



## EMBARQUER AVEC LES CLOWNS À L'HÔPITAL

[Claire Bodelet](#)

Le Seuil | « Communications »

2018/1 n° 102 | pages 111 à 122

ISSN 0588-8018

ISBN 9782021395693

DOI 10.3917/commu.102.0111

Article disponible en ligne à l'adresse :

-----  
<https://www.cairn.info/revue-communications-2018-1-page-111.htm>  
-----

Distribution électronique Cairn.info pour Le Seuil.

© Le Seuil. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

## Embarquer avec les clowns à l'hôpital<sup>1</sup>

Croiser les clowns à l'hôpital ne laisse pas indifférent : « un vent de légèreté », « de la couleur dans le gris de l'hôpital », « une tornade qui dévaste une chambre »<sup>2</sup>... Alors que les équipes médicales semblent s'habituer à leur remue-ménage, inventant même de nouvelles formes de collaboration, les familles expriment parfois leur impression d'être transportées ailleurs. Toutefois, si la musique, les éclats de voix et de rire qu'ils provoquent permettent de les identifier comme une bouffée d'oxygène, d'autres diront que les clowns font trop de bruit. Comment les clowns travaillent-ils avec les ambiances à l'hôpital ? Comment circulent-ils à travers ses différents espaces (chambres, couloirs, salles d'attente, postes de soin...) ? Dans quelle mesure l'ambiance les saisit-elle à son tour ? Marquée par une tension permanente entre la nécessité de s'insérer dans l'établissement et celle de déranger son organisation, l'activité des clowns se caractérise par un véritable travail de composition avec l'hôpital.

En m'appuyant sur les données issues de deux terrains, menés dans un CHU et un hôpital intercommunal où les clowns du Rire Médecin jouent chaque semaine<sup>3</sup>, je montrerai comment les ambiances qu'ils produisent sont le résultat d'une série d'actions effectuées pour, selon leurs propres termes, « rompre le quotidien ». Pour cela, je présenterai d'abord quelques techniques auxquelles ils s'exercent en tant que « générateurs<sup>4</sup> » d'une diversité d'ambiances impromptues, avant de décrire comment ils travaillent en acte, en tenant compte aussi bien de l'espace de l'hôpital que des différents « acteurs » qui l'habitent. Dans cette perspective, le corps des clowns joue un rôle essentiel : il fonctionne comme un instrument qui permet non seulement de fabriquer des ambiances, mais aussi de les saisir pour adapter les prestations à « la météo du jour<sup>5</sup> ».

Finalement, en jouant aussi bien dans les temps creux de la journée des patients que lors des moments de soin, les clowns travaillent directement sur les expériences vécues par leurs publics successifs. Enquêter sur ce type

de terrain soulève alors des questions méthodologiques. Mobilisant différentes dimensions sensorielles, leurs spectacles confrontent notamment le chercheur à des situations qui sont ressenties avant d'être perçues ou pensées. La notion d'ambiance devient dès lors une manière d'appréhender les rencontres entre le monde matériel et celui des affects, entre le caractère diffus des performances clownesques et leur caractère circonstancié, entre l'observation et les conditions dans lesquelles elle se déroule. Mener une ethnographie des clowns à l'hôpital questionne ainsi autant les opérations de saisie des ambiances que celles nécessaires à leur restitution. Si des dimensions essentielles de leur travail, comme le « timing » ou encore le sens des « ruptures », rendent leur description problématique, nous verrons tout au long de cet article comment les clowns s'appuient sur un langage particulièrement métaphorique, révélant en même temps la manière dont ils agissent concrètement sur les ambiances.

### « *Cuisiner le réel* ».

Relativement méconnue, l'activité des clowns à l'hôpital se caractérise par un enchaînement de spectacles personnalisés dans les chambres des enfants. Dans des situations de face à face, les clowns façonnent les rites d'interaction les plus ordinaires pour en faire leur principal objet de création (salutations, galanteries, cédez le passage...). Dans ce contexte, le nez rouge fait l'objet d'une véritable convention, marquant l'entrée dans le cadre clownesque. Il représente un code qui « annonce la couleur à tous : c'est du jeu<sup>6</sup> ! ».

Pour autant, les performances clownesques ne se réduisent pas à une succession de gags planifiés. Les spectacles ne sont pas préparés à l'avance et sont décidés « en direct », en fonction des publics, des lieux et de l'atmosphère préexistante. Un rock endiablé dans le service des adolescents, un passage éclair en salle d'attente des urgences, une berceuse qui « suspend le temps » dans la chambre d'un bébé... : la fabrication des spectacles nécessite d'inventer des combinaisons d'actions multiples pour jongler avec les dimensions visuelle et sonore d'une situation tout en contrôlant les effets produits sur le public.

### *Construire des « fragments d'espaces imaginaires<sup>7</sup> ».*

Le costume que les clowns apportent soigneusement plié dans leur valise donne lieu à un travail de métamorphose de soi. En enfilant veste, chapeau, robe ou pantalon, chaque artiste se glisse doucement dans la peau de son personnage. S'il est ce qui servira de vecteur aux ambiances, le person-

nage clownesque est déjà le produit d'un travail d'élaboration personnelle qui fait apparaître chaque clown comme une « créature » très structurée<sup>8</sup>. La construction de leur personnage marque, en effet, la phase de socialisation initiale des clowns dans leur parcours professionnel. Elle correspond à un long processus de création, ponctué de formations, de rencontres et d'échanges, dans lequel l'apprenti clown est l'auteur de son propre personnage, qu'il va progressivement sculpter. En adoptant une tenue, une gestuelle et un phrasé particuliers, chaque clown se présente comme le résultat d'un processus de singularisation, grâce auquel on peut reconnaître le « grain » de son créateur. Chaque acteur fait ainsi de lui-même un domaine d'investigation afin de repérer les détails qui caractériseront son personnage : « Si un clown est très maigre, il joue de sa maigreur, s'il a des grands pieds il en joue aussi, s'il sait qu'il a un problème de communication, ce qui est mon cas, il en joue aussi. C'est un peu tous mes défauts exagérés<sup>9</sup>. » Le travail mené sur la silhouette donne bien à voir comment l'aspect physique constitue une dimension fondamentale du personnage que les acteurs vont « clowniser ». Différents exercices de marche les invitent notamment à explorer leurs manières « enfouies » de se tenir (« un bras qui se balance plus que l'autre, un pied qui s'oriente vers l'intérieur, un ventre légèrement avancé, une tête portée vers le côté<sup>10</sup> »).

Réinventé dans ses moindres plis, le corps des clowns fonctionne comme une marionnette qu'il est possible de diriger pour stimuler l'imaginaire de l'assistance. Certaines stratégies (comme, par exemple, se maquiller le contour des yeux avec des paillettes) tendent particulièrement à « aimer » le regard du public. Si le maquillage constitue un élément caractéristique de leur équipement, il fait à l'hôpital l'objet d'un usage discret qui vise avant tout à surligner certains traits d'expression du visage pour « bouger avec lui ». En effet, les émotions représentent une ressource fondamentale du travail, aussitôt livrées au public (« faut pas que ça reste dans le fournil ! »). Si le travail d'acteur consiste pour les clowns à « prêter les émotions du comédien à son personnage », celles-ci font néanmoins l'objet d'une restitution contrôlée (en alternant, par exemple, les mouvements des yeux avec l'immobilité du corps) et sont « avouées » dans des temps précis de l'action. En répétant différemment une même séquence de jeu, les acteurs ont été entraînés à prendre conscience de la manière dont « chaque temps raconte des histoires différentes » (en variant, par exemple, le trajet, la répétition et la vitesse des respirations : inspiration, expiration, apnée). Le déroulement des numéros repose ainsi sur une « musicalité » des corps, dans laquelle les silences sont appréhendés comme des alliés du travail : « C'est comme en peinture, m'explique un clown, on dit que trop de couleurs ça donne du gris. Un clown qui fait que bouger tu ne vois rien. »

*Travail d'accordage.*

Les dispositifs pour « trouver son clown » produisent une palette de personnages très différents les uns des autres, dont les appariements ouvrent le champ des imaginaires possibles. S'ils interviennent toujours en binôme à l'hôpital, changeant régulièrement de partenaires, l'activité des clowns se caractérise pourtant par une absence de concertation verbale. Pour harmoniser leurs conduites et assurer l'efficacité du travail des ambiances, ils élaborent leurs propres recettes autant qu'ils puisent leurs codes dans une histoire commune du cirque, où la tradition du Blanc et de l'Auguste organise les interactions entre les deux partenaires : face au clown Blanc qui incarne l'autorité, l'Auguste multiplie les maladresses et les bêtises<sup>11</sup>. Si ce schéma a notamment été stabilisé par le succès de Footit et Chocolat à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les situations d'improvisation – comme celles de l'hôpital – comptent sur la flexibilité des rôles, qui se définissent dans le cours de l'action. Dès l'entrée dans une chambre, l'attitude du premier clown détermine le statut du second (« c'est la servitude volontaire »). Bien que chacun soit tenu d'accepter sa position et de la tenir jusqu'à la fin de la scène, cela n'empêche pas des renversements de situation. Ils constituent même une ficelle de jeu particulièrement exploitée par les clowns (et savourée par le public !). Caractérisés par une évolution toujours unique dont le dénouement n'est jamais connu à l'avance, les numéros sont néanmoins structurés selon trois dimensions principales : la définition des personnages, l'identification d'un objectif et la rencontre d'obstacles à sa réalisation. Objet de multiples déclinaisons, l'obstacle tient un rôle particulier (« une des lois fondamentales du clown, c'est que, pour aller du point A à un point B, la ligne droite est le pire des chemins »). Il est le lieu privilégié où s'accomplit l'inventivité des clowns en leur permettant de différer le moment de la concrétisation de l'objectif (« on pourrait presque dire que l'art du clown, c'est de créer des obstacles »). Dans ce contexte, chaque obstacle doit provoquer leurs réactions, en « transformant en temps réel ce qu'il y a dans le mental en physicalité ». Le numéro s'écrit alors au fur et à mesure qu'il se déroule, par un jeu de ping-pong entre les acteurs, dont le travail consiste à « faire monter la sauce », c'est-à-dire à enchaîner la création d'obstacles (parfois aussi appelés « cascade d'accidents ») et les réactions dramatiques qui tiennent les spectateurs en haleine (« faut pas que le public s'ennuie ! »). À l'hôpital, les civilités routinières constituent une source inépuisable d'obstacles, vécus chaque fois comme de nouvelles « épopées ». Les écarts des clowns par rapport aux règles de bonne conduite sont aussitôt sanctionnés par une mise en scène des comportements dans laquelle le Blanc corrige son partenaire. En lui enseignant, par exemple, les formules de

politesse pour entrer dans une chambre, le Blanc projette de nouvelles potentialités d'action que l'Auguste peut saisir pour déjouer les attentes du public. L'ambiance se déploie ainsi en un crescendo, jusqu'à la sortie des clowns au climax<sup>12</sup> de l'histoire.

Ce processus indispensable d'accordage, dont découle un sentiment de fluidité dans l'enchaînement des phases du travail, s'applique aussi aux déplacements au cours desquels les clowns naviguent d'une situation à l'autre. Si leur passage se caractérise par des manières de circuler qui ne sont pas habituelles (les clowns zigzaguent dans les couloirs, sautent, courent, dansent...), les lignes droites qu'offre l'architecture de l'hôpital donnent généralement lieu à un déplacement des clowns en parades, dont l'accomplissement permet de « cimenter le duo ». En ligne l'un derrière l'autre, les clowns avancent en musique dans les services. Simplement chorégraphiées, les parades représentent leur principal mode de déplacement, en même temps qu'elles constituent un spectacle en soi (« ne cherchez pas à voir si tout le monde vous regarde ; tout le monde vous regarde ! »). Conçues comme une activité rythmique, elles sont accompagnées de chansons, de bruitages ou d'onomatopées, dont les sons se répercutent dans les mouvements du corps en même temps qu'il en donne l'impulsion. Leur mise en route est alors l'occasion d'enclencher différentes routines de perception. Tout en traversant le couloir en musique, les clowns tournent la tête au rythme de la mélodie, de gauche à droite, puis de droite à gauche, jetant des coups d'œil à travers les portes ouvertes : chambres, salle de jeux, salle d'attente. En même temps qu'ils balayent l'espace du regard, les clowns provoquent le « hasard » des rencontres et créent des opportunités d'action. Chacun d'eux étant susceptible d'être interpellé aussi bien par un parent curieux dans le couloir que par une infirmière qui aimerait profiter de leur présence pour distraire un enfant pendant une prise de sang, les temps, contretemps, doubles temps avec lesquels les clowns se déplacent leur offrent un mode de communication sensoriel pour coordonner la dynamique de leur avancée dans le service. S'établit ainsi entre eux une forme de communication masquée, dans laquelle l'échange d'indications corporelles correspond aussi à une série d'opérations communes de découpage des situations. En effet, à l'hôpital, les clowns se confrontent à une grande variété de situations face auxquelles la production du rire n'est pas toujours la réponse adaptée. Si l'objectif reste de favoriser une expérience positive de la rencontre, leur travail consiste tantôt à divertir un enfant, tantôt à apaiser les pleurs d'un bébé, voire à s'effacer en renonçant à entrer dans une chambre. Comme l'expliquait un jour l'un d'entre eux à un journaliste, « des fois y a des enfants qui nous attendent [...], des fois y a des enfants qui ont peur de nous, voilà, il faut rester à distance, ou alors accepter qu'ils n'aient pas envie de nous voir, des fois y a des parents qui veulent pas qu'on rentre mais les

enfants ils aimeraient bien, alors on essaye de trouver comment est-ce qu'on peut apprivoiser les parents ». Entrer en tant qu'observatrice dans un couloir en compagnie des clowns immergé dans un bain de regards. Si certains les incitent à enclencher une interaction, d'autres au contraire, plus fuyants, les dissuadent d'engager la rencontre. Pour orienter leur conduite, les clowns appréhendent les différentes situations au moyen d'un travail de typification. Une typologie des publics a notamment été établie (enfant timide, enfant craintif, enfant débordant...) qui leur permet de faire spontanément correspondre chaque rencontre avec des schémas d'interaction connus, une combinaison d'accessoires appropriés (marionnette, musique, magie, etc.) et une idée de leur enchaînement (« avec les ados, c'est bien de commencer par une prouesse »). Devant un « enfant craintif », par exemple, les clowns développent immédiatement un « jeu indirect », évitant de le regarder dans les yeux : ils peuvent ainsi jouer avec ses parents, s'adresser à une de ses peluches en la personnifiant ou discuter entre eux en faisant comme si personne ne les entendait, jusqu'à ce qu'ils perçoivent la possibilité d'installer une situation de face à face. Une répartition des postes, entre un clown « en majeur » et l'autre « en mineur », permet notamment de diviser le travail tout en organisant le regard du public. De cette manière, tandis qu'un clown souffle des bulles en arrière-plan, le second peut faire doucement naviguer sa marionnette parmi elles et les lui faire gober une par une. Chaque action doit ainsi pouvoir être lue par le partenaire comme une réponse à une situation typifiée, sur laquelle il pourra venir se brancher.

Placés au cœur du travail, les regards jouent un rôle central dans la conduite des spectacles. Ils font partie des « techniques du corps<sup>13</sup> » qui permettent aux clowns aussi bien d'échanger des informations que de diriger l'attention du public, tout en produisant une esthétique des interactions (« on entre dans un service, on rencontre un enfant et ça se passe dans les yeux »). Toutefois, si leurs habiletés techniques sont nécessaires, elles ne sont pas suffisantes. Exerçant à l'hôpital, la spécificité de ces artistes est de jouer dans un lieu déjà habité, où se déroulent différentes activités. À la manière des urgentistes décrits par Michael Nurok, les clowns « doivent non seulement apprendre le travail technique, mais ils doivent également apprendre à gérer l'environnement instable dans lequel ils doivent accomplir [leurs] gestes<sup>14</sup> ». Jouer à l'hôpital implique alors de « sortir ses antennes » pour s'ajuster aux circonstances et intégrer les contingences aux numéros.

### *Les clowns à l'épreuve de l'hôpital.*

Bien que la présence des clowns dans un service soit en partie normalisée par la régularité de leurs visites, l'enquête ethnographique montre qu'une

tâche centrale de leur activité consiste à organiser les conditions qui rendront chaque fois possible la conduite de leur travail. Elle concerne aussi bien leur accès aux chambres que leur mise en « connexion » avec chaque situation. De cette phase particulièrement instable du travail dépendent notamment les possibilités de poursuivre la rencontre (« On s'est plantés, m'explique une clown dans les vestiaires. On est rentrés avec une énergie haute qui n'était pas du tout celle du petit. Il faut se mettre à son niveau, dans son énergie à lui, et après éventuellement l'amener vers autre chose »). La créativité déployée par les clowns découle alors d'une mise à l'épreuve des recettes, dans laquelle la participation du public apparaît comme un enjeu indispensable pour rendre la situation travaillable.

*« Avancer sur des œufs ».*

Si l'organisation de l'hôpital permet aux clowns d'anticiper une partie de leur action (« on se calme, c'est des bébés maintenant »), ils doivent néanmoins faire face à l'incertitude qui caractérise chaque rencontre. Le pilotage des numéros s'appuie alors sur un processus d'examen des ambiances qui prend place au travers des corps en mouvement. Avant d'accéder aux patients, les clowns commencent leur journée par un moment de rencontre formalisé avec les soignants pour « prendre la température du service ». La présentation de soi constitue une dimension particulièrement bien réglée de leur travail à l'hôpital : si un clown ne se présente jamais aux enfants sans son costume (« il doit bien prendre garde à préserver son mystère<sup>15</sup> »), ils se réservent des temps d'échanges « en civil » avec les professionnels de santé. Organisée comme un moment clé de la journée, la phase des transmissions est l'occasion de mener un travail d'observation « inclownito ». En même temps qu'ils reçoivent des informations d'ordre médical (motif d'hospitalisation des enfants, conditions d'accès aux chambres, mesures d'hygiène, etc.), les clowns prélèvent des informations d'ordre sensible (humeur des soignants, niveau d'activité du service, moral des familles dans les couloirs, etc.). Celles-ci seront consignées en fin de journée dans un cahier (« service calme », « beaucoup de dodos », « super accueil », « bonne ambiance », « salle d'attente blindée et tendue », etc.). Si une dimension de leur travail de coulisse consiste à caractériser les ambiances, elle favorise aussi le travail émotionnel des acteurs de manière à satisfaire aux normes de comportements attendues (« Bonjour les clowns, toujours en forme ? – Oui, on est des professionnels<sup>16</sup> ! »).

Actualisé dans le cours de chaque rencontre, un ensemble de techniques perceptives offre la possibilité aux clowns de mener une série de régulations pour assurer le succès de leurs prestations. Une stratégie incontournable consiste à produire sur le public des émotions dont la lecture est



susceptible de faire basculer la situation à chaque instant. En effet, l'apparition des clowns peut donner lieu à des réactions très variées qui se caractérisent par une ambivalence des sentiments. Alors qu'on voit des personnes profiter de la parade pour exécuter quelques pas de danse sur leur chemin, d'autres restent « scotchées », immobiles, au passage des clowns. Certains ados vont même prendre le parti de les suivre tout en annonçant pourtant ne pas aimer les clowns (« c'est pas qu'on vous aime pas, c'est juste que vous êtes pas drôles ! »). Dans ces circonstances, un enjeu majeur consiste à contrôler les effets de contagion susceptibles de perturber l'ordre sentimental du service<sup>17</sup>. Les parades représentent ainsi une variable d'ajustement majeure : elles peuvent être ralenties (pour alimenter la curiosité du public), accélérées (pour contourner une situation tendue), ou encore chuchotées (lorsque les clowns passent devant une chambre où un enfant dort). Elles sont aussi un moyen d'annoncer leur présence et de moduler les effets de surprise que peut provoquer leur irruption dans un espace. Si leur apparition suscite des réactions typiques d'une expérience négative (détournement du regard, cris, pleurs...), les clowns s'engagent dans des stratégies soit d'évitement, soit de réparation en entamant, par exemple, une musique douce. Certains espaces, comme les salles d'attente, où se superposent différentes catégories de publics sont particulièrement redoutés par les clowns : « Il y a des enfants de tous les âges. Ce n'est jamais simple pour nous de gérer le bébé à droite qui a peur, le bébé à gauche qui vient vers nous, l'adolescent en face qui fait la tronche, le parent stressé au loin qui veut absolument qu'on fasse rire son enfant... » Ces situations les conduisent à travailler avec un répertoire de situations clownesques dont l'une consiste à jouer aux agents secrets et à se comporter comme s'ils voulaient passer inaperçus. Ils progressent alors par tâtonnements, évaluant au fur et à mesure du numéro les effets produits sur le public (« Faut pas oublier qu'on joue pour quelqu'un. Faut voir si ça intéresse, ce qu'on fait »). En soumettant la progression du spectacle aux réactions de l'assistance, les clowns sont à l'affût du moindre indice permettant d'évaluer l'état du spectateur. Dans les situations de face à face, ils combinent différentes modalités de focalisation de l'attention, établissant ainsi régulièrement des bilans de la situation (« la mère, elle décroche rien... »). Si les performances des clowns sont le produit d'un travail de lectures incorporées qui rendent leurs choix « organiques », ils mobilisent aussi une lecture des corps spécifique selon les catégories de publics. Les bébés, par exemple, font l'objet d'une attention particulière : « Un petit mouvement du pied, l'œil qui s'écarquille, le torse qui se bombe, les doigts qui se déplient... C'est comme si un courant d'intérêt le parcourait jusqu'aux extrémités. Ces micromouvements sont comme des mots », explique une clown.

*Produire des spectacles « sur mesure ».*

Soutenus par une attention du corps sensible à l'environnement, les numéros des clowns semblent reporter au dernier plan toute opération d'intellectualisation (« il faut déconnecter le cerveau »). Pourtant, la construction des spectacles est subordonnée à des prises de décision permanentes, et ce, dans des temps particulièrement courts puisqu'une improvisation dure entre cinq et dix minutes en moyenne (« c'est carrément du sport, il faut être au taquet et réactif ! »). Dès leur entrée, les clowns associent leur action à des stratégies d'exploration, de manière à saisir au plus vite le « climat » de la chambre et à construire un nouveau numéro avec les contraintes de la situation. Ils s'appuient alors sur une activité de décodage de leur environnement de travail immédiat (« c'est comme de l'alpinisme, il y a des prises partout »). Elle leur permet d'accorder des valeurs fonctionnelles aux objets (en transformant, par exemple, une seringue en plastique en flûte à musique), aux espaces (« le rebord de la fenêtre devient la route de notre petit animal marionnette »), mais aussi aux événements (l'apparition des pompiers dans le couloir représente, par exemple, une occasion en or pour initier une scène de séduction par deux clownettes). Si la rapidité de réaction constitue un enjeu majeur de la maîtrise des situations (« l'hésitation nous dessert vite »), elle conduit aussi les clowns à éviter les temps morts dans leur tournée (« ne jamais s'asseoir, ça vide l'énergie »). En synchronisant leurs temps d'arrêt ou en posant directement des questions au public, les clowns lui « donnent la balle » et provoquent finalement eux-mêmes une partie des contingences qu'il s'agira ensuite de traiter dans le cours de l'action. Dans ces conditions, les regards font l'objet d'arrangements particulièrement subtils, aussi bien pour amorcer ou clôturer un échange que pour garder le contrôle de la dynamique de l'ambiance, surtout avec les adolescents, dont la participation peut rapidement conduire à « enflammer » le service (« ah c'est sûr, faut pas faiblir ! »).

Si l'efficacité des prestations tient à cette attention permanente à l'évolution de la situation et à la capacité des clowns à assimiler les conséquences de l'action antérieure, le travail d'exploration ne porte pas seulement sur leur environnement extérieur mais inclut aussi leur intériorité. Les émotions représentent une donnée centrale du travail, sur laquelle ils s'appuient pour guider leur conduite (« on reste chacune dans notre tête. Le pire endroit pour un clown<sup>18</sup> ! »). En portant une attention aux sensations corporelles, les clowns « délocalisent leur tour de contrôle » pour retirer des affordances<sup>19</sup> de leurs propres ressentis. L'« écho émotionnel » est ainsi immédiatement transformé en action par un « rebond physique » (comme si les processus mentaux de décision étaient « délocalisés » de la tête vers le

corps). Mais s'il est un lieu où ils peuvent trouver des prises, l'« intracorporel » doit aussi pouvoir s'effacer dans certaines situations, de manière à ne pas influencer la représentation publique. C'est notamment le cas si les spectacles sont déployés au service d'une autre activité, réclamant de leurs différents participants qu'ils gardent la face. Lorsqu'ils sont sollicités pour se joindre à un soin, par exemple, les clowns doivent composer avec l'organisation du travail médical. Une partie importante de leur action consiste alors à anticiper les contingences liées au déroulement du soin et à les intégrer au numéro (en faisant, par exemple, coïncider le moment de la piqûre avec le climax de l'histoire). En se maintenant à tout instant comme un foyer d'attention disponible, les clowns donnent la possibilité à l'enfant de les utiliser comme une ressource pour contrôler sa douleur et d'être doublement actif : à la fois acteur du spectacle et acteur du soin, il « assiste » (à) la performance<sup>20</sup>.

### **Conclusion.**

À l'hôpital, les spectacles des clowns sont progressivement mis en forme au cours d'un processus d'exploration, dans lequel les ambiances sont appréhendées aussi bien comme des obstacles que comme des partenaires du travail. Et quoiqu'une typologie des publics ouvre des figures d'interaction possibles, les ambiances créées par les clowns restent le produit d'une action située qui doit traiter avec une infinité de contingences. Dans ces circonstances, leur travail est marqué par un qui-vive permanent, mobilisant des processus à la fois mentaux et physiques dans lesquels les émotions sont « moteurs d'écriture ». L'inventivité du vocabulaire dont ils font preuve fonctionne alors comme un outil qui leur permet de traduire les ambiances et de faire corps avec leur environnement.

Par ailleurs, l'efficacité de ces praticiens de l'ambiance amène à penser aussi la place de la subjectivité du chercheur sur le terrain. Me surprenant à chanter les mélodies des clowns pendant que je codais mes données, de nouvelles questions me sont apparues. Comment prendre en compte les empreintes du terrain ? « Un clown, c'est un souvenir, mieux qu'une réalité », écrivait Annie Fratellini<sup>21</sup>. Enquêter sur le terrain des clowns conduit à s'interroger sur les manières de travailler avec l'éphémère, et notamment avec ce qui ne laisse pas de traces matérielles. Comme l'a montré Magali Sizorn dans son étude sur les trapézistes<sup>22</sup>, le corps devient dépositaire de notes de terrain qu'il s'agit ensuite de mettre en mots. Finalement, si les enquêtes menées sur des terrains du sensible défient les manières traditionnelles de rendre compte de ses dimensions intangibles, elles invitent aussi à

en travailler l'écriture comme un levier pour comprendre l'organisation négociée des ambiances.

Claire BODELET

claire.bodelet@ehess.fr

Doctorante à l'EHESS, laboratoire Cermes3

## NOTES

1. Cette contribution est issue d'un travail doctoral financé par une bourse CIFRE (EHESS, Cermes3, Le Rire Médecin) qui vise à étudier le travail des clowns à l'hôpital.

2. Expressions régulièrement utilisées par les soignants et les familles pour décrire le passage des clowns.

3. Fondée en 1991, l'association Le Rire Médecin compte une équipe de quinze salariés permanents et quatre-vingt-quinze comédiens professionnels formés pour jouer au sein des services pédiatriques de nombreux hôpitaux de France. Tandis que mon premier terrain s'est déroulé dans des services de neurologie, oncologie et urgences pédiatriques, j'ai conduit le second dans des services d'urgence et de pédiatrie générale (regroupant un hôpital de jour, un service de jeunes enfants et un autre d'adolescents).

4. Gernot Böhme, « Un paradigme pour une esthétique des ambiances : l'art de la scénographie », in Jean-François Augoyard (dir.), *Faire une ambiance*, Grenoble, À la croisée, 2011, p. 224.

5. Sans autre indication, les citations entre guillemets dans cet article sont des verbatim des clowns.

6. Jean-Bernard Bonange, « L'intervention des clowns dans les réunions de travail : mettre du jeu dans le système social », *Humoresques*, 27, 2008, p. 55.

7. Michel Foucault, *Le Corps utopique* (1966), Paris, Éditions Lignes, 2009, p. 15.

8. François Cervantes, Catherine Germain, *Le Clown Arletti. Vingt ans de ravissement*, Paris, Magellan & Cie/Éditions Maison, 2012, p. 20.

9. Jean-Philippe Buzaud, cité in Jacques Grison, Bernard Mathieu, *Nez rouges, blouses blanches. 20 ans de Rire Médecin*, Paris, Éditions Le Rire Médecin/Les Impressions nouvelles, 2011, p. 180.

10. Jacques Lecoq, *Le Corps poétique. Un enseignement de la création théâtrale*, Arles, Actes Sud, 1997, p. 156.

11. En retraçant l'histoire du clown Chocolat et du duo qu'il formait avec Footit, Gérard Noiriel en a proposé une analyse comme reflet de la domination coloniale et des stéréotypes racistes qui structuraient à cette époque l'imaginaire des Français ; voir Gérard Noiriel, *Chocolat clown nègre. L'histoire oubliée du premier artiste noir de la scène française*, Paris, Bayard, 2012.

12. « Climax » est un terme technique utilisé par les clowns pour désigner le point culminant d'un numéro.

13. Marcel Mauss, « Les techniques du corps », *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1950, p. 365-386.

14. Michael Nurok, *Entre économie technique et économie morale. Le travail d'urgence à Paris et à New York*, thèse de sociologie à l'EHESS, Paris, 2007, p. 23.

15. Pierre Étaix, *Il faut appeler un clown un clown*, Paris, Séguier Archimbaud, 2002, p. 20.

16. Extrait de notes de terrain.

17. Anselm Strauss, Shizuko Fagerhaugh, Barbara Sucek, Carolyn Wiener, « Sentimental Work in the Technologized Hospital », *Sociology of Health and Illness*, 4, 3, 1982, p. 254-278.

18. Michèle Sirois, *Clowns d'hôpitaux, c'est du sérieux!*, Montréal, Éditions La Semaine, 2014, p. 157.

19. James J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston, Houghton Mifflin, 1979.

Claire Bodelet

20. Peter Brook, *L'Espace vide. Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 1977, p. 182-183.

21. Annie Fratellini, *Destin de clown*, Lyon, La Manufacture, 1989, p. 69.

22. Magali Sizorn, *Trapézistes. Ethnosociologie d'un cirque en mouvement*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 25.

## RÉSUMÉ

Embarquer avec les clowns à l'hôpital

Croiser les clowns à l'hôpital ne laisse pas indifférent. Alors que les équipes médicales semblent s'habituer à leur remue-ménage, inventant même de nouvelles formes de collaboration, les familles parlent d'une impression d'être transportées ailleurs. Comment les clowns travaillent-ils avec les ambiances à l'hôpital? En m'appuyant sur une enquête de terrain réalisée sur deux sites hospitaliers différents, dans des services où les clowns du Rire Médecin jouent chaque semaine, je montrerai comment les ambiances sont le résultat d'une série d'opérations effectuées en situation, aussi bien avec l'espace de l'hôpital qu'avec les différents « acteurs » qui l'habitent.

MOTS-CLÉS : clowns, hôpital, ethnographie, ambiances, contingences

## SUMMARY

*Getting on board with hospital clowns*

*Coming across clowns in a hospital is never a mundane experience. If medical teams seem to be getting used to the hullabaloo they provoke, most families claim they get a feeling of being transported elsewhere. How do clowns work with hospital ambiances in all their varieties? Drawing on data collected during fieldwork in two different hospitals, where clowns from Le Rire Médecin perform twice a week, I will show how ambiances are created through a series of in situ interactions with the hospital space as well as with the numerous "actors" who inhabit it.*

KEYWORDS: clowns, hospital, ethnography, ambiance/atmosphere, contingency

## RESUMEN

*Embarcarse con los payasos en el hospital*

*Cruzarse con los payasos en el hospital no deja indiferente a nadie. Mientras que el equipo médico se acostumbra a su alboroto, inventando incluso nuevas formas de colaboración, las familias hablan de una impresión de ser transportadas a otro lugar. ¿Cómo trabajan los payasos con los ambientes del hospital? Apoyándome en un estudio de campo, en dos servicios hospitalarios diferentes donde los payasos del Rire Médecin actúan cada semana, demostraré cómo los ambientes resultan de una serie de interacciones efectuadas en cada situación, tanto con el espacio hospitalario como con los diferentes «actores» que lo viven.*

PALABRAS CLAVES: payasos, hospital, etnografía, ambientes, contingencias