis, K nous fera une improvisation : son corps se met à tourbillonner à toute vitesse en frôlant dangereusement nos visages mais sans jamais nous toucher, il semble furieux et mime un combat, une agonie et une victoire, à la suite de quoi il s'arrête et nous dit qu'il a "fait une mangouste, un animal qui tue les serpents et les rats".

En temps qu'œil extérieur, après avoir formulé à K ce que "cela nous a fait de vivre en face de la mangouste", avec K, nous allons pouvoir déployer cette expérience, nous pourrons la revisiter, la reprendre, la valoriser, en essayant de lui donner plusieurs sens différents et en cherchant dans quelle mesure ces propositions de sens font écho, c'est à dire restent dans un registre d'authenticité, condition indispensable au travail artistique comme au travail du psychologue. Grâce à cet accompagnement, il prendra connaissance de lui-même dans l'état de "mangouste", il pourra le retrouver, le mettre en re-présentation et l'utiliser pour l'élaboration du spectacle.

Description de K. à un atelier de fin d'année, pendant le temps d'élaboration qui figure en page 47 du mémoire.

Lecture du dossier de K.

A la naissance de K, Me F "accouche à domicile ignorant qu'elle était enceinte", le père est inconnu, elle ne vient pas voir le bébé qui est prématuré. Elle "se sent incapable de s'occuper de son enfant et elle craint de lui faire du mal".

Un second garçon naît 2 ans plus tard. Ils sont placés chez une assistante maternelle. Durant 3 ans, à plusieurs reprises, elle refuse de voir ses enfants en raison de ses "ressources nerveuses perdues".

K a 7 ans lorsque sa mère décède, il est suivi en éducation spécialisée car il est "agité".

Un an après, sa grand-mère maternelle décède.

Un an après, il a 9 ans, part en Guyane et en revient à 13 ans, il est "instable et violent", renvoyé du collège à 14 ans.

A 15 ans une plainte est déposée, il rencontre le juge.

La lecture de son dossier laisse supposer un vécu de traumatismes successifs probables, suite aux décès et aux changements de vie consécutifs, les problématiques, liées à l'angoisse d'abandon et de séparation, à l'absence de père, ont vraisemblablement ressurgi, réactivées par l'adolescence.