

marionnette et thérapie

bulletin trimestriel

JANVIER - FÉVRIER - MARS

2000/1



Association "Marionnette et Thérapie"

marionnette et thérapie

BULLETIN TRIMESTRIEL DE L'ASSOCIATION «MARIONNETTE ET THÉRAPIE»

Agréée ASSOCIATION NATIONALE D'ÉDUCATION POPULAIRE
par le ministère du Temps Libre. Subventionnée par le Ministère de la Jeunesse et des Sports.

Dépôt légal 1^{er} trimestre 2000 - Reproduction interdite sans autorisation.

sommaire

	Page
notre association	
Assemblée générale 2000.....	2
Charleville-Mézières, septembre 2000.....	5
«76-2000 Marionnette : autre image...»	5
IX ^e Colloque international «Marionnette et Thérapie»	6
Cotisation et abonnement en 2000.....	6
formation en 2000	7
Rennes, le 9 octobre 1999 : V^e Journée clinique	
Polichinelle : la transgression inscrite dans les règles du jeu	
Alain GUILLEMIN	8
expériences en ergothérapie	
Un groupe-marionnettes dans une unité pédagogique d'intégration d'un collègue (U.P.I.)	
Jean-Louis TORRE - Anne-Marie FORÊT - Marie-Laure COROMPT	24
documentation	
Nouvelle publication : <i>Petit Précis d'expression corporelle,</i> <i>d'art dramatique et de théâtre pour tous</i> , par Maurice Chevaly.....	37
Revue	37
information	38
marionnette et thérapie	40

L'Association est agréée Organisme de Formation.

Elle est composée d'Animateurs, Educateurs, Ergothérapeutes, Instituteurs, Marionnettistes, Médecins, Orthophonistes, Psychanalystes, Psychiatres, Psychologues, Psychothérapeutes, Psychomotriciens, Rééducateurs, Spécialistes de la Documentation Internationale

notre association

Assemblée générale 2000.

L'Assemblée générale débute à 13 h 30 le samedi 18 mars 2000, au siège de "Marionnette et Thérapie", 28 rue Godefroy Cavaignac, Paris XI^e.

Présents : 7 adhérents - Mandats : 15 pouvoirs.

M^{me} Christiane d'Amiens accepte d'être secrétaire de séance.

Rapport moral, par Madeleine Lions.

« Bien chers amis,

« Il me semble que c'était hier notre dernière assemblée générale ! Les circonstances nous avaient amené à faire l'assemblée générale 1999 après la Journée clinique de Rennes, ce qui nous a permis d'avoir quelques participants habituellement représentés par leurs mandats. Mais nos statuts nous imposent de faire l'assemblée générale ordinaire pendant le premier trimestre et nous nous y conformons cette année.

« Durant cette année 1999, tous nos stages ont eu lieu. Bien sûr, nous sommes de plus en plus amenés à faire bénéficier certains stagiaires de tarifs adaptés à leur situation financière, chômage ou situation précaire obligent.

« La V^e Journée clinique "Marionnette et Thérapie" a eu lieu à Rennes, sur le thème « *Marionnette et Transgression* ». Cela a été une Journée très riche et nous remercions particulièrement M. le Professeur Villerbu de nous avoir si bien accueilli dans son Université, et M^{me} Nadal-Arzel qui en a, avec M^{me} Duflot, assuré l'organisation. Vous trouverez les textes des communications dans nos bulletins ; le dernier bulletin de 1999 a relaté l'*Ouverture de la Journée* par M^{me} Duflot, le prochain et premier bulletin 2000 nous fera revivre la passionnante intervention d'Alain Guillemin consacrée à « *Polichinelle : la transgression inscrite dans les règles du jeu* ».

« Dans le domaine de la Documentation, Pascal Le Maléfan, outre ses relations avec Roger-Daniel Bensky, a pris contact avec M^{me} Simone Blajan-Marcus pour la traduction et la publication de textes parus en 1948 dans *Puppets and Therapy*. Et plus ancien encore, le texte sans doute le premier concernant l'utilisation de la marionnette en hôpital, il a entrepris des démarches pour obtenir l'autorisation de la publication de l'article de Gustav Woltmann paru en 1936 dans l'*American Journal of Orthopsychiatrie*.

« Côté étranger, j'ai beaucoup voyagé. En juillet, nous sommes partis au Japon, mon mari et moi, invités à participer au X^e anniversaire de l'association « Marionnette et Thérapie-Japon », voyage financé par la société d'Assurances Yasuda. Nous avons eu la joie de rencontrer beaucoup d'amis très chers — qui n'ont oublié aucun des participants français au Congrès UNIMA de 1988 au Japon — et de faire de nouvelles connaissances très sympathiques. Nous espérons les revoir, du moins certains, à Charleville-Mézières.

« Après le Japon, je suis retournée en Bulgarie pour participer au Festival du Dauphin d'Or, à Varna. Puis je suis allée à nouveau en Tunisie et cette année, à Nabeul, j'ai animé un petit stage de sensibilisation ayant pour thème « *Marionnette et Diabète* ». J'ai dû quitter Nabeul avant la fin du Festival pour me rendre en Italie, à Cesena, où avait lieu l'inauguration de nouveaux locaux pour le « Centre Théâtre de figures » de Cervia. L'idée d'un « jumelage » avec l'association « *Burattini e Salute* » se précise : deux personnes ont été invitées au dernier stage « Marionnette et Psychanalyse », à Marly-le-Roi. Cela sera mis au point à Charleville-Mézières en septembre et confirme notre position de leader côté étranger.

« Cela m'amène à parler du prochain Colloque qui se tiendra, vous le savez, les 16 et 17 septembre, comme à l'accoutumée dans la magnifique salle de la Chambre de Commerce des Ardennes mise gracieusement à notre disposition par l'Organisation du Festival. Je rappelle le thème choisi : « *Du corps fabriqué au corps construit* ». Je rappelle aussi que durant tout le Festival, l'exposition « *76-2000 Marionnette : autre image...* » témoignera de 25 ans d'utilisation du théâtre de marionnettes dans le domaine du soin.

« Tout cela demande du temps, du bénévolat, du travail, de la disponibilité, des compétences et, bien sûr, un accord général sur les buts poursuivis et actions menées.

« Je vous remercie pour votre attention. »

Rapport financier.

Les comptes sont présentés et commentés par S. Lions, trésorier (charges : 224 459,16 F - produits : 230 386,91 F ; bénéfice : 5 927,75).

Ce résultat s'explique par un assez bon équilibre des recettes/dépenses de l'ensemble des activités réalisées. Il faut noter que la subvention accordée par Jeunesse et Sports couvre le loyer du siège social et c'est elle qui permet d'organiser avec sérénité l'activité de l'année à venir. Par ailleurs, il faut envisager dans un proche avenir le matériel informatique, amorti et dépassé actuellement.

Toutes formations confondues, "Marionnette et Thérapie" a accueilli 100 participants dont 34 ont bénéficié de tarifs adaptés à leurs possibilités.

Pour les stages de base, l'effectif a été de 46 participants ; 21 stagiaires bénéficiaient de tarifs adaptés à leurs possibilités ; l'une d'entre elles, Tunisienne, était invitée dans le cadre d'échanges internationaux.

La V^e Journée clinique "Marionnette et Thérapie", à Rennes, a réuni 42 participants dont 10 avec des tarifs adaptés.

Parmi les autres formations et activités, notons :

- Un groupe d'analyse de la pratique, organisé à Lécousse (35), avec 8 participants dont 3 à tarifs adaptés ;
- Un atelier à médiation thérapeutique par la marionnette pour adultes dans le cadre d'un Foyer (4 participants) ;
- Une exposition de marionnettes et de documents dans le cadre du Comité d'entreprise Air-France à l'aéroport Roissy-Charles de Gaulle.

La subvention accordée par le ministère de la Jeunesse et des Sports a été de 30 000 F en 1999.

Signalons enfin que l'association a pris conseil d'un expert comptable, commissaire aux comptes (celui qui s'occupe des autres associations travaillant avec *Culture et Promotion*, 28 rue Godefroy Cavaignac) pour présenter le questionnaire au Correspondant Associations de l'Administration fiscale, démarche prévue par l'Instruction du 15 septembre 1998. La réponse de l'Administration a été favorable pour "Marionnette et Thérapie" dont le caractère désintéressé de la gestion été reconnu, et qui continue donc à être exonérée de TVA et non soumise aux impôts commerciaux.

Élection des membres du C.A.

Arrivent à leurs termes les mandats de M^{mes} Christiane d'Amiens et Marie-Christine Debien et de M. Pascal Le Maléfan. Il y a donc 3 à 4 postes à pourvoir, compte tenu du nombre possible de 12 membres prévu par l'article 7 des Statuts de l'association "Marionnette et Thérapie".

À l'ouverture de l'assemblée générale, M^{me} Marie-Christine Debien annonce qu'elle ne se représente pas ; M^{me} Christiane d'Amiens et M. Pascal Le Maléfan sont candidats.

Aucune opposition ni abstention n'étant manifestée, M^{me} Christiane d'Amiens et M. Pascal Le Maléfan sont élus à l'unanimité par 8 voix et 15 mandats.

Assemblée générale extraordinaire.

Cette assemblée générale extraordinaire a pour objet la modification de l'article 7 des Statuts de l'association "Marionnette et Thérapie" concernant la composition du conseil d'administration, proposant de fixer à quatre le nombre minimum de membres du conseil, au lieu de sept actuellement. Les adhérents sont donc invités à voter sur la nouvelle rédaction proposée.

Rédaction actuelle : Article 7. L'association est dirigée par un Conseil d'Administration de sept à douze membres, élus pour trois ans par l'Assemblée Générale et rééligibles. (*Le reste sans changement*).

Nouvelle rédaction proposée : Article 7. L'association est dirigée par un Conseil d'Administration de quatre à douze membres, élus pour trois ans par l'Assemblée Générale et rééligibles. (*Le reste sans changement*).

Lors du vote, on compte un NON, une ABSTENTION et 18 OUI. La nouvelle rédaction de l'article 7 des statuts de "Marionnette et Thérapie" est donc adoptée à la majorité des voix.

Participation de M. R.D. Bensky à l'assemblée générale.

La participation de M. Roger-Daniel Bensky à cette assemblée générale avait été évoquée lors de la dernière réunion du Conseil d'administration. Rappelons que M. Bensky est membre d'honneur de "Marionnette et Thérapie" depuis le 29 novembre 1997.

Arrivé à ce moment de la discussion, M. Bensky interroge sur l'histoire de l'association et sur les aides financières. Par rapport aux médias, il pose la question : « Avez-vous contacté *Arte* ? ».

Il annonce que son ouvrage : « *Recherches sur les structures et la symbolique de la marionnette* » (Nizet, 1971), va être réédité. Il évoque la possibilité d'une rencontre à l'occasion d'une séance de signatures de cet

ouvrage. La période prévue se situera en mai ou juin prochains. M. Bensky voit là l'occasion de faire connaître l'association qui organiserait cette manifestation en coordination avec l'éditeur. Parmi les lieux envisagés, on retient Beaubourg, selon la disponibilité du Centre bien sûr ; avec les mêmes réserves, on évoque La Villette.

M. Serge Lions intervient alors pour noter que les travaux de M. Bensky concernent la marionnette dans tous ses domaines et qu'il ne saurait être question de ne pas faire participer *Thémaa* et d'autres professionnels de la marionnette à cette occasion. On évoque alors, d'abord, un spectacle de marionnettes ; le nom d'Alain Recoing (cité dans les ouvrages de M. Bensky) est prononcé... Puis la diffusion de l'information concernant cette rencontre : par qui ? (*Thémaa*, le monde de la marionnette, "Marionnette et Thérapie" ?). M. Pascal Le Maléfan se charge des contacts avec Beaubourg et La Villette. On évoque une table ronde entre MM. Bensky, Recoing et Le Maléfan.

IX^e Colloque international "Marionnette et Thérapie".

Le XII^e Festival mondial des Théâtres de marionnettes aura lieu à Charleville-Mézières du 15 au 24 septembre 2000. "Marionnette et Thérapie" tiendra son colloque comme à l'accoutumée le premier week-end du Festival, c'est-à-dire les samedi 16 et dimanche 17 septembre 2000.

Le thème retenu est : « Du corps fabriqué au corps construit ». Les participants prennent connaissance du texte de présentation rédigé par M. Pascal Le Maléfan. Les tarifs pratiqués lors du précédent Colloque (1997) sont reconduits. Il est décidé de diffuser dès maintenant un pré-programme avec les noms des intervenants pressentis.

Élection des membres du bureau.

<i>Présidente</i>	:	Madeleine Lions
<i>Vice-Président</i>	:	Gilbert Oudot
<i>Secrétaire général</i>	:	Pascal Le Maléfan
<i>Trésorier</i>	:	Serge Lions

À 17 heures, la séance est levée.

"Marionnette et Thérapie"

* * *

Charleville-Mézières, septembre 2000...

"76-2000 Marionnette : autre image..."

Rappelons que, sous ce titre, une exposition rétrospective d'existence et d'utilisation de la Marionnette comme médiateur en thérapie sera organisée en commun par l'Institut International de la Marionnette, la troupe de marionnettistes du Centre Hospitalier de Béclair — *L'Autre* — et "Marionnette et Thérapie".

Elle aura lieu au *Centre d'audiologie*, dans une très belle salle située sur l'avenue qui unit la gare et le centre ville, face au cinéma Le Forum.

Les participants pourront exposer des marionnettes et des photographies ; ils disposeront aussi d'un espace vidéo où ils pourront présenter des cassettes. Dans ce cadre-là, des spectacles peuvent être envisagés soit dans une petite salle attenante à l'exposition, soit à l'hôpital Bélair.

Rappelons aussi que jusqu'au 15 mai 2000, des structures ou des personnes tardivement informées peuvent encore demander à participer à cette exposition. Qu'elles prennent rapidement contact avec l'Organisation du Festival ou avec François Renaud, du Centre Hospitalier Bélair ou avec nous pour recevoir les indications nécessaires.

IX^e Colloque international "Marionnette et Thérapie".

Le XII^e Festival mondial des Théâtres de marionnettes, «*Marionnettes Universelles 2000*», aura lieu à Charleville-Mézières du 15 au 24 septembre 2000. "Marionnette et Thérapie" tiendra son IX^e Colloque international. Comme à l'accoutumée, nous serons accueillis par la Chambre de Commerce des Ardennes, le premier week-end du Festival, c'est-à-dire les samedi 16 et dimanche 17 septembre 2000.

Le thème retenu est : « *Du corps fabriqué au corps construit* ».

Pré-Programme

Stéphane DEPLANQUES : "Le théâtre de marionnettes de Maurice et George SAND : Construction et mise en scène du désir maternel et métaphore paternelle". (France).

Pascal LE MALÉFAN : "Les marionnettes de l'enfant psychotique. Le trait de la laideur." (France).

Autres intervenants pressentis : Colette DUFLOT - Marylise LACAS - Ginette MICHAUD - Jean OURY - Marcel TURBIAUX - Maki KHODA - Jean-Louis Torre-Cuadrada - Association «Marionnette et Thérapie-Bulgarie» - Centre Théâtre de Figures (Italie) - Le Mani Parlanti (Italie) - ENAM (Québec...)

Information

Accueil : Chambre de Commerce des Ardennes, le samedi 16 septembre 2000 à partir de 9 heures

Droit d'inscription (pour les 2 jours) : TARIF NORMAL : 600 francs

POUR LES ADHÉRENTS de «Marionnette et Thérapie» à jour de leur cotisation 2000, ce tarif est de : 500 F

TARIF POUR LES ÉTUDIANTS ET CHÔMEURS (justificatifs) : 300 F

Prix spéciaux pour les groupes (nous consulter)

Convention de formation sur demande (Agrément N° 11 75 02871 75)

Réservations de chambres : Accueil Ardennes - Fax : 03 24 59 95 65*

* * * * *

Participation en 2000 à "Marionnette et Thérapie"

- Cotisation : 180 F/an. • Abonnement au bulletin, tarif normal : 200 F/an. • Abonnement au bulletin pour les étudiants et les chômeurs (*justificatifs demandés*) : 100 F/an.

formation en 2000

AVEC FABRICATION DE MARIONNETTES

Du 15 au 19/20 mai 2000, à l'INJEP (78) ou à Roubaix (59)

“Du conte à la mise en images - Du schéma corporel à l'image du corps”
avec Marie-Christine Debien et Madeleine Lions

Prix : 4 500 F, sans repas ni hébergement (Roubaix), plus les frais d'accueil (INJEP)

Du 20 au 23 novembre 2000, à l'INJEP, Marly-le-Roi (78)

“Stage de perfectionnement” avec M.-Christine Debien et Madeleine Lions

Prix : 3 700 F, plus les frais d'accueil à l'INJEP

SANS FABRICATION DE MARIONNETTES

Le samedi 21 octobre 2000, au siège de l'association, Paris (11^e)

Journée d'Étude “Marionnette et Psychanalyse” avec Gilbert Oudot

Prix : 900 F, repas non compris

GROUPE D'ANALYSE DE LA PRATIQUE

“Formation approfondie à la conduite de groupes thérapeutiques avec marionnettes”
avec Marie-Christine Debien / Pascal Le Maléfian (à Paris ou sur site décentralisé)

Colette Dufflot (dans la région Ouest)

Prix : 1.800 F l'ensemble de 3 séances de 4 heures, *repas non compris*

Formations organisées en fonction des demandes – Consultez l'association S.V.P.

IX^e COLLOQUE INTERNATIONAL “MARIONNETTE ET THÉRAPIE”

Dans le cadre du XII^e Festival mondial des Théâtres de marionnettes.

Les 16 et 17 septembre 2000, à Charleville-Mézières (08) :

Du corps fabriqué au corps construit (cf. p. 6 ci-dessus)

“76-2000 MARIONNETTE : AUTRE IMAGE”

Dans le cadre du XII^e Festival mondial des Théâtres de marionnettes,

et en coopération avec l'Organisation du Festival et la Compagnie “L'Autre” :

Du 15 au 24 septembre 2000, à Charleville-Mézières (cf. p. 5 ci-dessus)

Exposition - Rencontres autour de 25 ans d'une autre utilisation de la Marionnette

*

Pour les formations organisées à l'INJEP, les frais d'accueil (152 F/jour en 2000) comprennent l'hébergement et les repas (92 F/jour pour les accueils sans hébergement ni repas du soir).

Pour les formations organisées dans d'autres cadres, les prix indiqués pour ces formations ne comprennent ni repas ni hébergement.

Les dates et/ou les lieux des formations peuvent être modifiés

L'association se réserve le droit d'annuler une action de formation

dix jours avant son début au cas où le nombre de participants serait insuffisant.

Des conditions peuvent être envisagées pour des personnes non prises en charge



Rennes, le 9 octobre 1999

V^e Journée clinique “Théorie et Pratiques”

Marionnettes et Transgression

Polichinelle : la transgression inscrite dans les règles du jeu

Colette DUFLOT — *Alain Guillemin a fondé le Théâtre de marionnettes Louis Richard^(*), à Roubaix, et je vais lui demander de se présenter d'une façon plus détaillée.*

Alain GUILLEMIN — Je crois que dans une relation particulière à la marionnette, le problème est de se définir par rapport à des choses qui ne sont pas forcément très simples. Par exemple, je suis annoncé comme « marionnettiste » ; moi, je n'aime plus ce mot. Parce qu'il recouvre l'idée qui est celle de Gepetto faisant tout tout seul, avec ses petites mains, et inventant son petit monde. À une époque j'ai même peint des décors — mais je ne les ai pas signés, Dieu merci ! — c'était la nécessité qui me faisait faire ça. Moi, ce que je trouve plus intéressant, c'est d'être, comme on n'est pas « théâtriste », mais « auteur de théâtre », « acteur de théâtre », « metteur en scène de théâtre », être « auteur marionnettiste », « acteur marionnettiste » ou « metteur en scène marionnettiste » comme une spécificité et non pas comme une espèce de globalité que je trouve un peu appauvrissante.

Ce qui m'intéresse, c'est cette réflexion sur la marionnette et sur ce que c'est... Avec l'idée peut-être que ce qu'on en fait est peut-être très souvent une espèce de volonté de nier un peu ce que c'est plutôt que de le mettre véritablement en valeur dans son fondement. Je veux dire que la marionnette est un objet terrifiant, que *grosso modo* ce n'est pas fait pour les enfants tellement cela fait peur. Mais quand vous dites ça, vous passez

(*) Pour préciser : André Florian, Alain Guillemin et Andrée Leroux ont fondé, en 1982 à Roubaix, le « Théâtre Louis Richard », en hommage à l'œuvre de Louis Richard qui fonda son Théâtre, appelé « Théâtre Louis » ou « Théâtre Boboche », en 1884, dans cette même ville (*note Alain Guillemin*).

pour un illuminé absolu. Et pourtant je trouve absolument délicieux dans des expositions en très basse lumière de terroriser les adultes qui font les malins en considérant la marionnette comme un objet... amusant. Et je crois que c'est complètement autre chose.

Le rapport à Polichinelle est un rapport curieux quand ce personnage est tel qu'il doit être, c'est-à-dire méchant, agressif, violent, capable de tous les excès. Quand il n'est plus cela, il n'est plus. Quand il n'est plus cela, il n'est plus que ce qu'il est dans les castelets de jardin parisiens, c'est-à-dire un personnage au costume coloré qui vient présenter le spectacle. Et puis qui est prié d'évacuer la piste, parce que, comme modèle pour les petits enfants et leur bonne éducation, ce n'est pas vraiment celui qui convient. Quand on joue avec lui, qu'on joue véritablement avec lui, il y a un phénomène curieux : on est bien sûr de façon permanente en train de marquer de sa propre personnalité le caractère d'un personnage, mais cela c'est normal dans toute activité de théâtre ; on s'aperçoit très vite dans cette espèce de familiarité avec le personnage qu'il vous joue des tours assez déplorables. Quand dans l'activité habituelle d'un responsable de théâtre qui doit aller raconter son œuvre, ses projets, sa création — en d'autres termes : « vendre sa soupe » — et que vous vous surprenez, de ci de là, à lancer dans le nez des gens quelques remarques acides, notoirement déplacées, au moins par rapport au niveau moyen de l'humour des personnalités politiques de ce pays, vous vous dites de temps en temps qu'il faudrait arrêter dans la vie, en dehors du cadre, en dehors des règles du jeu, d'être Polichinelle parce que cela ne vous promet pas un plan de carrière particulièrement ouvert pour la suite de votre existence.

Le personnage n'est pas simplement celui que vous marquez de votre personnalité ; c'est un personnage qui vous marque, et c'est assez terrifiant parce que cela vous joue quand même un certain nombre de tours dans une façon de vous laisser aller dans une remarque complètement excessive ; une attaque, une petite vanne, ou quelque chose de lancé comme ça et qui n'est pas forcément très bien pris, qui est complètement dans l'esprit du personnage, mais qui est parfaitement ressenti comme un dérapage.

Alors, qu'est-ce que c'est que ce personnage ? Essayons de le définir rapidement sans rentrer dans une histoire trop longue. La première chose, c'est que c'est un personnage qui me semble intéressant de deux points de vue. On peut considérer que c'est

en gros le seul « character » européen. J'emploie volontairement le mot anglais *character*, pas pour faire des anglicismes, mais parce que cela définit bien la chose. C'est un personnage qui a un style, une allure, une façon d'être ; qui est sensiblement différencié de pays en pays : il s'appelle *Pulcinella*, *Polichinelle*, *Punch*, *Karsperle*, *Petrouchka* et quelques autres encore, qu'on retrouve presque dans tous les pays européens. Qui semble par ailleurs — et il a de très forts indices là-dessus, il y aurait un vrai travail à mener — avoir été amené en Europe, rentré en Europe par l'intermédiaire des Tziganes, venant donc d'Inde du Nord via la Perse et le tour de la Méditerranée. Intéressant comme phénomène européen et en même temps venu de l'extérieur. Déjà cette situation complètement étrangère du personnage est immédiatement contradictoire car il est complètement étranger et dans chaque pays on en fait LE héros national par excellence. On trouvera un certain nombre de textes sur Polichinelle dans lequel on le décrit et où l'on explique, par exemple, ses bosses, etc., par les armures bombées de l'époque d'Henri IV et on fait de Polichinelle une caricature d'Henri IV, par exemple pour en faire LE personnage français par excellence. Donc à la fois complètement intégré et complètement étranger, le voilà dans cette situation permanente d'ambivalence.

Quelles sont ses caractéristiques générales, qui ne se retrouvent pas forcément dans tous les pays, il y a des éléments qui manquent ici ou là, mais quand on reconstitue l'ensemble — comme on peut le faire dans des contes par exemple, dont des éléments se sont perdus en route d'une région à l'autre — on retrouve la trame, l'essentiel de la construction avec en plus par ailleurs des éléments décoratifs qui peuvent venir se joindre à ça? On a toute une série de caractéristiques qui sont des caractéristiques qui tournent autour de l'oiseau. *Pulcinella*, en italien, c'est le petit poulet, mais en français, c'était « Poulchinelle », et on retrouve la même forme. On rencontre cette idée du menton et du nez crochu formant bec d'oiseau. Un certain nombre de choses, et j'y reviendrai après, montrent que le personnage qui n'a pas véritablement d'acte de naissance, est un personnage qui nous tombe d'on ne sait d'où, mais un certain nombre de légendes sur son origine mythique le font sortir d'un œuf — et ce n'est pas dépourvu d'intérêt. On peut noter au passage son agressivité manifeste et souvent ses couleurs très vives, comme très proches de celui de l'oiseau ; sa façon de dévorer sans arrêt — l'oiseau ayant quand même cette particularité, mais Polichinelle aussi, de manger chaque jour plusieurs fois son poids et d'en rejeter par

l'autre extrémité beaucoup également — et enfin surtout la voix. La voix qui est vraiment le signe de l'agressivité, la voix d'oiseau comme disent les Anglais, les joueurs de Punch, la voix qui est donnée par la pivette, le sifflet-pratique, ce petit instrument placé derrière les dents de dessus, tenu par la langue, qui est une petite membrane que l'on fait vibrer, par laquelle passe la colonne d'air. Quand on est assez adroit, on réussit à articuler, on le fait plus ou moins bien et quand la langue s'y prête, c'est plus facile : on sait par exemple que le français du XVIII^e siècle fonctionnait mieux à la pivette que le français d'aujourd'hui car on avait très peu de nasalisations — et les nasalisations sont extrêmement difficiles à sortir avec ce sifflet. Donc cette voix agressive est également complètement irréaliste, bien sûr, et là on est encore dans les caractéristiques du personnage.

Quelques mots maintenant pour situer le débat sur la façon dont se situe ce personnage comique comme transgresseur — je dirais peut-être comme tout personnage comique, mais ce que je veux simplement essayer de montrer c'est en quoi il n'est pas seulement un transgresseur ou un comique comme un autre. Et sa façon particulière de se définir, de se situer dans des conditions très matérielles. J'essaierai d'aborder les questions de façon très pratique — parce que le jeu de la marionnette n'est pas simplement une idée; le marionnettiste est aussi quelqu'un qui passe son temps à se coltiner à de la matière, à se casser le dos et les bras en portant des caisses et autres plaisanteries délicieuses qui font tout le charme de ce métier.

Sur cette question, situons simplement une donnée. Je citerai une phrase de Carbonnier (*Sociologie juridique*)^(*) dans laquelle il dit la chose suivante : « *Le défi lancé par le transgresseur à la règle apparaît comme le moment décisif dans le mécanisme du droit* ». Eh bien! je crois que d'une certaine manière le mécanisme du droit dans le jeu d'un Punch dans un castelet de jardin, c'est les règles du jeu : quelque part on pourrait dire c'est le castelet, quelque chose comme ça, le cadre; les règles dans lequel cela vient s'inscrire. La loi, soyons clairs sur la loi : il ne s'agit pas de tous les détails des lois — s'il fallait étudier toutes les lois, on n'aurait pas le temps de les transgresser... — et je crois que Punch ne fonctionne pas comme ça. Quand dans le canevas classique du personnage de Punch, après avoir trucidé tout le monde, y compris femme, enfant... La transgression pour l'enfant, Punch

(*) Jean CARBONNIER, *Sociologie juridique*, PUF, 1994, 416 p.

la pousse assez loin parce qu'il le passe hors du cadre ; il sort du cadre, il passe par la fenêtre ! Il tue le juge, puis le diable, puis il tue la mort elle-même parce qu'il n'y a pas de raison, tant qu'on y est... Je crois qu'on est bien d'accord pour dire qu'il ne s'agit pas de la loi ou de la critique, de la satire-même de la loi, dans les détails de la loi, dans les fonctionnements de la justice, dans la lenteur de la justice ou dans quoi que ce soit de ce genre. Ce sont des détails qui n'intéressent pas le personnage. C'est vraiment la loi, pas dans ce que cela exprime de juridique, de fluctuant, d'impératif catégorique mais variable avec le temps ; non, c'est vraiment « l'idée même de » et pas autre chose.

Abordons la question des règles de jeu et de la technique, pour voir ce problème-là et comprendre comment le personnage fonctionne. Nous avons un spectacle dans lequel le personnage de Polichinelle apparaissait — c'était une très petite partie du spectacle, c'était une image mais elle était fausse — le personnage se montrait successivement en ombre, en gaine et en tringle et fils. Il était parfaitement bien représenté, complètement reconnaissable, il était évident que c'était le même. Et ce n'était pas le même : aucun enfant n'a jamais cru à ça. Parce qu'il avait la même allure, c'était la même image, mais il ne *vivait* pas pareil : un personnage à gaine n'a pas la même vie qu'un personnage à fil ; cela ne tient pas, et un gamin n'adhère pas à ça, c'est clair. Alors, le personnage, je crois qu'il ne faut pas le prendre comme une espèce d'idée, une espèce de généralité comme ça si c'est une marionnette. À un moment donné, c'est une réalité matérielle, technique, extrêmement précise qui fait que le personnage prend une vie particulière et qu'un personnage de marionnette à gaine ne pourra jamais être le même et avoir le même mode d'existence et le même comportement que le personnage à fils. Ça, c'est clair.

Sur cette question, donnons un exemple encore plus précis pour que l'on se rende compte. Si on prend un personnage voisin mais assez largement dans le même esprit, qui est le Karagueuz turc en marionnette d'ombre, le personnage de Karagueuz avec ses particularités, avec en particulier la façon dont il est représenté quand il est un vrai Karagueuz, c'est-à-dire comme le dit l'universitaire turc qui a travaillé là-dessus : « *Le seul personnage du jeu de marionnettes qui possède cinq membres animés, et qui en fait un usage particulièrement inventif* », la chose n'est possible et n'a de sens que donné en marionnette d'ombre. Exemple précis : Karagueuz est chargé pour des raisons étranges par son meilleur ami de surveiller la vertu de sa femme pendant qu'il part en voyage. Évidemment, à peine le mari parti, il saute

sur la femme, mais le mari revient... et Karagueuz, poursuivi, doit se déguiser pour échapper aux poursuivants. Alors, pourvu de ce considérable appendice, il souhaite se déguiser; il se couche sur le dos, il se déguise en piquet pour attacher les ânes et les chameaux. En marionnette d'ombre, c'est assez amusant; avec une autre technique on tomberait vite dans une espèce de vision pornographique un peu vulgaire... Puis il arrive vers une rivière, il met les mains de l'autre côté, la « chose » devenant la pile du pont, ce qui est prétentieux, pendant que les moutons et les ânes passent sur son dos comme sur un pont. Etc., je vous passe d'autres détails. La chose rendue en marionnettes d'ombre est assez étonnante, voire assez jolie, voire quasi poétique. Vous l'imaginez dans une autre technique...

Donc la technique et la matière sont complètement importantes dans la façon de rendre les choses et en font totalement partie. On ne peut pas s'abstraire de cette réflexion-là et dire que la même chose peut être jouée dans n'importe quelle technique. Ça n'a évidemment aucun bon sens. Disons simplement que lorsqu'on a Polichinelle au XVIII^e siècle, qui est son grand siècle en France, jouant sur les boulevards ou en théâtres de foire des textes d'auteurs, que des auteurs de théâtre ne peuvent pas donner au théâtre parce que la Comédie française défend trop bien ses privilèges, le personnage a un style que n'ont pas, au même moment, les montreurs de Polichinelle à gaines populaires jouant au coin des rues. C'est le même nom, il y a le même habit... : ce n'est pas véritablement le même personnage et on voit à l'époque des différenciations extrêmement fortes, y compris d'ailleurs dans un Polichinelle joué pour enfants qui n'a pas du tout la même allure.

Avec ce personnage, on est dans la représentation de l'Autre absolu; c'est-à-dire que l'on a de toute façon une marionnette qui est à la fois ce personnage mort, inerte, qu'on rend vivant, bien placé dans le registre des morts-vivants de toute façon, domaine qui n'est pas celui de la gentille petite chose, mignonnette pour petits enfants. Tout ce que l'on veut rajouter là-dessus est destiné à faire avaler cette réalité ou à masquer cette réalité qui est celle du mort-vivant et qui est celle d'un personnage inquiétant. Inquiétant pour revenir sur ce que je disais au départ sur Gepetto : on peut dire que cette idée de mécanisme sur lequel on vient greffer une âme pour en faire une marionnette qui fiche le camp toute seule, c'est le fantasme du biologiste, cette idée-là. Mais cette idée de mort est constamment présente. Alors, chez Polichinelle, j'ai parlé

tout à l'heure de sa vie, de ses origines que l'on ne connaît pas trop, ou qui sont complètement mythiques, il faut le repérer dans ce qu'il est et dans ce qu'il n'est pas. Il n'est pas jeune, il n'est pas vieux. Il n'est pas né vraiment, ou alors on est dans des légendes; en tout cas il n'a pas de parents. Il n'a pas d'attaches, il n'a pas de métier et pour reprendre là-dessus simplement une donnée, c'est la phrase de Sand en 1860 qui dit : « *Pulcinella est toujours le même caractère c'est la comédie qui s'adapte à son rôle et jamais Pulcinella qui s'adapte à la comédie.* » Il rentre dans une histoire et il y vit une existence, mais la sienne. Il ne rentre pas dans son rôle; dans ce sens-là ce n'est pas un acteur. Il est lui-même, point! Il n'est jamais autre chose en scène que lui-même.

Si l'on prend d'ailleurs ce qu'il est dans ce que je disais tout à l'heure, dans sa façon de liquider tout le monde et de tuer tout le monde, un exemple est très caractéristique et là c'est une tentative de transgression à l'égard de ce qu'est Polichinelle et qui est inadmissible pour le spectateur. Un montreur de marionnettes italien du XIX^e siècle décide un jour de changer totalement un canevas. Et là ce n'est pas Pulcinella qui finit par pendre le bourreau qui voulait le pendre, mais pour faire une fin morale le montreur de marionnettes fait pendre Pulcinella par le bourreau. Le résultat c'est que le montreur de marionnettes passe à deux doigts d'être lui-même pendu... car c'est évidemment totalement inadmissible d'avoir transgressé cette règle fondamentale : on ne peut faire mourir le personnage. Ce n'est pas possible, pas plus que le personnage peut vieillir.

Il ne peut pas non plus devenir véritablement un personnage populaire; il ne l'est jamais. Populaire au sens précis de représentatif d'une catégorie populaire; au sens où un certain nombre de personnages, ceux avec lesquels je joue au nord de la France, ont été créés au XIX^e siècle et sont représentatifs d'une catégorie sociale, ouvrière, etc. Il n'est pas ça du tout. Il vient se promener, il peut faire peut-être ceci ou cela mais on n'y croira jamais : il ne sera jamais cordonnier, ouvrier ou paysan; il fera semblant « de ». On peut dire qu'à partir de là, il est utilisé comme on veut. Au XVIII^e siècle, on le trouve dans un Polichinelle des sans-culottes, avec quelques textes sous forme de tracts d'ailleurs, repris d'idées de spectacle où on le fait parler comme le *Père Duchêne* avec une langue extraordinaire, d'une richesse un peu baroque, étonnante. Mais dans le même temps, on trouve le même Polichinelle dans les salons de la noblesse, où il est anti-révolutionnaire. Avec le même excès! Et il est toujours lui-même. Dans la même idée, on trouve le Karsperle allemand utilisé par le

mouvement ouvrier dans les années vingt à trente comme élément de critique sociale, bien utilisé comme élément de propagande, et repris par les nazis qui le réutilisent en le conservant pleinement dans son esprit excessif. Vous imaginez le personnage faisant des diatribes méchantes contre le « sale youpin » ? Et il est toujours lui-même, sans problème.

Traitement un peu différent — cela pourrait être intéressant pour comprendre les choses sur un certain nombre de sociétés — le Petrouchka russe est utilisé jusqu'en 1927 comme élément de propagande en Russie soviétique ; mais au sens strict du terme, puisqu'il porte la pivette, le stalinisme lui coupe le sifflet. Et le bruit du sifflet lui-même n'est plus supportable.

Mais le personnage peut être utilisé comme on l'entend, pour ce qu'on veut, pour les bonnes ou les pires causes... La seule chose, c'est qu'il doit rester dans son caractère complètement excessif, toujours à essayer d'aller au-delà et de passer les bornes. On peut dire de ce point de vue qu'il n'est le porte-parole spécifique de personne ; il est le porte-voix de ce que d'habitude on tait. Et c'est ça, pour l'essentiel, le personnage. On a dit d'ailleurs au passage que le sifflet-pratique avait été souvent un instrument de censure : c'est mal formulé. La Comédie française, en France, a imposé l'usage de la pratique aux montreurs de marionnettes parce lorsqu'un auteur de théâtre voulait faire jouer une tragédie et qu'il était obligé de passer par les marionnettes, quand on imposait en plus la pratique, Polichinelle en personnage central de tragédie jouant à la pratique, vous étiez à peu près sûr que votre tragédie allait plutôt faire rire qu'autre chose, et il n'y avait pas de problème. Censure dans ce sens-là si l'on veut... mais à l'inverse, la voix de sifflet porte très loin et elle est intéressante dans la rue, et cette voix irréelle permet aussi, facilement, de tout dire ! C'est aussi pour ça, comme je le disais tout à l'heure, que ce que l'on peut dire actuellement avec la pratique dans le castelet et puis ce qu'on peut dire après en tant qu'individu en se prenant pour Polichinelle et discutant avec les gens, cela ne passe pas du tout évidemment de la même manière ; ce n'est pas reçu exactement pareil.

Voilà ! Alors, pour terminer, deux-trois remarques un peu générales sur le comique d'abord, pour dire qu'il joue en général sur l'opposition ville-campagne par exemple ; on se moque du paysan. Ou centre-banlieue. Ou identique-différent, mais là on touche à Polichinelle, on pousse très loin la différence et ce sont les éléments qui jouent un rôle important dans la genèse psychique et culturelle du rire. Mais sur Polichinelle, ce que l'on

peut dire, c'est qu'on a, à la fois, une identification et on a à la fois une prise de distance forte par rapport au personnage. Personne ne ressemble physiquement à Polichinelle, n'a sa voix, n'a son style. On est très éloigné de lui et en même temps on s'identifie complètement à lui. Et les attitudes d'attachement, napolitain par exemple, au personnage sont très caractéristiques. Ce personnage autre, venu d'ailleurs, on s'aperçoit quand on étudie de très près sur Naples, qu'il vient des villages environnants, qu'il n'est pas forcément de Naples même.

Le deuxième aspect peut-être, c'est cet aspect de médiateur culturel du personnage, qui a une position curieuse; il vient d'ailleurs mais il est complètement d'ici; il est étranger, peu ou prou ressenti comme Italien mais il est Français, très Français et plus Français que les Français. Vous avez, dans l'immigration, des phénomènes de ce genre-là, d'ailleurs. Je travaille sur des questions, disons un peu ethno-linguistiques, sur des gens venus de l'immigration, je trouve complètement étonnant la façon dont des Maghrébins sur une ville comme Roubaix, possèdent un lexique du picard, de la langue régionale, infiniment plus riche que les Français. Parce que les Français, évidemment, sont écrasés par le français, alors même qu'ils veulent aimer le patois, ils veulent faire du patois en français pour ne pas faire de fautes... Les autres, c'est l'inverse : ils s'intéressent aux mots étrangers, justement, étonnants, qu'ils ramassent comme de jolis cailloux sur la plage. Et plus ils sont étranges, plus ils les intéressent : l'attitude est différente. Là-dessus, il y a cette espèce d'ambivalence du personnage; il y a son côté évidemment bouc émissaire. Bouc émissaire de façon très nette et très forte, avec les deux éléments : l'excès et le manque. Avec lui on accomplit complètement la transgression, toutes ses formes et à peu près sans limites. Et en même temps on la punit, même si cette punition lui fait quelque chose dont il semble se porter assez bien. Ce sont les bosses, le visage disgracieux, la voix, etc. Ces marques, ses marques sur lui, dont il ne peut se débarrasser.

Le côté héros culturel du personnage, mais héros culturel dans une position très précise, ce n'est pas le beau et le brillant héros; quand on veut lui faire jouer ce rôle ce qui est parfois le cas au XVIII^e siècle, on tombe tout de suite dans le domaine de la parodie — il ne peut pas faire autrement. Et autrement, en fait, dans cette place de héros culturel, il n'incarne pas les aspirations idéales des peuples, mais le quotidien et l'émergence de l'obscur : les impulsions transgressives, la tentation de l'illicite. Et évidemment il y a l'attachement aussi à cela dans le public.

Et le dernier élément, c'est vraiment le personnage comme transgresseur, où l'on peut dire qu'il est représentatif de la volonté ou du besoin d'un désordre créateur dans une culture. Les règles, toutes les règles, toutes les lois sont forcées, mais elles sont toujours forcées dans la limite compatible avec la tenue globale du système. Et l'on peut faire tout ce que l'on veut, se battre et s'entre-tuer dans un castelet, il faut que le castelet reste debout. On fait tout ce qu'on veut, mais dans les limites où on a assez souvent par exemple dans ces types de jeu, des personnages comme ça qui se succèdent : ils ne sont pas tués trois à la fois par Polichinelle, mais l'un après l'autre. Il y a une espèce de rite, mais qui est donné aussi, simplement, par le fait qu'un marionnettiste, qui joue seul dans une cabine, a deux mains, pas trois. Voilà ! il y a des choses qui s'imposent, des limites ; on ne peut pas faire absolument ce que l'on veut et on est obligé de se tenir à ça. Et puis il y a un personnage qui doit rester dans son rôle et pour celui qui joue il faut rester dedans. Et ne pas en sortir, parce que faire sortir le personnage de ce rôle, c'est le tuer. Donc il faut rester complètement inscrit dedans ; c'est même, parfois, un peu difficile.

(Vifs applaudissements).

Alain GUILLEMIN

DISCUSSION

Colette DUFLOT — Merci, Alain Guillemin, c'était passionnant ! On en demanderait encore. Avant la discussion — je pense qu'il y aura pas mal de réactions dans l'assistance —, qui sera animée par Marie-Christine Debien, je voudrais juste noter quelques points auxquels j'ai été particulièrement sensible, dans la somme de choses que vous nous avez apportées.

C'est tout d'abord, c'est assez important, le type de la marionnette. C'est quelque chose sur quoi nous réfléchissons en tant que soignants et à ma connaissance il n'y a pas de véritable recherche qui ait été faite là-dessus, de savoir pourquoi on emploie avec tel type de patients une marotte, pourquoi on va s'autoriser avec d'autres à faire du fil, quand est-ce qu'on va rechercher les ombres ? Il y a vraiment tout un travail de recherche qui reste à faire là en application avec la psychopathologie. Parce qu'il y a à la fois l'aspect représentation — qu'est-ce que le public va voir ? — et quand on fait un travail thérapeutique, il y a le rapport du corps du sujet au corps de sa marionnette. Qui est différent s'il lui gaine la main ou s'il est à la distance du bras quand il s'agit d'une marotte.

Ou s'il est encore plus loin quand il s'agit de fil. Donc cela c'est quelque chose d'intéressant.

Je suis tout à fait d'accord aussi que la marionnette, cela peut faire très peur ; ce n'est pas fait pour les tout petits. J'ai des tas d'exemples de tout petits qui ont été épouvantés en voyant ces choses qui deviennent tout à coup vivantes, parce qu'ils ne savent pas ; ils ne savent pas si on a affaire à une chose ou à quelqu'un de vivant. Et si c'est quelqu'un de vivant qui fait 30 cm, c'est absolument épouvantable.

Et puis je terminerai en reprenant une de vos phrases : « *On est loin de lui et on s'identifie à lui* ». Et c'est ce jeu sur la limite et la distance qu'on va pouvoir garder avec la marionnette, qui est exactement le terrain dans lequel nous travaillons. À la fois cette capacité de s'identifier à quelque chose qui est la transgression pure et qui fait plaisir par certains côtés, mais avec, aussi, cette nécessité de garder le personnage dans son rôle, dans son cadre, c'est-à-dire de ne pas transgresser tout ce qui fait la loi du genre. Et c'est aussi pour ça qu'il est dangereux, ce personnage, et qu'on n'a pas à le jouer à la ville. Nous aussi, nous connaissons ça. Moi, il m'est arrivé alors que je commençais à entrer en psychanalyse, de me rendre compte que, dans un salon, je faisais une intervention qui était de type psychanalytique... et que ce n'était vraiment pas à faire ! Il ne faut pas s'identifier à un rôle, fût-ce le rôle professionnel qu'on s'est donné.

Marie-Christine DEBIEN — Avant de vous laisser la parole, ce qui m'a frappé dans ta description de Polichinelle, du « character » comme tu dis, cela éloigne un peu du personnage et de la personne, des traits... Ce personnage transgresseur qui est complètement différent de nous et auquel on s'identifie en même temps. Tu as pris soin de nous faire remarquer combien, par différents traits il ne nous ressemblait pas. Notamment sur le plan physique, il est contrefait. La voix, aussi, avec cette « pratique » qui tord quelque chose du côté de l'animalité, on pourrait dire. Le fait qu'il n'a pas de parents... Il n'est pas né d'un homme et d'une femme ; peut-être d'un œuf... Cela évoque aussi quelque chose de l'animalité. Comme s'il représentait cette question : qu'est-ce qui fait qu'en tant qu'hommes on a un corps incarné et en même temps on n'est pas des animaux ? Je trouve un peu la question du marquage du symbolique. Voilà, dans les traits très concrets que tu as soulignés de ce « character », je trouve que c'était assez particulier à ce personnage-là, dans la tradition des marionnettes.

Parce qu'au niveau du théâtre, on a aussi Don Juan qui interroge les limites, qui interroge la loi, etc. La morale. Mais Don Juan, c'est quand même un homme. Tandis que, là, la marionnette permet cette représentation de cette ambiguïté.

Est-ce qu'on peut poursuivre le débat, soit avec des questions, soit des associations, des remarques...

Madeleine LIONS — Moi, je voudrais insister sur le caractère amoral de Polichinelle. Polichinelle transgresse, mais cela lui est tellement naturel ; il est au-dessus des lois, il n'a pas de morale, il n'est pas gêné par la

morale judéo-chrétienne, il n'en a rien à faire. Donc, pour lui, c'est un pouvoir absolu que d'être au-dessus des lois.

Colette DUFLOT — C'est la négation qu'il existe même une loi.

Intervenante dans la salle — Dans le théâtre picard de *Ches Cabotans*, quand Lafleur est *Chtio Blaise* on a là, à ce moment-là, un processus de double identification, parce qu'à la fois on s'identifie à *Chtio Blaise* et les enfants : c'est le bon, c'est celui qui a la trouille, mais qui laisse faire tout par Lafleur, finalement. Donc là on est dans un processus un peu plus compliqué où on est sans arrêt dans une double identification. Celui d'immoral, d'amoralité aussi, de chez Lafleur; il n'hésite pas à donner un coup pour «che l'hôpital», et un coup pour «che le gendarme». Donc, quand ses deux jambes s'en vont droit, il va droit au but et une satisfaction immédiate de la correction et *Chtio Blaise*, de son côté, est pour que l'autre ne l'embête pas tout en l'incitant. Donc, là on est dans la double identification; c'est intéressant.

Alain GUILLEMIN — Oui, mais on n'est pas non plus là dans le même système. On est dans un personnage, avec Lafleur, qui est le personnage populaire, avec quelque part la même histoire que je racontais tout à l'heure, c'est-à-dire qu'il est ressenti comme LE personnage particulièrement et typiquement picard; or c'est un valet de comédie du XVIII^e siècle issu de la comédie de boulevard parisienne. Cela ne fait pas toujours plaisir aux Picards quand on leur dit ça. Mais son costume est le costume d'un valet du XVIII^e siècle, et les valets du XVIII^e s'appellent Jacques ou Lafleur dans toutes les comédies de l'époque.

Donc il a aussi cette espèce d'ambivalence, mais il a pris des caractéristiques en tout cas, d'abord de valet de comédie dans un type de rôle et dans une fonction, et ensuite, plus dans la vision des années 1930, de personnage représentatif d'un public populaire picard. Là-dessus, il peut effectivement trouver des personnages comme ça de complément, alors que Polichinelle est complètement seul. Complètement seul et on ne voit pas qui pourrait venir jouer véritablement un rôle d'appui à côté de lui. Cela ne peut pas avoir de sens.

L'autre question, après, c'est que je crois qu'effectivement les réflexions sur les techniques de jeu sont souvent — malheureusement et pour tout le monde, y compris les professionnels — des réflexions sur le volume de matériel, le poids des choses, les temps de fabrication... Et après on fait des constructions pour justifier pédagogiquement, artistiquement... les choses. Mais je n'y crois plus beaucoup depuis longtemps. Par contre, la question, c'est que, quand on fait vivre la marionnette à gaine — dont je persiste à penser que c'est la technique la plus difficile à maîtriser d'une part, et qu'on est obligé d'être derrière et en dessous; et imaginer ce que va voir celui qui est de l'autre côté, en face, est une opération intellectuelle complexe; et quand vous avez cette chose au-dessus de votre tête et que votre schéma moteur n'est pas forcément parfait, la marionnette ce n'est plus justement un objet matériel, c'est une abstraction — il y a des questions extrêmement

concrètes qu'il faut, effectivement, un jour se poser jusqu'au bout.

Et sur la voix de Polichinelle, parce que je crois que c'est quand même l'élément central du personnage — c'est vraiment cette voix —, si on considère que la voix comme support de la parole, le sujet s'adresse toujours à l'autre, on est dans ce rapport qui nécessite une distance pour pouvoir réussir à parler, à être soi, s'adresser à l'autre. Quelque part, Polichinelle précisément représente la distance maximale; il n'arrête pas de parler; il n'arrête pas de faire du bruit, même quand il ne parle pas il fait du bruit avec son sifflet-pratique. Il est à l'extrême opposé de l'autiste, comme personnage. Absolument ça. C'est la distance maximale avec l'autre et cette espèce de voix d'oiseau incessante qui n'arrête pas de piailler, de commenter et de dire tout et n'importe quoi et son contraire.

Voilà! Il y a des choses y compris dans les définitions du masque qui sont curieuses. Je pensais à deux phrases de Batkine qui dit la chose suivante : « Les choses qui viennent du bas corporel et resurgissent dans la culture carnavalesque perturbent l'ordre de la raison, tandis que la voix apollinienne née en Grèce, perpétuée par Rome et les débuts de la Chrétienté et proche de Dieu, représentée par le *bel canto*, le lied, le chant d'opéra, c'est une voix claire, délicate, légère, haute, mélodieuse, clairement articulée, posée, aiguë mais non perçante, d'où est proscrite d'animalité et qui tire ses "résonnements" spécifiques de cette haute partie du haut du corps qu'on appelle le masque ». Là, on est dans quelque chose d'assez amusant, parce que mot par mot, par rapport à cette définition, on côtoie Polichinelle. Sauf que quand il dit : « La voix aiguë et non perçante », chez Polichinelle on est dans la voix aiguë et complètement perçante. Y compris dans cette formulation quasi technique, mais également très symbolique sur « le masque - le haut du corps », Polichinelle c'est justement le masque, mais le petit masque et qui est le contraire de ce masque-là.

Pascal LE MALÉFAN — Je me demandais : « Est-ce que Polichinelle a un autre? Est-ce qu'il rencontre un autre à un moment donné? On a évoqué Don Juan qui a rencontré le Commandeur, la statue du Commandeur comme autre, là, qui a pu faire limite. Mais est-ce que dans la description du personnage de Polichinelle il y a quelque chose qui pourrait avoir cette valeur, qui fasse quand même limite pour lui? Une suggestion que je ferais, est-ce que son corps, cette difformité, cette contrefaçon n'est pas une marque d'une limite pour lui? »

Alain GUILLEMIN — C'est en tout cas une marque. La marque à la fois de ses origines peu ou prou diaboliques ou autres, en tout cas complètement autres. C'est aussi la marque de la punition; c'est la marque infamante, traditionnelle, sous cette forme certainement. En même temps que dans son caractère il en fait au contraire un titre de gloire et pas la marque d'une infamie qui le gênerait. Au contraire. Mais on a toujours eu ça aussi; je veux évoquer les gens qui étaient marqués aux fers et qui s'en vantaient, pour qui c'était une médaille.

Colette DUFLOT — Oui, c'est sûrement une limite cette incarnation difforme. En même temps, il ne faut pas oublier ce qu'elle a de phallique — vous parliez de son bas du corps, de son nez crochu... — il s'en fiche de cette limite-là parce que dans ses rapports amoureux, ses rapports de séduction, il gagne tout. Je me souviens d'une représentation de *Mister Punch* où toutes les nanas y passaient et à la fin disaient : « Quel homme ! » Donc, cette limite-là, il la transgresse également.

Marie-Christine DEBIEN — Moi, je me suis posé la question : Je me demandais, et ce n'est sûrement pas un hasard, s'il n'y aurait pas à travailler sur le fait que ce personnage vraiment à la limite du bestial, de l'humain, de l'inhumain, etc., et en même temps par le truchement duquel on peut représenter des questions, la question des questions, qu'ont à traiter tous êtres humains. Je me demandais si ce n'est pas par hasard que c'est un personnage qui n'est jouable qu'avec des marionnettes ? Je ne sais pas si c'est vrai, d'ailleurs, ce que je dis. C'est « né », c'est un personnage « de », un « character » de marionnette...

Christine JOSEPH, (*art-thérapeute, S.M.P.R. de Châteauroux*), *intervenante dans la salle* — Je travaille avec des supports clownesques. Ce personnage est très proche du bouffon. La différence réside dans le fait qu'avec les marionnettes, il y a une distance, un recul mis en place. C'est parce qu'il y a cette espèce de difformité de la voix, qui est tellement criarde, dans laquelle on ne peut tellement pas se reconnaître, que l'on peut effectivement s'autoriser à être ce personnage.

C'est cela qui est intéressant. C'est vrai qu'il est vécu comme un pouvoir. C'est LE pouvoir. Et il me semble dans ce que vous dites, c'est que Polichinelle qui est au service..., qui sert quelque chose et on peut tout se permettre dans ce registre-là.

Marie-Christine DEBIEN — À condition qu'on reste dans le registre, voilà ! J'ai l'impression que la dimension de l'altérité est garantie. Là elle passe. Et je suppose que dans le travail avec des clowns, c'est pareil ? Il y a un cadre qui est différent, il y a un costume...

Christine JOSEPH — C'est plus difficile parce que, dans le clown, on est vraiment dans le processus de l'intériorisation. Et ce qui est intéressant avec la marionnette, c'est que je me mets dehors et que je peux voir ce qui se passe, alors qu'avec le clown, la difficulté réside dans le fait que l'acteur doit percevoir ce qui se passe sur scène, hors scène et aussi ce qui se passe en lui. Le cadre doit être intériorisé. C'est pour cela que c'est plus difficile.

Autre intervenante dans la salle — Ce qui m'intéresserait, justement, de travailler par rapport au cadre, comment... Parce que techniquement je ne connais rien aux marionnettes... Est-ce que vous pourriez aborder cette question ?

Alain GUILLEMIN — Je crois que là-dessus il y a évidemment toutes les approches possibles. Il y a les approches — je n'ai pas abordé cette

question, on aurait pu l'aborder — qui sont celles de la tradition. Alors, je pense que ce sont des formulations qui ne recouvrent pas toujours grand-chose de bien clair. Quand le personnage de Polichinelle s'inscrit dans un cadre et dans des règles de jeu, ce n'est pas forcément d'abord par rapport à un respect de la tradition, c'est peut-être beaucoup plus par rapport au respect de ce qu'il doit être et de ce qu'il ne peut pas ne pas être, qui est le plus important. Le reste, après, qu'importe ! Je veux dire on peut venir broder des quantités d'éléments là-dessus, venir rajouter des tas de choses un peu décoratives ou venir faire des clins d'œil à des tas d'autres choses. Y compris dans *la Ballade de Mister Punch*, après la série de performances sexuelles dont il était question, dans un dernier viol sur la bande le Punch se met à chantonner : « Ainsi font font font... », la façon de poser le rapport de la marionnette à l'enfant, c'est effectivement posé tout à fait dans le style de Polichinelle. Si on peut dire que c'est posé !

Après, le personnage de Pulcinella, et de Polichinelle en France, a été également traité, utilisé en acteur, mais j'ai tendance à dire que là aussi on se retrouve dans un personnage qui a les mêmes caractéristiques, d'un certain point de vue, dans les caractéristiques extérieures, et dont je ne pense pas que ce soit forcément le même. De même, au XVIII^e et au XIX^e siècles, on retrouve un Polichinelle traité comme *jouet* pour enfant ; ce sont les pantins, les hochets, traités dans la publicité de l'époque, déjà de façon impressionnante. Mais dire que c'est le même personnage, je n'en suis pas certain. C'est une espèce de représentation d'image un peu extérieure de ce qu'il est et je crois, si vous voulez, y compris par rapport à l'idée de l'oiseau que je développais tout à l'heure. Le Polichinelle à gaine, dans une manipulation d'assez petites marionnettes légères avec des têtes de petit volume, donne des manipulations extrêmement rapides, extrêmement vives. C'est-à-dire que le déplacement et le jeu du personnage... c'est vraiment ces espèces de parades amoureuses d'oiseaux, c'est quelque chose comme ça comme style. Et on est dans une danse, on est dans des choses... dans une bataille entre deux personnages, cela ressemble à un combat de coqs. Quand on le donne avec une autre technique, on n'est plus dans la même image. En marionnettes à tringle, on garde ce contrôle et cette vivacité ; en marionnettes à fils, on la perd ; et avec un acteur on a autre chose. Et puis on a des questions qui de toute façon, compte tenu de ce à quoi on touche, la vie, la mort, le sexe, etc., quand vous allez le jouer en acteur ce sera *lu* complètement autrement. Cela ne peut pas ne pas être *lu* complètement autrement.

Pascal LE MALÉFAN — Une question. Est-ce que vous avez une origine pour l'expression : « Un Polichinelle dans le placard » et sa signification exacte ?

Alain GUILLEMIN — C'est plutôt « Dans le tiroir » (*rires*). Le placard, c'est encore autre chose...

Je crois simplement, mais ça c'est peut-être aussi une autre histoire, mais regardez l'image d'un enfant à 7 mois ou 8 mois, et vous allez

reconnaître un peu, souvent, le visage de Polichinelle... (*mouvements*). Je ne veux vexer aucun papa, aucune maman (*Pascal Le Maléfan : ni aucun enfant !*)

Pascal LE MALÉFAN — Elle n'est pas datée, cette expression ?

Alain GUILLEMIN — Si, elle est datée ; je crois que c'est une expression du XIX^e siècle. Mais il est certain que dans le faible nombre, somme toute, d'expressions populaires, de formules populaires qui portent la marque de la marionnette — en français, c'est de l'ordre d'une douzaine/quinzaine —, les deux tiers au moins ont trait à Polichinelle.

Colette DUFLOT — Mais « Polichinelle dans le tiroir », c'est quand même un peu péjoratif ; il n'est pas bien accueilli quand on l'accueille comme ça... C'est qu'il est arrivé un peu en dehors de la loi...

Intervenante dans la salle — Moi, je m'interrogeais sur la notion de plaisir. Vous parlez de Polichinelle comme étant un être « amoral » ; est-ce qu'il y a du plaisir dans la transgression ? Est-ce qu'il prend plaisir à la transgression ? et de même est-ce qu'il y a aussi souffrance ?

Alain GUILLEMIN — Pour ce qui est de la souffrance, on va dire que par définition Polichinelle ne souffre pas. Ça, c'est clair, cela ne risque pas de lui arriver. Pour le plaisir, c'est quand même assez étonnant : on est en toutes choses là aussi dans l'excès. Sur la question de la nourriture, c'est de la glotonnerie par exemple et sur la sexualité il en est de même. Je veux dire que si plaisir il y a, qui est manifesté par des rires stridents, parfois, on est dans le très mécanique, dans le besoin, satisfaction du besoin. Et dans le rapport de Pulcinella à la nourriture, par exemple, c'est l'image justement du petit poulet mangeant gloutonnement des collections de vers et de Pulcinella petit poulet mangeant gloutonnement un plat de spaghetti. C'est exactement cette image qui est clairement représentée à maintes reprises. Mais on est dans la glotonnerie et si plaisir il y a, c'est de la satisfaction immédiate et rien du tout ayant rapport au plaisir raffiné.

Colette DUFLOT — Le plaisir est censé faire baisser la tension, tandis que lui, il n'est jamais rassasié.

Alain GUILLEMIN — Non, il ne peut pas. Et justement ce rapport à l'oiseau par rapport à la nourriture, c'est ça : l'oiseau n'est jamais rassasié, il n'arrête pas... c'est une machine à manger.

Intervenante dans la salle — On peut parler de la jouissance aussi.

Colette DUFLOT — Oui, il est dans la jouissance et il paraît, lui, bien s'en tirer, mais c'est un fantasme...

Peut-être que Polichinelle reviendra dans les discussions de la Journée, mais nous allons nous accorder une petite pause.

Fin de l'intervention d'Alain Guillemint.

Les textes d'ouverture et de présentation de la Journée ont été publiés dans le n° 99/4 du Bulletin "Marionnette et Thérapie", p. 12-15.

Les textes des autres communications seront publiés dans de prochains numéros du Bulletin.

expériences en ergothérapie

Un groupe-marionnettes dans une unité pédagogique d'intégration d'un collège (U.P.I.)^(*)

Jean-Louis TORRE, *Ergothérapeute - Marionnettiste*
Anne-Marie FORËT, *Étudiante en psychologie*
Marie-Laure COROMPT, *Étudiante en psychologie*

Présentation de la classe.

L'expérience que nous allons vous relater se déroule dans une classe U.P.I. du Collège Chartreuse de St-Martin-le-Vinoux (Isère), sur une période allant de novembre 1996 à juin 1998.

Cette classe dépend du ministère de l'Éducation nationale. Au niveau pédagogique, elle est sous la responsabilité directe du principal du Collège.

C'est le D^r Metzger, pédopsychiatre au Centre Hospitalier de Saint-Égrève, qui est à l'origine, il y a une dizaine d'années, de la création de cette classe.

Au niveau médical, c'est le D^r J. Cohen, psychiatre, qui en a la responsabilité directe. Cette unité pédagogique d'intégration accueille des enfants souffrant de troubles de la personnalité et du comportement.

Nous allons nous référer à plusieurs textes de loi afin de vous présenter le caractère particulier de cette U.P.I.

La loi d'orientation en faveur des personnes handicapées du 30 juin 1975¹ a institué l'obligation éducative pour les enfants et adolescents handicapés. Elle a fixé comme objectif prioritaire le maintien ou l'intégration en milieu scolaire ordinaire.

(*) Extraits d'une conférence donnée les 8 et 9 octobre 1998, à l'occasion d'un Congrès réunissant des ergothérapeutes, à LA GRANDE MOTTE (34).

1. Loi du 30 juin 1975 : Orientation en faveur des personnes handicapées.

Cet objectif a été confirmé par plusieurs textes de loi; nous aborderons plus spécialement les grandes lignes de la dernière circulaire du 17 mai 1995 portant sur la mise en place de dispositifs permettant des regroupements pédagogiques d'adolescents présentant un handicap mental, les U.P.I. : **Unités Pédagogiques d'Intégration**². Cette circulaire souligne la nécessité de favoriser l'intégration scolaire des jeunes handicapés, quelque soit la nature de leur handicap.

Certaines U.P.I. ont été créées dans des collèges pour accueillir des préadolescents ou des adolescents présentant différentes formes de handicap mental. Ces classes sont organisées à partir des besoins de l'enfant; l'intégration ne doit pas se limiter à une simple action de socialisation, mais doit plutôt permettre à chaque élève, quel que soit son handicap ou ses difficultés, à avancer dans les apprentissages scolaires. Cependant plus que le niveau exact des connaissances, c'est la capacité évolutive qui est prise en compte pour l'admission dans cette classe. Toutefois, il est nécessaire que la lecture soit au moins en cours d'acquisition et que les capacités logiques et opérantes soient suffisamment repérables. Les élèves doivent donc manifester des possibilités cognitives, même si elles peuvent apparaître dans l'instant limitées.

«Il est surtout important qu'ils puissent tirer profit de ce mode particulier de scolarisation évitant les effets ségrégatifs des placements spécialisés, sans que ce mode entraîne chez eux des souffrances telles que ces dernières poseraient naturellement les limites de l'action intégrative.»³

Les élèves doivent être capables d'assumer les contraintes et les exigences minimales de comportement qu'implique la vie au collège. Nous verrons plus loin que les troubles du comportement nécessitent des mises au point et des rappels au règlement. Nous évoquerons assez souvent le nom du principal en précisant avec insistance que les élèves inscrits à l'U.P.I. comme les autres élèves du collège relèvent de son autorité.

Un enseignant spécialisé a la charge de la coordination pédagogique de l'U.P.I. Il est aidé par une auxiliaire éducative dans la réalisation de son projet.

2. Circulaire n° 95 124 du 17/05/1995 relative à l'intégration scolaire des préadolescents et adolescents présentant des handicaps au collège et au lycée.

3. Circulaire n° 95 125 du 17/05/1995 relative à la mise en place de dispositifs permettant des regroupements pédagogiques d'adolescents présentant un handicap mental : les U.P.I.

Un soutien spécialisé...

Les circulaires d'application du 29 avril 1988 et du 30 octobre 1989 ont confirmé la priorité accordée à une démarche d'intégration scolaire accompagnée par des soins et soutiens spécialisés, ajustés aux besoins de chaque adolescent.

Ainsi dans le fonctionnement actuel de la classe interviennent deux infirmières du secteur de pédopsychiatrie du D^r Metzger. Cet accompagnement en dehors des temps pédagogiques permet :

- une meilleure intégration au collège lors des temps de cantine, centre de documentation et d'information ;
- un suivi des temps thérapeutiques extérieurs ;
- l'organisation de temps relationnels spécifiques dans le cadre du collège (temps de récréation, jeux, etc.) ;
- enfin la participation aux deux ateliers :
 - le mardi après-midi : *Atelier de créativité picturale*, une art-thérapeute et une infirmière,
 - le jeudi après-midi : *groupe-marionnettes*, un ergothérapeute, une infirmière et une étudiante en psychologie.

L'équipe du secteur de psychiatrie infanto-juvénile placée sous la responsabilité du D^r J. COHEN, participe régulièrement à des temps de réflexion. Cette équipe est composée d'une psychologue, M^{me} FABRE, d'une assistante sociale, d'une surveillante et de deux infirmières, d'une art-thérapeute, d'un ergothérapeute et de stagiaires.

Une semaine, nous traitons de sujets spécifiques à la thérapie : comportement des élèves ; nous notons les évolutions favorables ou défavorables, les troubles du comportement, les passages à l'acte ou les inhibitions. Nous abordons bien sûr tous les problèmes d'organisation des activités. Nous faisons le point sur les prochains départs des élèves de la classe, et à leur future structure d'accueil. Les élèves restent un ou deux ans dans la classe... Nous étudions les dossiers de candidatures à l'U.P.I. pour donner un avis à la commission d'admission.

La semaine suivante, à l'équipe médico-sociale viennent se joindre l'enseignante et l'auxiliaire éducative. Nous abordons l'évolution des enfants au niveau des acquis scolaires, mais aussi au niveau de leur comportement dans la classe ; il peut être tout à fait différent des autres lieux où ils interviennent. L'enseignante relate les intégrations dans les autres classes du collège. Certains sont intégrés en classe de 6^e ou de 5^e de français, d'anglais, mais aussi en sport et en classe de dessin. L'enseignante donne son avis sur les candidatures d'admission et sur la conduite d'une

année supplémentaire pour certains élèves.

La marotte comme support à notre activité.

Le principe de la marotte est simple. Une tête, sculptée dans du bois ou modelée avec des pâtes durcissantes à l'air, est fixée au bout d'un bâton. Son corps est rudimentaire, un simple morceau d'étoffe partant de la base du cou. Certaines sont plus élaborées, elles auront des épaules, un ou deux bras animés par une tige, la tête pouvant même pivoter dans tous les sens. Dans ce dernier cas, les habits sont plus perfectionnés. Elles rentrent dans la classification des marionnettes manipulées par le bas comme la marionnette à gaine.

Cette dernière se manipule avec les doigts d'une main, la tête est légère, on enfle la main dans une gaine de tissus représentant le corps de la marionnette.

Ce qui a motivé notre choix, c'est d'abord le type de fabrication relativement rapide et simple. Nous donnons le choix de diverses pâtes pour le modelage... La couleur, l'aspect, le toucher plus ou moins agréable seront des éléments pour le choix. Leur mise en œuvre ne nécessite que de l'eau et quelques outils communs au modelage.

La notion de choix est très importante; nous essayons de la favoriser à chaque étape de la fabrication : choix des pâtes; choix des habits, des tissus; choix de coudre, d'agrafer, de coller.

Ainsi l'enfant est mis dans l'obligation de prendre des décisions et il ne peut pas dire : «Et après je fais quoi?», «Je mets quelle couleur?». Il va faire l'expérience des différences : toucher différent; couleur de tissus et texture différentes. Cette découverte de matériaux nouveaux, de techniques nouvelles vont l'aider à faire ses propres choix.

Décider, imaginer, créer, choisir, peut amener chez l'enfant un sentiment d'insécurité toujours difficile à surmonter. Il est nécessaire de repérer ces instants de doute pour rassurer et aider les enfants à passer au mieux chaque étape et en respectant leur choix.

Il va donc y avoir, comme le disent les psychologues et les psychanalystes, *élaboration d'un personnage*. Le travail des mains et surtout le modelage va permettre ce «*n'importe quoi*»; ce «*laisser faire*», en marge de tout projet conscient bien construit à l'avance. Et on assistera au surgissement de véritables «*lapsus des mains*»⁴. Ainsi tel enfant voulant faire une princesse fera une sorcière; tel autre fera un personnage imaginaire; tel autre

4 Colette DUFLLOT, *Des marionnettes pour le dire. Entre jeu et thérapie*, Editions Hommes et Perspectives, Marseille, 1992, p. 83.

un personnage mythique, et l'on remarquera toujours une ressemblance avec eux-mêmes ou une personne non étrangère à eux, amie ou ennemie, mais de toute façon non indifférente.

Ainsi M... a soigné particulièrement les yeux de son personnage, faisant référence sûrement aux problèmes de plafonnement qu'il avait à ce moment-là. De plus, il a coupé et collé les morceaux de laine noire avec application, imitant ainsi sa coupe de cheveux. Poussant les détails jusqu'à demander à rallonger les morceaux pour qu'ils couvrent correctement la partie laissée vide.

Ce phénomène d'identification du sujet à sa marionnette peut se faire aussi par les vêtements que l'enfant va créer, à sa façon de les faire.

Ainsi G... a longuement cousu ses deux marionnettes... Fait-il référence à ses nombreuses « coutures » ou opérations chirurgicales ? C'est en s'appuyant sur de telles observations que les docteurs Bedos et Garrabé ont pu appeler leur travail « une thérapie par le double », la marionnette terminée apparaissant comme une sorte de « double » de son créateur.

Dans sa conférence sur *Les identifications*, Gilbert Oudot⁵ cite la définition du dictionnaire de la psychanalyse (Laplanche et Pontalis) : « *L'identification, c'est un "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". Ce n'est peut-être pas la phrase la plus importante. "La personnalité se constitue et se différencie par une série d'identifications". Et c'est peut être là le plus important : "On pourrait définir tout trouble pathologique par une difficulté par rapport à ses images", c'est-à-dire soit le sujet est fixé dans une identification, soit il en manque, c'est-à-dire il ne sait pas qui il est, sous entendu : "Il ne sait pas ce qu'il veut..."* ».

Le temps donné à la fabrication de la marionnette est important. Auparavant nous faisons dessiner les personnages choisis. Tout simplement pour que chacun se détermine ou essaie de se déterminer; nous verrons que pour certains le personnage a de suite une identité, pour d'autres ils n'arriveront pas à se décider, et tenteront de copier sur le voisin ou voudront tout simplement faire un soignant. C'est la seule fois où nous

5. Gilbert OUDOT : *Les identifications*, conférence donnée lors du VIII^e Colloque international « Marionnette et Thérapie », septembre 1997, Charleville-Mézières, in *La marionnette et les âges de la vie*, collection « Marionnette et Thérapie », n° 27, Paris, 1998, p. 96.

interdirons. Il faudra proposer des pistes pour que l'adolescent fasse travailler son imaginaire. Pour ceux qui ont de gros troubles de la personnalité, on remarquera qu'ils choisiront des animaux, chats, chiens, tigres, lions, mais quand le temps du modelage arrivera, certains animaux prendront des formes humaines. La construction renvoie à des concepts d'image du corps. Nous interviendrons parfois pour faire remarquer les erreurs.

Le temps de la création du personnage est primordial. Il va changer souvent d'identité tout en restant animal ou personnage. Restera-t-il homme, femme, animal féminin ou masculin ? Nous travaillerons à différencier l'identité du créateur et l'identité de la marionnette par de multiples présentations derrière le castelet : *« Je m'appelle Marius, j'habite à... je vais à l'école au Collège Chartreuse... je fais du ski... j'aime... je n'aime pas... etc. »* Puis, montrant la marionnette derrière le castelet, l'élève va présenter la carte d'identité de son personnage. C'est là qu'il pourra faire semblant de... jouer, inventer des scénarios. Le castelet est un élément indispensable matérialisant l'espace de jeu, l'espace où, comme le disent certains, *« Je peux péter les plombs »*. Derrière le castelet, on peut dire d'autres choses de la vie de tous les jours : *« Je suis le Roi Lion », « J'ai 32 ans », « J'habite en Afrique Noire », « J'ai une cour », « Je suis très aimé », etc.*

Nous avons peu de séances par groupe, environ 18. Pour laisser une place importante au jeu, il fallait que l'animation de la marionnette soit d'apprentissage aisé. La marotte simple réunit ces qualités...

Une fois les habits posés, nous allons travailler les déplacements de ce couple « objet-élève — marionnette-manipulateur ». Ce rapport corporel très étroit est très important. La façon de tenir la marionnette, de la faire bouger, de la regarder, de lui prêter sa voix donneront des indications sur l'état psychologique des élèves. La façon de manipuler reflétera les possibilités de chaque individu. Certains sont inhibés, ne bougent pas, la marionnette semble morte... Elle n'a pas de relation avec les autres, elle ne les regarde même pas ; l'enfant parle souvent en baissant la tête. Nous allons travailler cette relation : verticalité de la marionnette-verticalité du corps. La tête du manipulateur regarde sa marionnette, la marionnette regarde les autres marionnettes quand il y a discussions entre elles, ou le public quand elle est seule.

Jouer c'est partager souvent avec l'autre. Nous nous efforçons de changer les intervenants... Nous donnons aussi le choix de faire des sous-groupes pour de petites scènes, ainsi ils

apprennent à se dire des choses autrement. Quand les scènes deviennent trop violentes, nous faisons un rappel à la réalité. Nous arrêtons l'improvisation.

Présentation du cadre.

Le lieu. — La collaboration avec le principal du collège est bonne. Nous avons obtenu une classe adaptée à nos exigences, c'est-à-dire une classe de travaux pratiques carrelée avec plusieurs points d'eau.

L'espace du groupe doit être toujours le même, nous semble-t-il, pour renforcer le sentiment de sécurité de l'enfant.

Les intervenants. — Nous sommes trois à intervenir sous la responsabilité de M^{me} Fabre, psychologue qui suit l'évolution des enfants :

- M^{me} Béatrice Vibert-Grignon, infirmière spécialisée en pédopsychiatrie; elle connaît les enfants et les suit dans les temps extrascolaires (accompagnement à la cantine...).
- M^{me} Anne-Marie Foret, stagiaire en licence de psychologie, année 97/98.
- M^{me} Marie-Laure Corompt, stagiaire en maîtrise de psychologie, année 96/97.
- M. Jean-Louis Torre, ergothérapeute et marionnettiste.

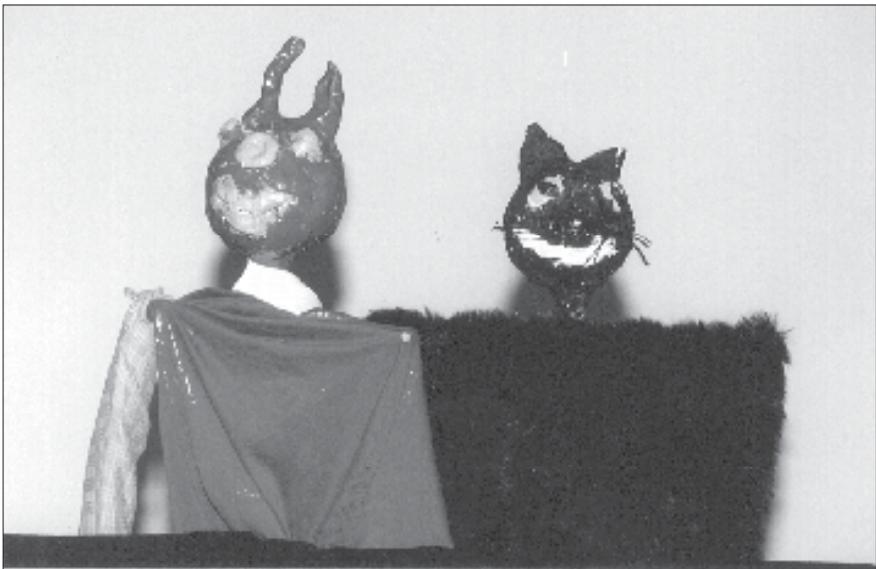


Les enfants.

Douze enfants participent à l'activité. Les élèves sont divisés en deux sous-groupes de six. Ils viennent en alternance tous les quinze jours, le jeudi de 14 heures à 16 heures. Ces groupes ont été formés par l'institutrice sur des critères scolaires. Il s'avère que le groupe qui a le plus bas niveau scolaire est aussi celui qui présente le plus de difficultés d'expression.

Dans le groupe I, la plupart lisent et écrivent. Ils n'ont pas de gros problèmes de compréhension des consignes. Deux enfants présentent des troubles du comportement pouvant perturber le groupe. Il faut rappeler les règles et poser le cadre. Il faudra plusieurs mois pour qu'ils admettent en partie leur place et celle des autres. Au niveau du jeu, une adolescente a des gros problèmes d'élocution. La plupart prennent plaisir à inventer des mini-scénarios. Ils voudraient toujours jouer et, ce qui est à remarquer en fin d'année, ils jouent indifféremment entre eux sans trop de problèmes. Ce qui est loin d'être ainsi en début d'année.

Le groupe II comporte des enfants ayant des traits psychotiques. Certains n'ont pas acquis la lecture et l'écriture, d'autres répètent le contenu de livres sans en comprendre le sens. Enfin, plusieurs ont des troubles du comportement importants.



Espace et temps de réflexion.

Chaque semaine, après le départ des enfants, nous restons une demi-heure pour parler de ce qui venait de « se jouer ». Tous les mardis, une réunion d'équipe réunit toutes les personnes gravitant autour des enfants.

L'institutrice est présente tous les 15 jours. Ces temps de parole et d'élaboration sont nécessaires pour prendre du recul et mieux appréhender notre relation avec ces enfants.

Ce qui se joue lors de l'atelier-marionnettes.

La particularité du groupe-marionnettes est double. C'est un groupe composé d'enfants, mais on peut ici rajouter un autre groupe, celui des marionnettes. Vivre l'expérience du groupe, c'est parvenir à travailler ensemble, surmonter les déceptions et les frustrations, répondre à certaines règles et obéir à certaines lois. C'est rencontrer ses semblables, mais aussi et surtout rencontrer sa marionnette. Les troubles de certains enfants s'accroissent à certaines étapes de la fabrication ou du jeu.

Comme le disent les psychologues et les psychanalystes, il y a instauration d'une aire de jeu, constituant un intermédiaire entre le monde interne et le monde externe. La création puis le jeu avec ce double que représente la marionnette permet l'élaboration d'un espace interne, ou du moins son ébauche, condition indispensable pour la vie relationnelle. Le jeu est un espace entre symbiose et séparation. L'aire de jeu située derrière le castelet est cet espace transitionnel permettant le faire-semblant nécessaire intermédiaire entre le faire-penser et le faire-réaliser. En construisant sa marionnette, en la manipulant, l'enfant se projette dans celle-ci.

La projection est généralement considérée comme un mécanisme défensif archaïque, fonctionnant, en tant que tel, de façon tout à fait privilégiée dans la psychose abolissant toute frontière entre moi et non moi.

Le travail avec la marionnette, si l'on parvient à opérer une coupure entre elle et le sujet, peut permettre d'intégrer ce qui est représenté par elle, et de commencer à élaborer cette nécessaire frontière.

Il ne s'agit pas ici d'un atelier thérapeutique mais d'un atelier d'expression où le recours à la marionnette peut avoir des effets thérapeutiques.

La marionnette témoin des préoccupations internes de l'enfant.

Chr... Sa marionnette est un lion. Lors de la séance de peinture, où chaque enfant choisit ses couleurs et peint le visage de la marionnette, une coulure rouge sort de la bouche du lion.

L'intervenant lui propose de réparer. *Chr...* veut la garder parce que l'on voit que le lion s'est battu.

S... Lors de la séance de modelage, il a du mal à accepter le contact de la pâte sur ses doigts. Il fait un va-et-vient incessant entre son modelage et le lavabo.

Finie, sa marionnette lui ressemble. Il trouve les cheveux trop longs et les coupe, poussant ainsi le mimétisme.

C... Elle porte un appareil dentaire et a du mal à s'exprimer. Elle choisit de faire un léopard. Lorsque nous regardons cette marionnette, nous trouvons l'appareil dentaire de *C...* « projeté » sur la gueule du léopard.

I... Lors de la réalisation de sa marionnette, elle aura besoin sans cesse de s'assurer que celle-ci est belle.

« Elle est belle, moi je suis moche », dit-elle. Elle a besoin d'être soutenue et réassurée narcissiquement.

Souvent perturbé, ne tenant pas en place et ayant beaucoup de mal à soutenir une longue attention. Il a du mal à prendre le temps nécessaire pour faire sa marionnette.

J... Pour faire les cheveux, il veut absolument utiliser les pelotes de laine qu'il a amenées. Il les colle tels quels sur la tête, et une en guise de moustache. Pour l'habit, il n'est pas question pour lui de découper un tissu et de le coudre. Il prend des bouts de tissu apportés par lui et cherche un moyen pour les fixer.

Il montre une hâte à finir. Sa marionnette, ce jour, s'appellera « S.D.F. » ; c'est une femme à barbe.

Deux séances plus tard, il semble avoir du mal à assumer l'aspect de sa marionnette, qu'il dénomme « Gadget Boy » ; c'est un robot qui s'est déguisé car c'est le jour du carnaval.

L'atelier d'expression est un lieu où l'enfant peut être en proie à de réelles angoisses ou peurs.

Les intervenants réassurent l'enfant tout au long des différentes phases de cet atelier.

Le maintien d'un sentiment de sécurité permet à l'enfant de s'exprimer et de prendre plaisir à participer à ce jeu au travers des marionnettes.

Le cas d'A...

A... a 14 ans. Ses parents ont divorcé en 1994. Elle vit actuellement chez l'ami de sa mère, avec celle-ci et son frère, 12 ans. D'après ses parents, A... était un bébé absent avec des problèmes d'alimentation et d'endormissement. Elle a parlé et marché tardivement. Elle a suivi une scolarité normale, mais son intégration a été difficile. Elle a redoublé plusieurs fois puis a été orientée vers la classe intégrée.

Ses capacités intellectuelles sont hétérogènes. Son père apparaît dépressif. Il désinvestit la relation avec sa fille, parle de rendez-vous manqué dans la vie et dit : « Maintenant, c'est foutu ». Elle apparaît comme une enfant abandonnique et présente une désadaptation sur le plan relationnel.

Fréquemment elle ferme les yeux quand elle s'adresse à quelqu'un. Elle a souvent une apparence négligée et sale. Au départ, la mère disait qu'elle était paresseuse ; en fin d'année elle insiste parce qu'elle améliore ses relations avec les autres et met l'apprentissage scolaire au second plan.

A... a participé à l'atelier deux années consécutives. Au cours de la construction de la marionnette (modelage, mise en forme) elle se montre peu habile. Elle est très facilement distraite par l'environnement et touche la pâte de façon mécanique, elle n'est pas très efficace.

Lors de la construction d'une marionnette, l'enfant doit laisser une empreinte de lui-même dans la matière. Cette création peut être vécue comme une séparation et cela ne se fait pas sans mal.



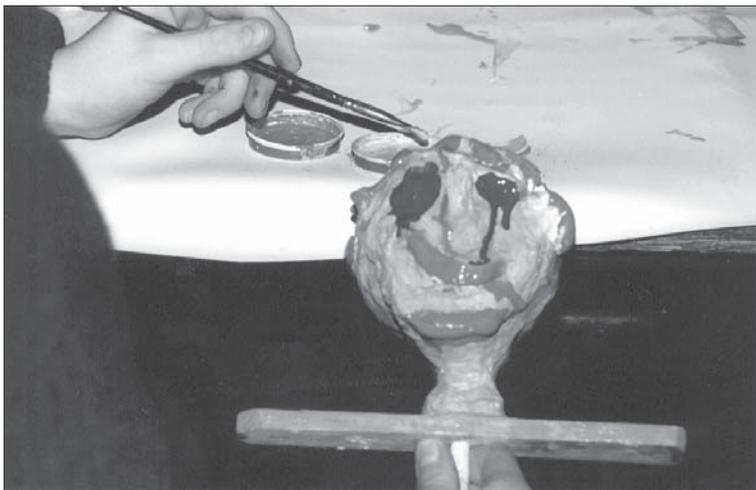
A... a besoin d'un étayage important des adultes présents pour s'impliquer dans un acte de création dans lequel il faut engager son corps. L'an dernier, elle choisit de faire un chat, elle le terminera en disant « C'est moi qui l'ai fait! ».

Annie rencontre le monde étrange et inquiétant de la marionnette support d'identification, lieu de projection partielle d'elle-même ainsi qu'espace potentiel où elle est à la croisée de chemins entre elle et son monde.

L'angoisse apparaît sous forme d'un questionnement étonnant : « C'est moi qui l'ai fait? » Mais ne pourrait-on pas entendre tout aussi bien : « Qu'est-ce? Est-ce moi? » Elle en retire une gratification narcissique accompagnée d'inquiétude.

Cette année, elle choisit de faire un lapin; lors du choix des couleurs, elle peint son lapin en bleu avec une touche de rose sur le museau sur proposition d'un intervenant de prendre une autre couleur. Lors d'une séance, elle dira de son lapin : « Je trouve qu'il est beau et mignon. Il s'appelle Edie ».

Dans le jeu, A..., l'an dernier se retrouvait souvent dans le même scénario. « Je suis seule, je m'ennuie, je n'ai pas de copains », faisait-elle dire à son chat. A... avait beaucoup de mal à se situer dans le jeu, dans le « faire semblant ». De nombreux aller et retour entre le « je » et le « elle » en témoignent. Elle ne parvient pas à établir une certaine distance par rapport à ce double. Ce n'est pas A... qui fait parler la marionnette, c'est A... qui parle. La marionnette n'est pas entrée dans le champ de l'imaginaire pour devenir un espace potentiel de représentation. A... exprime sa solitude et son ennui.



Au cours d'une séance déterminante, une intervenante demande à A... où habite son chat : « Heu-heu... pour de faux, heu... à Saint-Quentin ». Des aller et retour constants entre le jeu et la réalité perturbent A... Mais ce jour-là, Cathy, le chat, n'habite pas n'importe où, car aujourd'hui elle vit dans le jeu.

Cette découverte a permis à A... de se positionner, elle, par rapport à sa marionnette « qui est dans le semblant ».

Cette année, A... reprend moins son discours dépressif; elle peut jouer différents personnages et donner la réplique. Il lui est toujours difficile d'exprimer ses émotions comme s'il y avait une censure.

La psychologue Anne Fabre estime qu'A... a bien investi l'atelier où elle trouve un lieu où elle tente de se laisser aller à des émotions dont elle semble avoir peur.

Au bout de ces deux ans en classe intégrée, A... qui a des résultats scolaires moyens, qui a pris une certaine assurance dans sa relation avec l'autre, qui a pu suivre un cours d'anglais dans une classe S.E.G.P.A.⁶ dans le cadre d'un travail d'intégration de ces enfants d'U.P.I.

Elle sera orientée en fin d'année en I.M.E.⁷, lieu où elle pourra continuer sa scolarité tout en ayant un cadre qui la sécurise, où le travail d'accompagnement fait dans la classe intégrée puisse se poursuivre.

La classe spécialisée intégrée a pour projet d'assurer à chaque jeune au sortir de cette classe l'orientation la plus adaptée à son évolution globale, qu'il s'agisse d'une structure scolaire ou spécialisée, orientation qu'il aurait été difficile ou impossible de réaliser, si elle avait été proposée plus précocement.

J.-L. TORRE – A.-M. FORÊT – M.-L. COROMPT

6. S.E.G.P.A. : sections d'enseignement général et professionnel adapté (elles se sont substituées aux S.E.S., sections d'enseignement spécialisé).

7. I.M.E. : institut médico-éducatif dont I.M.P., institut médico-pédagogique, de 6-7 ans à 14 ans, et I.M.Pro., institut médico-professionnel, de 12 à 18 ans.

documentation

Nouvelle publication

Petit Précis d'expression corporelle d'art dramatique et de théâtre pour tous par Maurice CHEVALY

Sur la 4^e de couverture :

“ La magie du théâtre est probablement aussi ancienne que l'homme lui-même. Avant de transformer le réel, on demande au rêve sa représentation. Le sorcier originel était un acteur. L'acteur, aujourd'hui, est toujours un sorcier,

“ Mais pour arriver à la perfection du spectacle, il faut longuement s'y préparer, pour soi et pour les autres. Dans son *Petit Précis*, Maurice Chevaly — lui-même acteur, metteur en scène et auteur d'ouvrages théoriques sur le théâtre — ne nous cache rien du long chemin initiatique qui mène à la scène : l'éducation corporelle, son expression, les techniques afférentes, les origines du jeu drama-tique, ses différents genres (revue, récitation chorale, chants animés, farces, fables, monologue, etc.), la diction, l'usage des masques, les respirations et les exercices vocaux. Il adapte tous ces apports indispensables spécifiquement aux troupes de théâtre, au théâtre à l'école, ou bien encore aux ateliers artistiques, sans oublier les incontournables périphériques que sont les décors, les costumes, le maquillage, la musique de scène et les bruitages.

“ Une bibliographie et une approche du répertoire des pièces pour les enfants, les jeunes et les adultes complètent harmonieusement un ouvrage indispensable sur tous les terrains de l'expression théâtrale. ”

*Disponible en librairie - Format 13 x 22 - 184 pages - 80F.
Éditions Autres Temps, 97 av. de la Gouffonne 13009 Marseille*

Revues

Figura, revue d'expression marionnettique (en allemand et en français) éditée par l'Association suisse pour le théâtre de marionnettes/Centre suisse de l'Unima. N° 29, mars 2000.

Au sommaire (en français) :

- **Chronique** : *La naissance de la nuit*, Croqu'Guignols.
Théa, Association pour l'encouragement de publications sur les activités théâtrales en Suisse.
8^e Semaine internationale de la marionnette en pays neuchâtelois.
- **Thème actuel** : *Critiquer les critiques : une évaluation des articles de presse sur le théâtre de marionnettes en Suisse*, Elke Krafka.
Le nouveau directeur de l'Institut International de la Marionnette à Charleville-Mézières : Roman Paska.
Disparition de Jean-Paul Gonseth, psychiatre créateur de l'Institut pour le psychodrame et la figuration (IPF) à Liestal.
- **École et Loisirs** : *Mains et maisons*, théâtre avec des balles de ping-pong, des gants et des mini-scènes en carton.

Contact : Figura - Postfach 501 - CH-8401 WINTERTHUR - Tél./Fax 052/213 69 91.

Un Théâtre autrement, publication du Théâtre de la marionnette à Paris. N° 3, avril, mai, juin 2000.

Au sommaire :

- *Babel France*, par la compagnie Flash Marionnettes (Corinne Linden).
- *Écrire autrement: Quand le texte confronte la Marionnette*, par la compagnie Ches Panses Vertes (Sylvie Baillon).
- *Éloge de l'Imaginaire*, par le Théâtre en Ciel (Roland Shön).
- *Une écriture en mosaïque*, par le Nada Théâtre (Jean-Louis Heckel).
- *L'objet comme fil rouge*, par la compagnie Françoise Pillet (Françoise Pillet).
- Et des «Nouvelles», coups de cœur des rédacteurs...

Contact : Théâtre de la Marionnette à Paris - 38, rue Basfroi - 75011 Paris -
Tél. : 01 44 64 79 70 - Fax : 01 44 64 79 72 - E-mail : tmp@francenet.fr

THÉMAA, bulletin d'information de l'Association nationale des Théâtres de marionnettes et Arts associés,. N° 30, mars 2000 et lettre d'information n° 11, mars-avril 2000.

Au sommaire :

- Les Régions (Nord/Pas-de-Calais – PACA – Champagne-Ardenne).
- Les Commissions (Internationale – Paroles de menteur – Formation – Publication – Rencontres internationales).
- Carnet (et autres rubriques).
- Spécial Magdebourg, Congrès Unima 2000.

La lettre d'information comporte en supplément un document de synthèse de l'enquête sur «*La formation aux pratiques de la marionnette en France*», synthèse d'une enquête réalisée pour Thémaa par Aurélia Guillet et rédigée par Raymond Godefroy.

Contact : THÉMAA - 24, r. St-Leu - 80000 Amiens - Tél. 03 22 92 61 07 - Fax 03 22 91 13 35
Secrétariat : 23 bis, r. du Cloître Saint Étienne - 10000 Troyes – Tél./fax : 03 25 42 59 11

information

Fédération Française des Art-thérapeutes

La *Fédération Française des Art-thérapeutes* fait le point, dans une lettre du 5 mars 2000, sur ses activités actuelles. Elle communique les noms des membres du bureau élus à la suite de l'assemblée générale du 25 septembre 1999. Elle annonce qu'elle "a œuvré en silence mais rigoureusement de façon à mettre cet organisme en conformité avec le droit associatif des Fédérations. Nous avons entièrement révisé nos statuts qui permettent maintenant, tant aux associations, qu'aux organismes et aux membres individuels, d'être adhérents. [...] Une commission a travaillé et a abouti à la réalisation de notre code de déontologie.

" Nos priorités pour l'année en cours sont :

- faire des démarches auprès des ministères pour établir le statut des art-thérapeutes ;
- faire connaître la profession et enrichir nos réflexions et nos actions ;
- rendre des services à nos adhérents pour exercer leur profession ;
- mettre en place des échanges autour de l'art-thérapie et de son application ;
- entamer un travail de communication auprès des instances de formation ;
- ouvrir un travail d'échanges et de réflexions dans le champ européen. "

Contact : Fédération Française des Art-thérapeutes - 14 bis, rue Jérôme Dulaar 69004 Lyon
Tél. Présidente : 04 78 27 99 61/0670 13 39 02 - Tél/Fax Vice-Présidente : 01 39 76 89 38

XII^e Festival mondial des Théâtres de marionnettes(*)

Du 15 au 24 septembre 2000
Charleville-Mézières (08)

“MARIONNETTES UNIVERSELLES 2000”

Unique manifestation sélectionnée en Champagne Ardennes
comme Événement officiel des célébrations de l'An 2000

Dans le cadre du Festival
Exposition : “76-2000 Marionnette : autre image”

Présentation dans le bulletin “Marionnette et Thérapie” 99/4 et ci-dessus, p. 5 et 6

Contact : Festival mondial des Théâtres de marionnettes. B.P. 249 – F-08103
Charleville-Mézières Cedex – Tél. (33) 03 24 59 94 94- Fax (33) 03 24 56 05 10
<http://www.marionnette.com> – festival@marionnette.com



Marionnette et Thérapie

Fondatrice : Jacqueline Rochette - Président d'honneur : Dr Jean Garrabé
Présidente en exercice : Madeleine Lions

“Marionnette et Thérapie” est une association-loi 1901 qui «a pour objet l'expansion de l'utilisation de la marionnette comme instrument de soins, de rééducation et de réinsertion sociale» (Article 1^{er} des statuts).

Créée en France en mai 1978, elle est la première association sur le plan mondial à avoir concrétisé l'idée de la nécessité d'un champ de rencontre entre marionnettistes et thérapeutes afin de parer aux écueils de l'improvisation dans chacun de ces domaines très spécifiques.

Agréée Organisme de Formation n° 11 75 02871 75, elle organise :

- des **stages de formation, d'une semaine chacun**, qui permettent de se familiariser avec ce langage parfois non verbal qu'est la Marionnette, d'en connaître les possibilités ainsi que ses limites et ses dangers ;
- des **sessions en établissements**, conçues selon les mêmes principes. Elles permettent de répondre à toute demande auprès de groupes constitués et cela dans le cadre de leur travail ;
- des **stages de théorie de trois jours, un stage de perfectionnement, des journées d'étude et des groupes de travail** sont proposés à ceux qui ont déjà une pratique de la marionnette et qui désirent approfondir un thème particulier.

Par ailleurs, “Marionnette et Thérapie” propose des **conférences** sur différents thèmes, participe à des **rencontres internationales**, publie un **bulletin de liaison** pour les adhérents, édite et diffuse des **ouvrages spécialisés** : thèses, expériences, colloques, recherches bibliographiques.

.....
Bulletin d'adhésion à renvoyer au siège social de l'Association
28, rue Godefroy Cavaignac – 75011 PARIS – Tél. 01 40 09 23 34

NOM Prénom

Né(e) le Profession

..... Tél.

Adresse

.....

.....

Désire : adhérer à l'Association - s'abonner au bulletin - recevoir des renseignements

COTISATIONS : membre actif 180 F, associé 200 F, bienfaiteur 300 F, collectivités 500 F

ABONNEMENTS au bulletin trimestriel : 200 F - Étudiants et chômeurs : 100 F
(Étranger, expédition au tarif économique).

Les abonnements partent du 1^{er} janvier au 31 décembre de l'année en cours.

Règlement à l'ordre de “Marionnette et Thérapie” CCP PARIS 16 502 71 D

Directeur de la Publication : **Madeleine Lions**

Imprimé par “Marionnette et Thérapie” - Commission paritaire n° 68 135

marionnette et thérapie

bulletin trimestriel

AVRIL - MAI - JUIN

2000/2



Association "Marionnette et Thérapie"

marionnette et thérapie

BULLETIN TRIMESTRIEL DE L'ASSOCIATION «MARIONNETTE ET THÉRAPIE»
Agréée ASSOCIATION NATIONALE D'ÉDUCATION POPULAIRE
par le ministère du Temps Libre. Subventionnée par le Ministère de la Jeunesse et des Sports.

Dépôt légal 2^e trimestre 2000 - Reproduction interdite sans autorisation.

sommaire

	Page
en préambule	Madeleine LIONS 2
notre association	
IX ^e Colloque international "Marionnette et Thérapie".....	3
«76-2000 Marionnette : autre image...».....	5
"Marionnette et Thérapie-Brésil".....	6
formation oct. 2000-nov. 2001	7
Rennes, le 9 octobre 1999 : V^e Journée clinique	
Mise en place d'une activité thérapeutique "Théâtre de marionnettes" au S.M.P.R. de la prison de La Santé à Paris Philippe JACQUETTE - Marie-Christine MARKOVIC	8
documentation	
Publications	
Thémaa.....	40
IGNOTA arteterapia (<i>Argentine</i>)	40
AFRATAPEM	41
information	
INJEP. e-pop : Un portail Internet vers l'Éducation populaire.....	41
XII ^e Festival mondial des Théâtres de marionnettes	42
collection "Marionnette et Thérapie"	43
marionnette et thérapie	44

L'Association est agréée Organisme de Formation.

Elle est composée d'Animateurs, Éducateurs, Ergothérapeutes, Instituteurs, Marionnettistes, Médecins,
Orthophonistes, Psychanalystes, Psychiatres, Psychologues, Psychothérapeutes, Psychomotriciens,
Rééducateurs, Spécialistes de la Documentation Internationale

en préambule...

Les vacances arrivent !

À tous, je souhaite de bons moments de détente et de repos avant la reprise de septembre. C'est l'occasion de glisser dans sa valise quelques livres qui pourront nous faire retrouver nos sources oubliées ou méconnues. C'est à cela que je pensais, le 23 juin, lors de la signature de la réédition du livre de Roger-Daniel Bensky^(). Voilà un petit livre, facile à emporter, mais qui pèse lourd sur la connaissance de la marionnette. Ce soir-là, j'ai rencontré — par hasard — le « piéton de Paris », André Degaine, et nous avons évoqué Baty, Vitez, Joly, Dominique Gimet — qui a joué un si grand rôle dans ma vie.*

*Cela m'a fait penser aussi à Ionesco qui disait : « Je détestais vraiment le théâtre. Il m'ennuyait. Et pourtant, non ! Je me souviens que dans mon enfance, ma mère ne pouvait m'arracher au guignol du Jardin du Luxembourg. J'étais là. Je pouvais rester là, envoûté, des journées entières. Je ne riais pas pourtant. Le spectacle du guignol me tenait là, comme stupéfait par la vision de ces poupées qui parlaient, qui bougeaient, se matraquaient. C'était le spectacle même du monde qui, insolite, invraisemblable mais plus vrai que le vrai, se présentait à moi sous une forme infiniment simplifiée et caricaturale, comme pour en souligner la grotesque et brutale vérité. »^(**)*

Septembre sera vite là. Ce sera pour nous l'occasion de se retrouver à Charleville. De nous baigner cette fois encore dans l'atmosphère si particulière du Festival. De nous redynamiser, d'échanger avec des amis venus de loin et d'acquérir de nouvelles connaissances dans cet art en perpétuelle mutation qu'est le théâtre de marionnettes.

Madeleine Lions.

^(*) R.-D. BENSKY *Recherches sur les Structures et la Symbolique de la Marionnette*, Librairie A.-G. Nizet, Tours, 2^e édition, mai 2000.

^(**) France 3, *Un siècle d'écrivains*, samedi 24 juin 2000.

notre association

IX^e Colloque international “Marionnette et Thérapie”

Rappelons que, dans le cadre du *XII^e Festival Mondial des Théâtres de marionnettes – Marionnettes Universelles 2000*, “Marionnette et Thérapie” organisera son *IX^e Colloque international*, sur le thème “*Du corps fabriqué au corps construit*”, les 16 et 17 septembre prochains.

Déjà soutenue par le ministère de la Jeunesse et des Sports, *cette manifestation vient d’être aussi patronnée par l’Ambassade du Japon en France* qui souligne ainsi l’importance qu’elle accorde à l’accueil fait cette année à quatre jeunes marionnettistes en fauteuil roulant venus témoigner, avec leurs parents et des représentants de l’association “Marionnette et Thérapie-Japon”, de leur rencontre avec l’autre image de la marionnette. Le théâtre de marionnettes a transformé leur vie.

Ce geste est une reconnaissance du bien-fondé de la démarche poursuivie par tous ceux qui œuvrent pour «l’expansion de l’utilisation de la marionnette comme instrument de soins, de rééducation et de réinsertion sociale»^(*).

*

Président du Colloque : *Pascal Le MALÉFAN*

Pré-Programme en cours d’élaboration

Le samedi 16 septembre 2000

9h50 **Pascal LE MALÉFAN** : Présentation du thème du Colloque.

10h00 **Colette DUFLOT** : “Le dedans et le dehors. À propos de la création : réflexion autour de quelques concepts phénoménologiques et psychanalytiques.”(France).

11h00 **Marcel TURBIAUX** : (Titre en attente), (France).

11h30 **Jean-Louis TORRE-CUADRADA** : “Un groupe-marionnettes dans une unité pédagogique d’intégration d’un collège”. (France).

14h15 **Ginette MICHAUD** : “La projection du corps dans l’espace construit. Exemples à partir des paraprènes constructeurs”, (France).

14h45 **Pierre-Paul LACAS** : “L’image du corps vécu d’après Gisela Pankov”, (Fr).

15h30 **“Burattini e Salute”** : “L’opération a parfaitement réussi”. Témoignages des parents et de la compagnie *Arrivano dal Mare!* sur Luca, la marionnette et l’amnésie. (Italie-Cervia)

(*) Article 1^{er} des statuts de “Marionnette et Thérapie”.

16h00 **Maki KOHDA** : “Rôle joué par le théâtre de marionnettes après le tremblement de terre de Kobe pour venir en aide aux enfants et aux personnes très traumatisées” (*Japon*).

Débat entre les participants au Colloque et des animateurs de “Marionnette et Thérapie”

Le dimanche 17 septembre 2000

9h15 **Stéphane DEPLANQUES** : “Le théâtre de marionnettes de Maurice et George SAND : Construction et mise en scène du désir maternel et métaphore paternelle”. (*France*).

9h45 **Jacques CLICHEROUX** et **Annette MASQUILIER** : “De l’écriture à la scène. Une aventure entre personnes handicapées et marionnettes.” (*Belgique*).

10h30 **“Marionnette et Thérapie-Bulgarie”** : (en attente).

11h00 **Marie-Hélène POTTIER** : “Objets trouvés-Objet créé”, (*France*).

11h30 **L’ÉNAM** : (en attente), (*Québec-Canada*).

12h00 **Le Mani Parlanti** : (en attente), (*Italie*).

14h10 **Association “Marionnette et Thérapie-Japon”** : Les Professeurs Maki KOHDA et Toshiki MINAMI présenteront l’association “Marionnette et Thérapie-Japon”. Ils feront l’historique du projet et parleront du travail accompli, avec des projections de films vidéos, entre autres des compagnies de marionnettes (spécial handicap), *Kamifusen* et *Fresh*, représentées par quatre jeunes marionnettistes en fauteuil roulant, soutenus par leurs parents et des « volontaires ». Ces jeunes handicapés feront une démonstration de manipulation de leurs marionnettes, chaque marionnette ayant été spécialement conçue pour chaque manipulateur en fonction de leurs possibilités de mouvement. (*Japon*).

Cette communication sera ouverte à tous les festivaliers intéressés.

17h00 **Pascal LE MALÉFAN** : Synthèse et clôture du Colloque.

*

Information

Accueil : Chambre de Commerce des Ardennes, le samedi 16 septembre 2000 à partir de 9 heures.

Droit d’inscription (pour les 2 jours) : TARIF NORMAL : 600 F

POUR LES ADHÉRENTS de “Marionnette et Thérapie” à jour de leur cotisation pour 2000, ce tarif est de : 500 F

POUR LES ÉTUDIANTS ET CHÔMEURS (justificatifs demandés) : 300 F

Prix spéciaux pour les groupes (5 et plus) (nous consulter)

Convention de formation sur demande (Agrément N° 11 75 02871 75)

TARIF POUR LES ÉTUDIANTS ET CHÔMEURS (justificatifs demandés) : 300 F

Inscriptions : “Marionnette et Thérapie” – 28 rue Godefroy Cavaignac – 75011 Paris
Tél. : 01 40 09 23 34

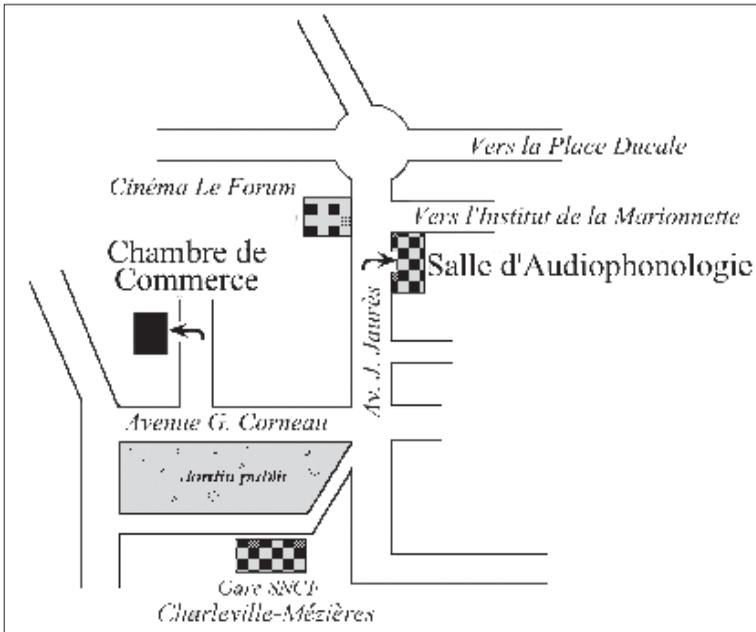
Réservations de chambres :
Loisirs Accueil Ardennes – Tél. : 03 24 56 00 63 – Fax : 03 24 59 95 65

“76-2000 Marionnette : autre image”.

Le 24 mai dernier, à Charleville-Mézières, les trois organisateurs de “76-2000 Marionnette : autre image” se sont réunis pour faire le point sur l’organisation de cette exposition qui s’annonce sous de bons auspices. En effet dix exposants ont confirmé leur participation. Et il y a des retardataires qui ne l’ont pas encore fait : qu’ils contactent au plus tôt François Renaud qui a bien voulu se charger de quasiment tous les aspects de l’organisation de cette exposition.

L’Exposition aura lieu sous le préau du Centre d’Audio-phonologie. C’est un vaste espace, d’une bonne hauteur de plafond, qui sera, pour la circonstance, transformé en salle d’exposition par les services municipaux de la ville de Charleville-Mézières. Un professeur d’arts graphiques prêtera son concours pour la mise en place de l’exposition dès le 14 septembre au matin. Un croquis précise, ci-dessous, la position de l’Exposition par rapport à la gare et à la Chambre de Commerce.

N’attendez pas pour communiquer à François Renaud(**) les textes concernant vos documents exposés (les disquettes sont bienvenues, en supplément du texte sur papier).



(**) François RENAUD - Centre Hospitalier Bélaïr - Secteur Rethélois - 08000 Charleville-Mézières.

L'association "Marionnette et Thérapie-Brésil".

De jeunes Brésiliennes participent à nos colloques de Charleville depuis plusieurs festivals. Cette année, elles vont plus loin dans leur démarche puisqu'elles participent à «76-2000 Marionnette : autre image». Elles ont envoyé de magnifiques reproductions des documents qui seront exposés ainsi qu'une fiche présentant leur association. Nous reproduisons ci-dessous ce document.



SOCIEDADE BRASILEIRA DE MARIONETE E TERAPIA

La SBMT – SOCIÉTÉ BRÉSILIENNE DE MARIONNETTE ET THÉRAPIE, rassemble des marionnettistes et des thérapeutes de tout le Brésil, pour concrétiser l'idée et la nécessité du développement de l'Art de la Marionnette dans les domaines spécifiques de la psychologie, pédagogie, psychothérapie, psychiatrie, physiothérapie, phoniatrye...

A QUI S'ADRESSE LA SBMT ?

La SBMT s'adresse, plus spécifiquement, à l'Éducation Spéciale, apportant une importante contribution à plusieurs spécialités concernant la formation de ses associés, par le moyen de stages, séminaires, rendez-vous et tous les procédés convenables.

OBJECTIFS : La SBMT a pour objectif de travailler vers l'affermissement de l'Art de la Marionnette par l'intermédiaire de :

- Rendez-vous entre Marionnettistes et Thérapeutes qui travaillent dans leurs spécificités, concepts et pratiques.
- Projets de formation, stages, séances d'études théoriques, conférences, ateliers de travaux pratiques...

ASSOCIÉS :

- Éducateurs qui travaillent avec l'Éducation Spéciale.
- Thérapeutes, Marionnettistes et Éducateurs de l'Art qui travaillent dans ce domaine.
- Personnes intéressées en général.

PROCÉDÉ. Pour atteindre son but, la SBMT agira de façon à :

- Développer et exécuter des projets dans les domaines Éducatifs, Thérapeutiques, de l'Assistance et Artistiques.
- Répandre l'usage de la marionnette comme un instrument de guérison, de rééducation et de réintégration sociale.
- Établir l'échange culturel avec d'autres entités qui contribuent pour améliorer la qualité de vie en ce qui concerne l'Éducation Spéciale.

PROPOSITION. La SBMT se propose de promouvoir :

- Cours de formation pratique pour des Éducateurs et des Thérapeutes.
- Conférences sur des thèmes spécifiques à ce domaine.
- Divulgarion d'expériences, de thèses, de rendez-vous et de recherches bibliographiques.

SOCIÉTÉ BRÉSILIENNE DE MARIONNETTE ET THÉRAPIE
Elisabete Gil Bolfer/Inecê Gomes – Téléphones : (41) 345-86646 (41) 277-4034
Boîte Postale 9236-CEP 880611-970 - Curitiba - Paraná - Brésil
E-mail : betegil@yahoo.com.br

formation : oct. 2000 - nov. 2001

AVEC FABRICATION DE MARIONNETTES

Du 20 au 23 novembre 2000, à l'INJEP, Marly-le-Roi (78).

“Stage de perfectionnement” avec M.-Christine Debien et Madeleine Lions

Prix : 3 700 F, plus les frais d'accueil à l'INJEP

Même formation : Du 19 au 22 novembre 2001.

Du 19 au 23 février 2001, à l'INJEP, Marly-le-Roi (78).

“Marionnette et Psychanalyse” avec Madeleine Lions et Gilbert Oudot

Prix : 4 500 F plus les frais d'accueil à l'INJEP

Du 14 au 18 mai 2001, à l'INJEP (78).

“Du conte à la mise en images - Du schéma corporel à l'image du corps”

avec Marie-Christine Debien et Madeleine Lions

Prix : 4 500 F plus les frais d'accueil (INJEP)

SANS FABRICATION DE MARIONNETTES

Le samedi 21 octobre 2000, au siège de l'association, Paris (11^e).

Journée d'Étude “Marionnette et Psychanalyse” avec Gilbert Oudot

Prix : 900 F, repas non compris

Même formation : Le samedi 20 octobre 2001.

Du 19 au 23 mars 2001, à l'INJEP, Marly-le-Roi (78).

“Corps et Marionnette” avec Jean Bouffort et Madeleine Lions

Prix : 4 500 F, plus les frais d'accueil à l'INJEP

Du 2 au 4 avril 2001, à l'INJEP, Marly-le-Roi (78).

“Marionnette et Psychanalyse — Stage de théorie” avec Gilbert Oudot

Prix : 2 500 F, plus les frais d'accueil à l'INJEP

GROUPE D'ANALYSE DE LA PRATIQUE

“Formation approfondie à la conduite de groupes thérapeutiques avec marionnettes”

avec Marie-Christine Debien / Colette Dufлот / Pascal Le Maléfán

Prix : 1.800 F l'ensemble de 3 séances de 4 heures, repas non compris

Formations organisées en fonction des demandes – Consultez l'association S.V.P.

*

Dans le cadre du XII^e Festival mondial des Théâtres de marionnettes :

IX^e COLLOQUE INTERNATIONAL “MARIONNETTE ET THÉRAPIE”

Les 16 et 17 septembre 2000, à Charleville-Mézières (08) :

Du corps fabriqué au corps construit (information p. 3 ci-dessus)

“76-2000 MARIONNETTE : AUTRE IMAGE”

Du 15 au 24 septembre 2000 (information p. 5 ci-dessus).

Autour de 25 ans d'une autre utilisation de la Marionnette

*

Pour les formations organisées à l'INJEP, les frais d'accueil (152 F/jour en 2000) comprennent l'hébergement et les repas (92 F/jour pour les accueils sans hébergement ni repas du soir).

Les dates et/ou les lieux des formations peuvent être modifiés

L'association se réserve le droit d'annuler une action de formation

dix jours avant son début au cas où le nombre de participants serait insuffisant.

Des conditions peuvent être envisagées pour des personnes non prises en charge

Rennes, le 9 octobre 1999

V^e Journée clinique “Théorie et Pratiques”

Marionnettes et Transgression

Mise en place d’une activité thérapeutique “Théâtre de marionnettes” au S.M.P.R.^(*) de la prison de La Santé à Paris

Colette DUFLOT — Nous allons passer au récit, à l’analyse d’une pratique : « *Mise en place d’une activité thérapeutique “Théâtre de marionnettes” au S.M.P.R. de la prison de La Santé à Paris* ». C’est une expérience qui est intéressante à plus d’un titre et qui me semble, en France, être quelque chose d’assez novateur, d’assez isolé. Je sais que, pour ma part, je pense qu’il y a lieu de faire entrer la marionnette à l’intérieur de l’institution pénitentiaire. Pourtant, j’ai l’impression qu’on utilise de préférence d’autres médiations projectives en laissant un peu la marionnette de côté. C’est peut-être à cause de cette image dont parlait Alain Guillemin tout à l’heure, qui est : « C’est pour les petits enfants! »

Nous allons donc écouter l’équipe de La Santé et je vais passer la parole d’abord à Philippe Jacqueline, qui est psychologue et comédien amateur et qui va nous dire qui il est, où il travaille, et ce qui s’y passe.

Philippe JACQUETTE — Qui je suis, vous venez de le dire. Où je travaille? Au S.M.P.R. de la maison d’arrêt de La Santé à Paris. Ma contribution à cette Journée sera de préciser le cadre institutionnel dans lequel s’effectue cette activité et de caractériser la population pénale à laquelle elle s’adresse.

Les S.M.P.R. constituent des unités de soins qui sont originales à plus d’un titre. D’abord, l’exercice de la psychiatrie et de la psychologie se déroule dans une institution dont la fonction est d’abord répressive avant d’être thérapeutique; ce

(*) S.M.P.R. : Service médico-psychologique régional.

qui n'exclut pas la possibilité que l'enfermement puisse avoir des vertus thérapeutiques, mais cela est un autre problème. Deuxièmement, cet exercice s'adresse à une population marginale constituée pour une bonne part de psychopathes, comme on a coutume de les appeler, qui répugnent à fréquenter les lieux de soins traditionnels dont ils se font éconduire en général, quand occasionnellement ils s'y présentent. Troisième originalité, les S.M.P.R. regroupent dans un même lieu toutes les institutions qui constituent le «secteur» : hôpital, dispensaire, hôpital de jour, appartements thérapeutiques, etc. L'intra- et l'extra-hospitalier y coexistent. Seul un petit nombre de patients sont «hospitalisés» dans le S.M.P.R. ; la plupart de ceux dont nous nous occupons viennent de la détention ordinaire pour se rendre aux consultations ou participer aux activités que le S.M.P.R. assure.

J'ai mis des guillemets à «hospitalisés» parce qu'il s'agit d'une hospitalisation particulière, dans la mesure où les S.M.P.R. fonctionnent comme des services libres. C'est-à-dire que les patients peuvent en sortir quand bon leur semble. D'autre part, ils ne sont pas obligés de prendre les traitements qui leur sont prescrits. Il n'y a donc pas de «placements d'office», ni de «placements volontaires».

Quatrième originalité. Les S.M.P.R. offrent à leurs utilisateurs les mêmes modalités de traitement que les services classiques (chimiothérapie, psychothérapie), mais ils leur donnent aussi la possibilité de se livrer à des activités diverses qui prennent de plus en plus d'importance dans les stratégies de traitement élaborées par le Service.

C'est en 1975 que le docteur P. Hivert, qui était alors médecin-chef du S.M.P.R. de La Santé, a créé contre vents et marées le secteur « activités ». Par la suite, ce secteur a connu beaucoup de vicissitudes, mais il n'a jamais cessé de fonctionner sans doute parce que l'on s'était aperçu qu'il était devenu comme incontournable. M^{me} le D^r O. Dormoy, qui a succédé au D^r Hivert, a décidé de donner à ce secteur une place encore plus grande dans la prise en charge des patients. De nouvelles activités ont été créées et de nouveaux intervenants engagés, et surtout ces activités se sont progressivement ouvertes à de nouvelles catégories de détenus. En effet, avant l'arrivée de M^{me} Dormoy, seuls les patients du S.M.P.R. y avaient accès.

Marie-Christine MARKOVIC-DALSTEIN — J'ai juste envie de dire qu'il y a 1 600 détenus à La Santé et il y a 48 hospitalisés au S.M.P.R.; maintenant il n'y en a plus que 24 parce qu'on a fermé un étage de cellules. Nous, on reste ouverts sur toute la détention, et quand on dit « librement », cela veut dire des gens qui sont situés géographiquement — vous le verrez peut-être dans le film — dans des blocs où il faut passer sept portes avant d'arriver — vraiment, le chiffre 7 existe —, où l'on montre le petit billet qui mentionne que l'on a rendez-vous avec le psychologue et le surveillant, ce sont ces gens-là dont on parle ici. Quand on parle des gens de détention et des gens du S.M.P.R.

Philippe JACQUETTE — M^{me} Dormoy a réussi à convaincre les autorités pénitentiaires de permettre aux détenus affectés en détention ordinaire d'accéder aux activités du S.M.P.R. dans certaines conditions. À l'heure actuelle, les détenus ont le choix entre sept activités qui se répartissent en deux groupes principaux : il y a des groupes d'expression par l'écriture, la peinture, le corps — le corps, c'est l'expression corporelle et la relaxation. Il y a aussi des ateliers de travail de la terre, de travail du bois et un théâtre de marionnettes.

Pour chaque activité, les modalités de participation et de fonctionnement sont fixées par leur animateur respectif : groupes fermés ou groupes ouverts, circulation possible ou non entre les différents espaces d'activités...

Ces activités connaissent actuellement au S.M.P.R. un essor sans précédent. Pourquoi cet engouement ? Pourquoi sont-elles apparues comme incontournables dans la prise en charge des patients ? Dès leur mise en route, ces activités ont montré qu'elles ne se limitaient pas à une fonction occupationnelle, mais qu'elles avaient d'emblée une fonction thérapeutique au même titre, mais par des moyens différents, que les thérapeutiques classiques et que pour certains patients, elles étaient plus appropriées, eu égard aux types de dysfonctionnements psychologiques observés dans cette population.

En effet, la majorité des personnes incarcérées, qui sont l'objet d'une prise en charge par le S.M.P.R., se présentent comme des personnalités immatures en raison des carences affectives et éducatives, souvent massives, subies durant la première partie de leur vie. Ce sont des personnes qui n'ont pas réussi à accéder à un niveau de qualification suffisant tant sur le plan scolaire que sur le plan professionnel, et surtout qui n'ont pas réussi leur

identification sur le plan affectif. Ce sont des identifications de mauvaise qualité en raison des familles qui les ont élevés. Ils ont reçu en général une éducation laxiste où ils ont fait l'expérience fallacieuse de la toute-puissance, éducation qui n'est que la marque d'un refus ou d'une incapacité à assumer les rôles parentaux. Ce qui les caractérise, c'est un moi faible et on observe chez eux tout un cortège de symptômes qui indiquent un défaut de structuration de la personnalité : instabilité psychomotrice, instabilité affective, intolérance à la frustration, incapacité à anticiper l'avenir, manque de persévérance dans toutes les tâches qu'ils entreprennent, etc., et aussi un grand repli égocentrique qui n'est qu'un mode de défense contre leur vulnérabilité. Cette immaturité se résume, à mon avis, à deux handicaps majeurs : d'une part un manque de confiance en soi qui est massif; et d'autre part une incapacité, plus ou moins prononcée, à exprimer les affects, les idées par le langage. Ce sont des gens qui recourent plus facilement au geste qu'à la parole. C'est pourquoi leur conduite est émaillée de passages à l'acte, souvent violents, sur eux-mêmes ou sur les autres. On peut dire qu'ils « cassent », au sens propre et au sens figuré, tout ce qu'ils entreprennent. Par peur de l'échec, par peur de ne pas être capables d'aller jusqu'au bout, par refus de l'effort aussi. Ils « cassent » tout ce qui les entoure : les autres, les objets, parce qu'ils projettent sur l'extérieur le manque d'estime qu'ils manifestent pour eux-mêmes. Incapables de satisfaire leurs besoins et leurs aspirations par les moyens ordinaires, ils trichent avec la vie.

Ce sont en fait des personnalités aux abois qui n'osent que rarement se montrer sous leur vrai jour et qui utilisent constamment des subterfuges pour donner le change, ou simplement subsister. On a du mal à les repérer; ils sont mythomanes, ils se vantent volontiers et on les prend alors pour des hystériques. Ils sont sensitifs, ils sont très susceptibles, car ils craignent que les autres les méprisent comme eux se méprisent, et on les croit paranoïaques, mais en fait tout cela n'est qu'une contrefaçon, un moyen de combler un vide. En définitive, chez ces personnes, échouer devient la norme qu'ils s'imposent et qu'ils imposent aux autres. La réussite, voire le bonheur, leur paraissent impossibles sinon défendus. Ou alors le bonheur ne peut survenir que de façon magique, par exemple gagner au Loto, mais il n'est jamais envisagé comme la résultante de ses propres efforts.

Dans cet ordre d'idées, chercher à échapper à ce destin constitue chez eux une véritable transgression qui mérite

un châtiment exemplaire. Ce qui les amène, effectivement, à transgresser les lois pour éviter de transgresser LA loi, leur loi.

C'est pourquoi à la prison de La Santé les activités mises en place au S.M.P.R. sont organisées de façon à tenir compte de ces deux handicaps. Pour les aider à les surmonter, on peut proposer au patient un aménagement du cursus psychothérapique qui le rend plus accessible pour lui. Les activités mises en place ont pour mission d'assurer cette fonction médiatrice qui doit rassurer le patient et l'engager à aller plus loin dans le processus psychothérapique.

L'intérêt des activités, c'est de leur permettre de faire des expériences au cours desquelles ils peuvent découvrir que le monde qui les entoure n'est pas aussi difficile à maîtriser qu'ils le croient, et surtout qu'ils ne sont pas aussi démunis qu'ils le pensent. La terre, le bois, les marionnettes, le jeu théâtral, etc., sont les médiateurs d'un Réel sur lequel en faisant leurs griffes ils vont progressivement apprendre à s'affronter à une autre réalité extérieure, avec l'aide des intervenants qui servent en quelque sorte de garde-fous pour que ces expériences, malgré les incertitudes, les doutes, les angoisses qu'elles suscitent nécessairement, s'inscrivent dans un processus de mentalisation et d'élaboration, donc de transformation et de restitution de soi.

L'éventail des activités, que j'ai énumérées tout à l'heure, permet aux détenus de choisir le mode d'expression qui leur convient le mieux; les uns privilégiant le geste, les autres privilégiant la parole. Le jeu théâtral, les marionnettes, effectivement, s'inscrivent dans le deuxième groupe.

Demandons-nous maintenant quel intérêt présente, sur le plan thérapeutique, l'expression théâtrale? Le recours à l'expression théâtrale est tout à fait indiqué, semble-t-il, quand l'angoisse provoquée par le transfert dans la relation duelle de la psychothérapie classique est telle que le patient peut être amené à saborder la relation, soit en interrompant le traitement purement et simplement, soit en en limitant la portée, en indiquant par de multiples signes au psychothérapeute que ce qu'il désire, c'est simplement un soutien.

L'avantage de l'expression théâtrale tient au fait qu'il est plus facile chez ce type de patients, d'exprimer des affects, de revivre des situations traumatisantes en s'abritant derrière un personnage sur lequel ils vont pouvoir projeter tout ce qu'ils n'osent pas exprimer devant un psychologue ou un psychanalyste. Le personnage joue en quelque sorte le rôle de médiateur

entre soi et le public qui est toujours ressenti comme un juge potentiel. Pour autant effectivement que l'on puisse trouver un personnage à sa mesure et que le texte par lequel il s'exprime se prête à cette manipulation.

L'avantage du jeu théâtral réside dans le fait qu'il s'appuie sur la projection et qu'elle a un effet cathartique. On se débarrasse sur un tiers de ce que l'on n'aime pas chez soi ou chez les autres ; ou au contraire on lui prête une conduite qui lui confère une dignité répondant à un idéal du moi qu'on s'interdit d'atteindre. Mais chez de nombreux patients la protection que présente le recours à un personnage de fiction n'est pas assez efficace pour qu'ils se sentent libres de s'exprimer à leur guise. Au S.M.P.R., les deux tentatives menées dans les années quatre-vingts avaient partiellement échoué parce que les patients ne supportaient pas les contraintes de cette forme d'expression, car ils n'arrivaient pas à faire la différence entre eux et le personnage qu'ils devaient incarner. Ils avaient l'impression que le public ne faisait pas la distinction entre eux et le personnage. En somme, ils niaient carrément la réalité théâtrale. Ils pensaient que, s'ils jouaient un personnage négatif, le public ne jugerait pas le personnage mais l'acteur qui incarnait le personnage.

Deuxième risque qu'ils ne veulent pas courir : celui d'être absorbé par le personnage, de perdre leur intégrité dans le personnage, de devenir le personnage. Ils se sentent à ce point vulnérables qu'ils craignent, s'ils se donnent trop au jeu théâtral, d'être absorbés par le personnage, voire d'être, comme on dit, sodomisés. D'ailleurs, ils refusaient de jouer des rôles de femmes ou des rôles d'hommes dont la conduite pouvait laisser croire à des tendances homosexuelles. Ils veulent toujours jouer des personnages positifs, en particulier sur le plan physique, qui incarnent leur idéal du moi. Aussi devant cette réticence, voire cette impossibilité à se prêter à un jeu théâtral classique, il est nécessaire de recourir à une expression théâtrale encore plus médiatisée, comme le permet le jeu théâtral avec des marionnettes.

L'intérêt de l'expression théâtrale par la marionnette tient au fait que le patient bénéficie d'une double protection face au public. D'abord protection assurée par le personnage comme dans l'expression théâtrale classique, mais aussi protection assurée par le fait que ce personnage est représenté par une marionnette. Le patient lui prête sa voix, mais se tient en retrait par rapport à sa marionnette. Ainsi il échappe plus facilement

aux deux risques précédemment énoncés. Peu importe que la marionnette se comporte mal, c'est ELLE que le public jugera, et non celui qui l'anime.

Le risque, en outre, d'être absorbé par le personnage, est moindre dans la mesure où le patient a l'impression de mieux le contrôler, puisqu'il s'agit d'un personnage créé de toutes pièces, dont il va improviser le texte, délimiter son champ d'action, la nature de ses motivations. Le patient jouit d'une marge de manœuvre beaucoup plus grande et il se sent plus à l'aise, c'est bien normal, dans du sur mesure que dans du prêt-à-porter. Sans oublier qu'il est plus facile de dire un texte dont on est l'auteur quand on a soi-même des difficultés d'expression que de réciter celui d'un autre. On peut toujours broder, on peut toujours, comme on dit « s'arranger ».

Mais, à l'expérience, on constate que ces aménagements ne suffisent pas à supprimer complètement la réticence de certains à s'exprimer librement comme en témoignent les faits suivants. Nos patients répugnent toujours à incarner des personnages dont la conduite représente une transgression vis-à-vis de leur idéal du moi. Ce qu'ils veulent jouer, ce sont toujours des personnages gentils, et s'ils leur attribuent des traits négatifs, c'est souvent à leur insu. En fait ils sont souvent partagés entre le désir de jouer, ou plutôt de rejouer des situations pénibles vécues dans leur enfance, au risque de se montrer ou de montrer leurs proches sous un jour peu reluisant, et le désir de rejouer ces situations sous une forme idéalisée. Il y a toujours chez eux ce désir d'exorciser le passé par la négation de toutes les tares qui l'entachent, en fait, de prendre le contre-pied de la réalité. Mais pour eux, c'est aussi prendre leur revanche ; c'est aussi se débarrasser d'un boulet qui les empêche de prendre un nouveau départ.

Deuxième difficulté pour eux : c'est de se situer dans un univers différent du leur. Celui de la marginalité dont ils connaissent bien tous les recoins pour l'avoir bien exploré. L'univers carcéral est toujours présent, voire omniprésent dans les scénarios qu'ils nous proposent. Sans doute ne se sentent-ils pas assez forts pour le quitter, mais je pense que la peur de la transgression les retient aussi de sauter le pas, eux qui se croient interdits de bonheur.

En conclusion, les activités telles qu'on les pratique au S.M.P.R. se révèlent à nos yeux particulièrement pertinentes dans la prise en charge thérapeutique de patients rebelles aux formes classiques de psychothérapie comme le sont souvent

les psychopathes. Mais « psychothérapie verbale » et « psychothérapie active », ne sont pas exclusives l'une de l'autre ; au contraire, l'expérience montre qu'elles se complètent, s'enrichissent mutuellement, comme on peut le vérifier tous les jours auprès de patients qui en font l'expérience, tantôt de façon simultanée, tantôt de façon alternative car tous les cas de figure sont possibles.

En fait, ce qu'on observe dans les demandes des patients, c'est qu'ils sont souvent coincés entre une attitude passive de demande de prescription médicamenteuse anarchique, visant seulement à effacer l'épreuve que représente la détention, et une attitude active de demande de psychothérapie où ils vont devoir s'engager dans un processus long et pénible de remise en question. La pratique des activités apparaît alors dans la démarche suivie par les patients, dans ce dilemme, dans cette hésitation, comme une étape décisive dans l'accès à des formes de thérapie qui souvent les rebutent.

En somme, les activités leur permettent de passer d'une transgression à une autre transgression ; de celle des lois du code pénal à une autre forme de transgression, à la transgression des normes, des habitudes, des traditions, qui constituent le milieu marginal dans lequel ils ont l'habitude d'évoluer.

(Vifs applaudissements).

Philippe JACQUETTE.

Colette DUFLOT — Merci. Philippe Jacquette a bien délimité le cadre et les sujets qui travaillent avec vous. La discussion aura lieu à la fin, avec les deux intervenants. Je vais passer la parole maintenant à Marie-Christine Markovic-Dalstein, qui est marionnettiste et thérapeute.

Marie-Christine MARKOVIC-DALSTEIN — Je vais d'abord vous dire que j'aime beaucoup les marionnettes, que je les connais depuis longtemps ; c'est une vieille histoire : j'en ai vu, toute petite, des spectacles dont le souvenir reste ancré profondément en moi.

Pourquoi je les aime ? Parce que, pour moi, c'est un art de la distanciation, mettant en scène un paradoxe qui me passionne, et dont on va reparler en évoquant l'atelier de la prison de La Santé : le paradoxe de l'absence et de la présence.

Tout à l'heure, Colette parlait d'«entre-deux», et je trouve ce mot est tout à fait adéquat quand je pense à l'art de la marionnette. Il y a ce paradoxe de la présence au cœur de l'absence, puisque ce que l'on voit, c'est ce qui va bouger devant vous ; celui qui l'anime, on ne le voit pas, il est en retrait. Je trouve cette pratique intéressante. Et, aussi, c'est un théâtre pauvre, et cela, je le revendique. Car, justement, c'est un théâtre qui à partir de rien — ou de peu — suscite des créations plastiques étonnantes : cela se dit dans les ateliers où l'on pratique avec relativement peu de choses et où il y a des réalisations fantastiques. Ce n'est pas non plus parce que l'on peut réaliser avec peu qu'il faut s'en contenter ! Je pense intéressant d'amener vers toujours plus de possibilités. En tout cas, créer un spectacle de marionnettes, cela demande effectivement de transporter des caisses, et de ramener des bouts de bois, de ficelles et de cartons, mais je trouve cela stimulant, et on peut le faire n'importe où, avec n'importe quel budget : c'est l'âme du marionnettiste, qui est derrière, qui fait vivre les spectacles.

Outre le souvenir des spectacles vus quand j'étais enfant, j'ai participé aussi à des ateliers de marionnettes et de théâtre. J'ai une double formation : des études d'éducatrice spécialisée, puis très vite j'ai aussi emmené les marionnettes dans les institutions où je travaillais (ateliers), et j'ai pratiqué les marionnettes avec diverses troupes, puis j'ai fondé ma propre compagnie, "*Papiers sur Fil*"; j'ai vécu comme marionnettiste professionnelle, situation parfois difficile !

Durant deux années, je suis partie à Prague où j'ai travaillé la scénographie des marionnettes dans une faculté qui existe là-bas. J'ai fait également un stage de formation avec un vieux marionnettiste chinois qui m'a beaucoup appris : Maître Li Tian Lu. Il y a un film qui lui est consacré, *Le maître de marionnettes*, qui est assez exemplaire parce qu'il résume une vie de marionnettiste avec toutes les difficultés qu'on peut rencontrer, sa ténacité à continuer à trimballer son univers, sa représentation du monde dans des endroits où on ne l'accueille pas toujours : son histoire est liée aux poursuites politiques qu'il a connues et à l'interdiction qui lui a été faite de montrer les opéras chinois traditionnels à une époque...

Durant un certain temps, j'ai créé et produit des spectacles, puis peu à peu j'ai essayé de retrouver ce qui m'avait motivée dans mes premières études d'éducatrice et de psychologie : lier le travail thérapeutique avec un travail de création. J'ai donc fait des ateliers dans différentes structures (Hôpital de jour, Service de

Placement familial, Écoles...) et depuis quatre ans je travaille au S.M.P.R. D'abord en temps très partiel et depuis peu un poste a pu être créé, grâce au D^r Odile Dormoy qui a souhaité développer cette activité dans son Service.

Je souhaite vous dire quelques mots sur ce nouveau statut ; on en a parlé parfois au sein de "Marionnette et Thérapie" — je pense en particulier à un article de Roland Schön —, car il est difficile de concilier ces deux domaines : le champ de la création et celui du thérapeutique. Je crois que c'est comme un chemin qui irait de l'un à l'autre. Ces deux champs sont distants, mais en même temps se mélangent parfois. Il faut arriver à tenir entre cette distance et cette proximité, c'est difficile ! C'est un écart dans lequel on se situe, comme les marionnettistes : pas tout à fait dans le théâtre, en même temps dedans. C'est quelque chose qui est en mouvement en tout cas.

À présent, abordons le travail au S.M.P.R. J'ai insisté tout à l'heure sur le fait que c'est une petite expérience, que nous travaillons dans une grande maison d'arrêt ! et que l'on porte sur nous tout le temps, peut-être allez-vous le ressentir, le poids de cette institution. On va l'évoquer de manière très concrète ; ce qu'a présenté Philippe, c'est l'idéal, mais ce n'est pas toujours ainsi que cela se passe. Parce qu'avant qu'un détenu ne parvienne en activités, il lui faut passer certaines portes, il faut que le surveillant n'oublie pas de l'appeler...

Ayez toujours cela en tête : on va vous parler avec bonheur de ce que l'on fait, mais ce n'est pas toujours aussi simple !

Le groupe est donc né après une rencontre avec le D^r Odile Dormoy, médecin-chef du S.M.P.R., et le lancement de l'activité a été facilité car une des psychiatres qui travaillait dans le Service était intéressée par la mise en place de cette activité thérapeutique et par les marionnettes : elle est venue régulièrement (à ce moment j'intervenais une, puis deux demi-journées par semaine), participait une heure à l'atelier, fabriquant aussi sa marionnette ; cela a aidé au « repérage » particulier du groupe, mais aussi, peu à peu, cela devenait difficile pour elle de venir régulièrement et il y avait une complication supplémentaire à résoudre pour elle, dans la mesure où un certain nombre de ses patients venaient dans cet atelier ; elle est restée proche de l'atelier, dans la mémoire de ce groupe, mais moins impliquée directement.

Le groupe de marionnettes est vécu comme un groupe « fermé » : c'est-à-dire que l'on y vient après en avoir fait la demande et discuté avec son thérapeute. Je rencontre les

détenus ensuite assez rapidement pour leur présenter le travail et expliquer la démarche : il faut que ceux qui participent au groupe s'engagent et puissent s'inscrire dans une certaine durée. Comme La Santé est une maison d'arrêt, il y en a beaucoup qui sont en cours d'instruction, en attente de jugement puis de transfert. Ce qui fait la particularité du groupe, c'est que l'on a souvent des détenus en instruction longue, jugés pour des peines lourdes (viols, violences, crimes...) et qui comparaissent en Cour d'assises. Certains viennent aussi au S.M.P.R. pour être protégés des mauvais traitements qu'on leur fait subir dans les blocs de détention, où la promiscuité des cellules à trois ou quatre occupants génère des violences.

Quand je les rencontre pour la première fois, je parle peu de leur histoire ; ils peuvent le faire s'ils le souhaitent, mais souvent cela vient beaucoup plus tard ! Je pense qu'il est très important, dans un premier temps, de présenter et définir le cadre de l'activité : « Vous allez participer à un atelier de marionnettes, ce qui veut dire créer un personnage, fabriquer un objet, l'investir, jouer, et peut-être arriver à une production théâtrale. C'est un processus qui dure à peu près six mois ».

Depuis quelque temps (et ce n'était pas ainsi auparavant), il y a de plus en plus de demandes de patients qui veulent travailler en individuel. Cet atelier est bien repéré à présent : je viens tous les jours, les marionnettes ont fait l'objet de spectacles et d'événements qui tissent l'histoire des groupes. Au début, je refusais les demandes individuelles, me posant la question : est-ce que ce n'est pas, de leur part, une forme de transgression par rapport à la finalité du groupe ?

Ce groupe implique de travailler ensemble, accepter de se dévoiler un peu, vivre ensemble une expérience avec les autres : chacun fabrique sa marionnette, elles vont jouer les unes avec les autres, et là c'est le processus inverse qu'ils tentent de mettre en place. Ils veulent venir fabriquer une marionnette, mais ils ont peur des autres, ne veulent pas la montrer aux autres (« mais ils joueront peut-être si tout va bien »). Bref, j'ai fini par m'adapter aux demandes individuelles parce qu'il y a des cas difficiles et des demandes qui apparaissent intéressantes. J'effectue un suivi en individuel de trois personnes actuellement ; nous avons convenu que lorsque la marionnette sera terminée, ils viendront jouer avec le groupe, au moins une ou deux fois.

Je vais vous parler du déroulement de l'atelier, d'une manière très technique, et l'on verra après les questions que cela peut susciter.

La première étape est celle de la fabrication. Après la rencontre de présentation, ils viennent à l'atelier où, d'emblée, on commence à construire. Je travaille dans un atelier qui fait l'équivalent de trois cellules, ce n'est pas très large... mais c'est tout de même très bien, parce que c'est un espace réservé à la terre et aux marionnettes. Pour moi, l'étape de la fabrication, c'est vraiment une étape fondamentale, fondatrice.

C'est pourquoi j'y accorde une importance extrêmement grande. Je mets en avant des exigences esthétiques et artistiques. Je pense qu'il faut pouvoir, dans ce cas, faire une marionnette tranquillement, lentement et bien. Je tiens beaucoup à ce que l'on travaille à partir de la terre, du modelage et de la sculpture ; parfois, lorsqu'une demande précise se fait jour, nous pouvons utiliser d'autres matériaux : pâte à bois, papier, mousse, mais je trouve intéressant, dans un premier temps, qu'il puisse y avoir pour chacun la rencontre avec une matière brute, qu'il faut alors transformer, que la rencontre se fasse aussi avec les résistances de cette matière.

Cela nous renvoie au caractère de toute-puissance qu'il peut y avoir chez certains : « Je peux tout faire », « Je peux transgresser », « Je suis plus fort que tout et au-dessus des lois ! » Eh bien, là, non ! Face à une boule de terre il va falloir se heurter au travail de transformation, en sortir un sens, une forme... Cela s'apprend, passe par des tentatives, des maladresses. Quelquefois ils cassent tout, et le mettent à la poubelle... et on recommence (je suis très présente et j'aide aussi). On apprend alors à recommencer, parce qu'il faut y passer du temps et affiner ses gestes et ses intentions formelles.

Certains veulent d'abord dessiner le personnage, ou emmènent des photos et l'on travaille d'après ça. Cela prend cinq à six séances ou plus. Le moulage, contre-moulage et peinture du visage terminés, se pose la question du corps et de l'habillage de la marionnette. Si vous regardez les marionnettes exposées, vous verrez qu'il y a très peu de marionnettes à gaines simples. Au début, lorsque je les présente, il y a pas mal de réactions ironiques ou sceptiques : « Les marionnettes, c'est pour les gamins ! » Puis souvent vient la référence aux « Guignols de l'Info » que la plupart voient à la télévision. Et cette référence devient extrêmement pertinente : cela s'adresse aux adultes et on peut y voir des personnages se moquer de l'autorité et traiter de sujets très diversifiés.

La question des habits va renvoyer à cette notion évoquée tout à l'heure d'identification projective : « Je veux qu'elle soit habillée

classe — ou comme un gitan», «Je veux qu'elle ressemble à un mec»... Il y a eu très peu de femmes représentées : il y en a eu quatre depuis que je fais le groupe. Une, exposée ici, dont on parlera tout à l'heure ; une autre que vous verrez dans le spectacle, une femme-mère, tzigane, réalisée en individuel par un détenu assez isolé et régressé ; et une femme arabe, Aïcha, avec laquelle son créateur a beaucoup improvisé, joué et pu exprimer ses problèmes à propos d'une homosexualité latente qui le questionnait.

Faire les habits, c'est aussi pouvoir emmener des choses à faire en cellule, d'où parfois les problèmes avec les surveillants à propos des objets qu'ils souhaitent emmener en cellule. Pour nous, cela a été l'objet d'une discussion pour obtenir l'autorisation de monter en cellule des objets à fabriquer, et je trouve que c'est important qu'un lien puisse se faire concrètement entre l'atelier et leur «lieu de vie» où beaucoup s'ennuient. La particularité du système carcéral est de créer, à de multiples niveaux, la division, le clivage et la dépendance, l'isolement. Alors, je tiens beaucoup à cette notion de lien qui m'apparaît ici, comme un élément thérapeutique important : liaisons psychiques, penser à l'atelier, y amener des éléments de sa vie avant la prison et actuelle ; et dans l'autre sens, ramener en cellule le souvenir du groupe mais aussi des choses à réaliser ; concrètement, à perfectionner. Cela apaise et fait du bien.

Certains, alors, aiment beaucoup coudre en cellule ou faire le bricolage de petits accessoires pour leur marionnette, ou celle d'autres, moins doués pour cette partie. Cela génère aussi un phénomène de perfectionnisme intéressant : ce n'est jamais fini, jamais assez bien. Une des marionnettes, par exemple, s'est retrouvée avec la possibilité de changer deux fois de costume, et de choisir avec chaque costume plusieurs cravates différentes ! (Clin d'œil malicieux : ce détenu avait choisi de représenter, par sa marionnette, son psychiatre !). Mais dans la course au détail de plus en plus précis, on peut lire aussi l'appréhension du moment où, la marionnette terminée, il va falloir passer à l'étape du jeu.

Au cours de ces séances, j'ai instauré un moment que je trouve très agréable et qui est devenu important, c'est le moment du thé. Après une heure et demie, deux heures de travail, nous prenons le thé ensemble et cela devient un temps d'arrêt, heureux et émouvant. On y retrouve quelque chose d'un retour à l'enfance, de ce qui a pu leur manquer. C'est très vivant aussi, ils peuvent y offrir des cadeaux au groupe : tasses fabriquées à l'atelier poterie, sucre ou gâteau «cantiné» dans la semaine. C'est devenu un rituel, goûter partagé, où l'on parle beaucoup, des évocations qu'il n'y a

pas à d'autres moments. Des évocations d'enfance souvent.

Une fois le personnage terminé, il faut lui donner une identité. On en a parlé auparavant, mais il n'a jamais été défini ni présenté officiellement au groupe. Cela les surprend, car j'insiste sur la démarche formelle : « On n'est pas chez la police », « Vous voulez une fiche signalétique ». Cela passe par un temps d'écriture, pour délimiter ce personnage, afin qu'il existe et puisse communiquer avec les autres.

Là, je vais vous lire plusieurs cartes d'identité.

Albert Bébert

Bonjour! Je m'appelle Albert Bébert. J'ai 37 ans. Je suis légèrement porté sur la bouteille. Je suis V.R.P. représentant de commerce. Je sillonne la France en transitaire. Je vends des stocks de tomates, des lacets, des ordinateurs; je ne suis pas spécialisé du tout. Je travaille surtout avec les supérettes et les Arabes du coin. Oui, je vis seul; j'ai une secrétaire, un fax et un portable. Je bois par habitude mais enfin j'ai des cuites bon enfant, juste avec les copains. Je suis malheureux en ménage. J'aime toutes les femmes. Je ne suis pas fidèle. Mais mon infidélité est rachetée par ma présence auprès de ma copine parce que je veux sauvegarder le ménage. Oui, je vis en couple, mais sans enfant. Mais enfin j'ai une fille illégitime de 10 ans; je suis son tonton.

Je demande donc la profession de ce personnage, ensuite s'il a une famille et quel est son caractère.

Ma famille? J'ai une mère très éloignée. En fait, c'est moi qui me suis éloigné. J'ai pris du recul; je suis très distant de ma mère. Mon père est mort en 77 d'un infarctus et d'un cancer.

Caractère? Je n'ai pas trop d'amis; j'ai du mal à concilier l'amitié et la bouteille, même si la bouteille me prend la tête, elle ne m'a jamais trahi.

Loisirs : tennis et moto en Kawasaki 1500 s'il vous plaît!

Une autre carte d'identité : *Vinz P.*

C'est extrêmement particulier parce que, au cours d'un spectacle, une improvisation que l'on avait fait pour Noël, ce patient devait faire un petit texte en cellule et il n'y arrivait pas. « Ramenez-nous quelque chose quand même puisque vous voulez jouer ». Il revient au bout de trois séances et me dit : « J'ai fait quelque chose, mais vous ne rigolez pas, vous vous asseyez, vous regardez. »

Bonjour! Je m'appelle Vinz et je vais raconter ce que les psychiatres ont dit sur moi (il a sorti son expertise psychiatrique; le jugement était clos et il avait accès à son dossier) :

«L'exposé du fonctionnement de la famille de Vinz montre à quel point ce cadre éducatif n'a pu être structurant. Ce qui pourrait expliquer les difficultés que l'intéressé rencontre pour trouver les assises nécessaires à une relative stabilisation sociale et affective et à une insertion décente. Vinz, à travers la relativisation de ses images parentales cherchera à préserver ses parents de leur responsabilité de l'intense vécu affectif qui est le sien. Ce vécu peut expliquer la constante demande affective et le besoin de reconnaissance. Cette demande affective semble lui permettre de lutter contre un sentiment dépressif latent qui peut être mis en rapport avec la forte consommation d'alcool qu'il a pu présenter à une époque. Nous remarquerons la présence de nombreux tatouages sur ses avant-bras; il nous expliquera qu'il en a d'autres sur les diverses parties de son corps. Ces tatouages ne sont pas le fruit du hasard; ils viennent le plus souvent marquer sur sa peau un événement important à ses yeux, ou alors les initiales d'une personne qui lui a été chère. Comme si sa peau venait prendre le relais de sa mémoire. Il nous expliquera également comment il a fait disparaître un de ces tatouages en le grattant au couteau et effacé un autre en le brûlant avec une cuillère chauffée à blanc. Ces tatouages lui rappelaient des personnes qu'il voulait oublier. Nous voyons à travers ces éléments comment se trouve encore une fois souligné le rapport particulier que Vinz entretient avec son corps et la douleur.»

Et il termine : Comme si quelqu'un pouvait vous connaître en une trentaine de minutes. Je n'y crois pas trop!

Signé Vinz, 27 ans.

Et quelque temps après, ce patient a réalisé une deuxième marionnette, la femme de la première (Vinz), qu'il a prénommée Marie Guillepin.

Bonjour! Je m'appelle Marie Guillepin, épouse P. Je suis mariée avec Vinz P. Pas d'enfant parce que je suis définitivement stérile. Je suis sans emploi, je suis femme au foyer, j'ai 24 ans. J'ai un chien, un labrador beige.

Mes occupations : la discothèque, le théâtre, le cinéma. Vous savez, mon mari Vinz est directeur d'agence B.N.P. avenue Gambetta; il gagne 32 000 F par mois.

Caractère : je suis jalouse, paranoïaque parce que Vinz est très

beau, il plaît, et comme un homme a toujours faim, Vinz ne veut pas d'enfant.

J'aime la soie, le satin, la dentelle. Je suis une nymphomane vénale. Je suis présidente d'une association féministe; je milite pour les droits de la femme. Ma famille a un niveau très bas; ma mère travaille tard le soir, c'est une pute, une alcoolique; mon père la frappe, elle est pleine de bleus. J'ai huit frères et sœurs, Kiki, un beau garçon coiffeur, qui est mon cousin à Reims, et puis j'en ai un en prison, et puis j'en ai qui vont encore à l'école.

Moi, je leur achète des habits, des cartables, des chaussures. Je paye les avocats parce Kiki, le garçon coiffeur cousin en prison — il est tombé pour meurtre suite à des insultes, c'est son histoire à lui. J'irai au procès, de toute façon; ils feront ce qu'ils voudront, mais moi j'irai.

Voilà la présentation de Marie Guillepin.

Quand ils ont présenté ces marionnettes, il faut pouvoir jouer avec toutes ces histoires, un peu lourdes, et qui collent à la peau. Là, j'ai réfléchi à comment bouger. Parce que l'espace du castelet, nécessaire à la délimitation du cadre de jeu, peut aussi s'avérer réducteur. C'est surtout parce qu'en prison la notion d'espace est importante.

Il y a une constante en prison, c'est que l'on a affaire à des corps en souffrance. Les détenus souffrent beaucoup à cause de la privation de liberté, du confinement et expriment plein de douleurs physiques : ils ne mangent pas, ils ne dorment pas, ils se font taper, ils se bagarrent, ils ont des rhumatismes, il fait froid...

Il y a une plainte corporelle récurrente. J'ai pensé qu'il fallait qu'ils puissent bouger beaucoup plus, avoir de l'espace... On a pris deux options dans le groupe : d'abord l'option de la manipulation à vue, comme dans le Bunraku — tout à l'heure je vous ai parlé un peu de ce que j'aime dans les marionnettes, la présence et l'absence, c'est-à-dire que le corps du marionnettiste soit quand même présent. Dans le Bunraku japonais, les marionnettistes sont habillés tout en noir, et ils projettent devant eux des poupées assez grandes, avec une figuration très humaine. Je trouve que c'est beau parce qu'il y a des ombres qui bougent derrière les choses que l'on montre. J'ai pensé que ce ne serait pas mal d'utiliser cette technique, donc il a fallu mettre des trous pour les têtes de marionnettes, passer un bâton, qu'on a recoudé et comme ça ils pouvaient manipuler à distance, un

peu en retrait de leur marionnette et avec des jeux d'éclairage ils s'effacent. (*Colette Dufloy — Je pose juste une question : il y a un espace scénique quand même ? Vous le délimitez ?*) Oui.

En fait, on a toujours travaillé avec des formes mixtes de délimitation de l'espace scénique. C'est-à-dire qu'au début, ils ont montré leurs marionnettes comme derrière un castelet ; c'étaient de gros rouleaux de carton ondulé de 2 m de haut sur lesquels on avait représenté des décors. Et puis ce n'était pas suffisant parce que cela nécessitait une manipulation particulière (« J'ai mal au bras », « Ça tombe ! »). Alors on a refait, en premier plan, ce qui était en arrière-plan, comme si on avait un détail de la scène derrière : un bistro, une salle de consultation... Et après, entre ces espaces on a mis une table pour que ceux qui le veulent puissent aussi manipuler debout, derrière la table, vêtus de noir au moment du spectacle. L'idée leur a plu, de plus ils étaient très excités par la proposition de s'habiller en noir ! Ils m'ont même demandé s'ils pouvaient mettre des cagoules... Il y en a un qui est revenu avec sur son foulard un graffiti FLNC... qu'il a finalement réussi à le glisser dans le spectacle, sous une autre forme !

La question du décor est donc très importante puisqu'elle permet à chacun de mettre sur les toiles des morceaux de son histoire. Je pense aussi que c'est le moment où l'on accède à la notion de représentation théâtrale, c'est-à-dire on n'est plus simplement entre nous pour montrer quelque chose derrière une toile noire, montrer un personnage et lui donner un sens. Maintenant on va le faire exister dans une situation et dans une géographie.

Puis, le décor étant réalisé, il fallait passer à l'étape du jeu ! Et là de nouveaux problèmes ont commencé à surgir. Ce coïncement-là est un peu comme la métaphore de ce qu'est un théâtre de marionnettes en prison et de ce qu'est l'histoire de ce groupe, de cette manière de fonctionner et d'avancer, du cheminement de ce groupe. C'est-à-dire qu'ils « m'attendaient au tournant », parce qu'ils avaient fait de belles marionnettes, ce qui avait pris beaucoup de temps, dans une situation réconfortante (parfois maternante), gratifiante, narcissisante. Maintenant, il fallait passer à autre chose : jouer. Dans un premier temps, on n'avait pas du tout l'intention de jouer devant les autres, il fallait déjà pouvoir jouer entre nous ! Alors ? Quand tous ces personnages sont là, qu'est-ce qu'on en fait avec des histoires tellement différentes, compliquées, difficiles ? La « réponse » des premières improvisations n'était pas satisfaisante ! Déception :

« Ouais! c'est à cause de vous! », « C'est la foire! » « On vous avait dit qu'il fallait d'abord écrire une histoire et ensuite construire les personnages; on aurait fait un beau spectacle ». Moi, j'ai tenu bon, et j'ai dit : « Ce qui se passe, c'est exactement ce que vous êtes, et ce qu'on est en train de faire, c'est ça qu'il faut réussir. C'est-à-dire que vous êtes tous des individus tellement différents, vous êtes tous singuliers. Vous êtes arrivés ici avec vos histoires; vous ne vous connaissiez pas et vous avez réussi à vivre ensemble six mois d'une manière très proche, en vous livrant quand même des choses intimes les uns les autres. Maintenant il faudrait réaliser quelque chose ensemble, et continuer un processus de réalisation. »

Les discussions, plutôt que porter sur la construction d'un spectacle, ont porté sur : « Où est-ce que vous avez envie de jouer? », « Où est-ce que vous avez envie que toutes ces marionnettes jouent? », « Dans quel espace? » Là, les suggestions viennent : « Dans un bistro de banlieue » et la première toile allait vraiment de la prison à la campagne, puis à : « On va mettre la prison dans le coin ». Nous avons donc refait un décor : quelqu'un a proposé que de la prison parte un talus, vert avec des fleurs. Et puis on arrivait dans une ville; avec les propositions de l'un ou de l'autre, on a réussi à faire tenir sur un grand carton qui faisait 3,5 m de longueur sur 2 m de hauteur : un bistro et un square avec des jeux d'enfants; puis une mosquée; un cimetière et une maison à la campagne avec des animaux, des poules, des canards, des lapins... On a peint ça durant à peu près deux mois (six/sept séances), chacun avait choisi son coin, et il fallait aussi, de ce coin, faire quelque chose avec les autres. J'ai fait appel à Philippe et à ses qualités artistiques et de mise en perspective pour relier tous ces éléments disparates. Et c'est là qu'au fur et à mesure des improvisations, ils ont décidé de privilégier le bistro, donc on a fait une avant-scène, qui était comme un bar; les marionnettes venaient jouer dans le bar. Elles jouaient derrière, il y avait des ouvertures dans le carton, elles passaient la tête, elles regardaient, puis décidaient d'aller au bar, où ils jouaient accroupis ou assis sur des tapis. C'était assez agréable comme dispositif, cela permettait de bouger et cela leur a plu !

On a donc joué ainsi pendant quelques séances, par improvisations, sur des propositions venant du groupe ou de moi-même. Pour relancer les sujets, je propose des jeux : chacun écrit un mot, on le met dans le chapeau, puis on tire au sort et il faut jouer le mot sorti. Le jeu des anagrammes aussi : chacun écrit le mot « prison » verticalement, on propose d'écrire quelque

chose à partir de ces six lettres. Chacun avait donc un petit texte qu'il est venu lire. Ils se sont rendu compte que les textes étaient très différents à partir d'une contrainte extrêmement précise.

Donc on s'est mis à jouer ; ils ont improvisé des scènes. Les deux premiers spectacles ont été un peu des « collages ». L'un a été appelé « Paroles sur la main », c'était six improvisations (dont celle de *Vinz* qui a vraiment mis en scène sa lecture de l'expertise). Ensuite quelqu'un a travaillé d'après un texte de Pessoa, le début du texte de *Bureau de tabac*.

La gageure était de jouer à Noël devant les gens du service dans une ambiance familiale, rassurante. Cela a été extrêmement difficile pour certains d'entre eux ; il y avait des passages à vide, une envie de tout lâcher. Au dernier moment, physiquement des malaises. J'ai dû soutenir le bras de celui qui devait jouer son texte durant cinq minutes parce que sinon il n'y arrivait pas. Mais après, quel bonheur !

Il y a eu des séries d'ateliers comme celles-là, et puis, l'année dernière, j'ai pu m'investir dans la création d'un spectacle qui était destiné à toute la détention. Dans le groupe, il y avait des gens qui étaient partis et que l'on a remplacé au pied levé. Et ceux qui étaient là depuis longtemps avaient très envie d'accéder à la construction d'un véritable spectacle. Avec l'écriture d'un scénario et des marionnettes spécialement construites et adaptées à l'histoire. Après des discussions préliminaires, des propositions de chacun, ce scénario est arrivé un jour, sur la table, amené par quelqu'un. C'était cinq pages écrites : son histoire. Un tout petit peu transformée, mais quand même son histoire. Ils en ont fait *leur* histoire ; ils s'y sont tous mis — vous en verrez une partie cet après-midi dans le film — et là on a travaillé comme pour un véritable spectacle. Durant trois mois il y avait trois séances par semaine consacrées à ce groupe qui faisait le spectacle — auquel ont pu se joindre des gens qui étaient intéressés pour nous aider, qui ne voulaient pas jouer mais faire la lumière, mais repeindre des décors... — et on a fait des séances de lecture, d'improvisation autour de la table. Puis, avec l'aide de Philippe, qui a vraiment rejoint le groupe à ce moment, on a construit un véritable castelet.

Philippe JACQUETTE — Pour les spectacles dont elle vous a parlé, on jouait devant un diorama. Tandis que là on a fait un vrai cadre de scène, avec des loges d'avant-scène ; derrière, la table qui sert de scène, en pente (4% comme dans un vrai théâtre à l'italienne).

Les marionnettistes jouaient derrière la table, et derrière eux il y avait une grande toile de fond qui était un très beau décor brossé par un des acteurs qui est un peintre extraordinaire : il avait peint une ville expressionniste très inquiétante.

Marie-Christine MARKOVIC-DALSTEIN — Ce peintre a pu ensuite proposer et réaliser la peinture d'une grande fresque en salle d'activités. Il a proposé de la peindre, et on l'a fait ensemble. On a travaillé avec cinq détenus sur un projet qui est splendide. Il a transformé cette salle en paysage de ruines à l'italienne ; il a utilisé les barreaux, les cellules pour les peindre comme si c'était recouvert de lierre ; c'est là que nous jouons désormais les spectacles.

Le spectacle est l'histoire d'un jeune homme qui ne va pas à l'école, qui gruge ses parents — il fait croire qu'il va à l'école et en fait il va répéter dans un squat avec des copains, où circule aussi de la drogue. Un beau jour la mère reçoit une lettre du collège, l'avertissant que son fils était absent depuis trois mois... Une « scène » familiale, jouée dans le spectacle. Et le grand frère, qui est dans le squat, propose au petit frère de venir habiter chez lui. Entre temps, le petit frère, grâce à un oncle garagiste obtient un rendez-vous chez un producteur de musique... Peut-être que les choses vont s'arranger ; au bistro du coin, ils vont faire un concert dans le quartier ; il a un engagement...

Dans ce spectacle, ils ont réussi à mettre une scène en prison pour parler d'eux. Le grand frère, qui vit un peu de la drogue, va voir un « pote » en prison. Et il attend dans la salle d'attente du parloir et (en marionnette), durant le spectacle, monte sur la table : « Oh là là ! qu'est-ce que je vois là ? Regardez-moi tous ces macaques, tous ces hommes en bleu... ». Les réactions de la salle étaient très mitigées. Rires de la part des détenus, sourire de la part du Directeur qui trouve que les marionnettes sont un formidable moyen d'expression, mais par contre absolument aucun sourire de la part d'un chef de division qui ne tolère pas que l'on se moque comme ça de la fonction de surveillant. Cela a tellement culpabilisé le détenu qui a joué cela qu'il s'en est senti très mal. Il y a eu un incident avec un autre détenu quelques jours plus tard, et il s'est finalement retrouvé la semaine suivante au quartier disciplinaire alors que l'on devait jouer trois fois le spectacle, devant un public élargi, des invités extérieurs ! Les autres ont dû alors, au pied levé, se partager ses rôles !

Philippe JACQUETTE — Les autres ont assumé sa défection et

cela leur a fait beaucoup de bien de s'apercevoir qu'ils étaient capables de le remplacer au pied levé. En fait, ils ont compris que la solidarité est indispensable et que, quand on est solidaires, on est capables de se sortir d'une situation périlleuse.

(Vifs applaudissements).

Philippe JACQUETTE
Marie-Christine MARKOVIC-DALSTEIN

DISCUSSION

Colette DUFLOT — Merci, Marie-Christine. Comme quoi la scène de l'imaginaire et celle de la réalité interfèrent. Et tout le monde peut s'y laisser prendre.

Vous nous avez donné un intéressant aperçu d'une collaboration pluridisciplinaire dans un type d'institution tout à fait particulier avec, je pense, le fait que — pour monter un spectacle — il faut absolument que, dans l'équipe d'animation, il y ait quelqu'un qui connaît le spectacle, et qu'il est important, pour que ce type de groupe ait des effets thérapeutiques, qu'il y ait aussi quelqu'un qui soit thérapeute. L'idéal — et cela me semble être le cas chez vous — c'est que chacun ait fait un chemin vers la spécificité de l'autre : cela paraît être une excellente formule pour une collaboration dans un travail de ce type.

Maintenant, nous avons un petit quart d'heure de discussion pour les deux intervenants et je pense que nous aurons encore du temps après la vidéo de cet après-midi qui dure 24 minutes. Donc, nous aurons le temps de reprendre la discussion.

Marie-Christine DEBIEN — Juste une petite question avant de passer la parole. Pour terminer, tu nous as parlé de ce dérapage ; on voit bien que quand c'est trop proche de quelque chose de personnel, cela peut dérapier. Je suppose qu'il y a eu d'autres choses, des distanciations possibles, des élaborations possibles aussi pour les gens qui participaient à ce groupe. Parce que les histoires évoquées sont en général assez personnelles...

Marie-Christine MARKOVIC-DALSTEIN — Oui. Je pense aussi que cet épisode avec le surveillant n'est pas arrivé par hasard ! Nous avons pu en reparler par la suite, plusieurs mois après, avec le surveillant et le détenu.

Christine JOSEPH, *(art-thérapeute, S.M.P.R. de Châteauroux), intervenante dans la salle* — Comment est-ce que vous travaillez ensemble ? Vous travaillez en coopération ? ou séparément ? Comment vous faites pour élaborer vos projets ?

Marie-Christine MARKOVIC-DALSTEIN — On s'entend très bien. D'abord, dans le lancement de l'activité, je travaillais seule et Philippe est venu

nous aider pour le décor du premier spectacle de Noël, et je lui ai demandé, parce qu'il a vraiment des talents, de venir un peu plus pour les décors du deuxième...

Philippe JACQUETTE — Et puis je suis monté en marche dans l'élaboration du deuxième spectacle. Je suis attiré par tout ce qui concerne le théâtre, en particulier la décoration théâtrale, la machinerie théâtrale, et là il y avait un problème parce qu'il fallait réaliser une vraie scène. Mais ma participation ne s'est pas limitée là, parce que je me suis vite rendu compte des problèmes psychologiques soulevés par l'existence de cette activité : entre les détenus, entre les détenus et la marionnettiste, entre les détenus et moi-même.

Marie-Christine s'occupe de l'élaboration du spectacle ; moi — j'emploie un terme un peu grossier — je suis là pour la « maintenance de l'atelier » sur le plan psychologique, c'est-à-dire un rôle de modérateur : essayer de faire passer les choses. Par exemple vendredi il y a eu un petit problème. Le fameux N., qui est quelqu'un qui ne supporte pas qu'on ait une idée à sa place, et qui ne l'accepte qu'au moment où il a pu la faire sienne, nous avait soumis un projet de sketch, que je trouvais intéressant mais, sur le plan du spectateur, pauvre. Et pour théâtraliser un peu son projet, j'avais fait une maquette de décor et sa première réponse a été : « Non, ce n'est pas du tout ça ! Vous ne vous rendez pas compte : vous faites du commercial ! »

Alain GUILLEMIN — C'était un représentant du ministère de la Culture...
(rires).

Philippe JACQUETTE — Quand il m'a parlé sur ce ton-là, j'ai compris que c'était gagné, que mon idée allait passer.

C'est quelqu'un qui, il y a six mois, m'aurait dit : « Non ! » et qui aurait claqué la porte. Maintenant, il discute ; c'est devenu vraiment psychothérapique, et mon rôle c'est d'essayer d'aider Marie-Christine à ce que cette activité soit psychothérapique, qu'elle ne soit pas simplement quelque chose d'artistique. Et en plus je pense que c'est important qu'il y ait un homme et une femme pour animer le groupe. Pour leur imaginaire...

Colette DUFLOT — On n'est plus dans la transgression, là, mais dans la transaction. Il est entré dans la possibilité de transiger, de communiquer avec un autre.

Marie-Christine DEBIEN — De reconnaître l'autre.

Philippe JACQUETTE — La transaction c'est : je vous soumets l'idée, mais vous allez la réaliser. Actuellement il est capable d'accéder à ce type de conduite.

En fait, entre nous, c'est assez souple ; on peut se remplacer...

Marie-Christine MARKOVIC-DALSTEIN — Le travail de relation avec les thérapeutes est important. Il y a quelques thérapeutes des patients,

avec qui je travaille en collaboration assez étroite. Les détenus le savent. Il s'avère aussi que certains détenus emmènent en thérapie ce qui se passe à l'atelier. Cela est vivant, fait bouger les relations entre eux. Dans le spectacle de Noël qui est un clin d'œil au service, un détenu met en scène son thérapeute et son psychiatre.

Laurence NADAL-ARZEL — Par rapport aux différents moments d'élaboration du spectacle, le moment de l'habillage, le passage en cellule par rapport aux habits, le moment de nomination des poupées, et ensuite du choix de l'improvisation, du choix d'un texte commun, etc., est-ce que vous pouvez qualifier ces différents moments au point de vue thérapeutique ? Est-ce qu'à chaque moment correspond un moment d'élaboration psychique pour la personne ? qui peut être différent d'un moment à l'autre.

Marie-Christine MARKOVIC-DALSTEIN — Ah oui ! Cela demande que je me penche de manière beaucoup plus théorique sur ce travail de création, ce que je n'ai pas toujours le temps de faire ; mais je vois bien ce qui se met en place, c'est un mouvement. Et le mouvement psychique, c'est important en prison. Parce que c'est tellement le temps de l'indifférenciation, de la plainte par rapport à un passé que l'on ne peut plus changer, une culpabilité qui est présente, une dépression qui arrive relativement souvent, que remettre en vie quelque chose avec un enjeu, je crois que c'est important. D'où l'exigence de faire un spectacle, mais pas n'importe quoi, devant « papa-maman-thérapeutes... »

Marie-Christine DEBIEN — On retrouve là la difficulté de passer au jeu.

Madeleine LIONS — Dans tous les stages on retrouve cette difficulté de passer de la fabrication au jeu.

Alain GUILLEMIN — Un problème que je me pose, sur lequel je n'oppose pas du tout une démarche à une autre, ce n'est pas mon propos du tout... Je pousse la chose jusqu'à dire que chaque fois que j'interviens dans un atelier, quelle que soit la nature du public, je n'aime pas forcément y intervenir avec une idée préconçue sur ce que je veux faire, faire passer, sur des choix ; parfois jusqu'à la limite au choix de savoir si on va jouer avec des marionnettes ou si, finalement, on va jouer un texte pour marionnettes en acteur. Jusque là !

La question que je me pose en termes de choix, à un moment donné, ou de justification fondamentale ou occasionnelle, je ne sais pas, c'est de me dire que le théâtre c'est quand même de rentrer dans un rôle, dans des rôles.

La question de savoir s'il faut partir de la représentation, qu'on veut projeter ou donner de soi-même à travers un personnage, etc., est en tout cas forcément la bonne ou pourquoi et en quelles conditions ; ou à l'inverse est-ce qu'il ne peut pas être intéressant de sortir de son rôle social habituel. Personnellement, dans ma réflexion sur pourquoi je suis tombé un jour dans cette activité délirante qui a consisté à faire de la marionnette, j'ai gardé en mémoire une chose, parce que je viens

d'une famille où on ne parlait pas, c'était la chape de plomb sur tout ce qui concernait la vie de chacun, et évidemment dans ce genre de famille on écoute aux portes. Il se dit des choses, mais derrière le dos des gens. Et je me souviens un jour avoir entendu des femmes qui parlaient d'un abominable individu qui sur la place publique de la ville avait une existence extra-conjugale multiple et variée, et on disait de lui cette chose extraordinaire : « Vous savez, monsieur Untel, il a plusieurs vies... » J'avais trouvé ça fabuleux, d'avoir plusieurs vies ; c'est extraordinaire ! Moi, ce que je trouve précisément intéressant, du point de vue technique peut-être sur la marionnette, plus encore que dans un travail d'acteur en chair et en os, c'est d'être en scène avec plusieurs personnages et d'avoir plusieurs vies. Et je trouve qu'à un moment donné, je ne dis pas que c'est le choix unique, mais sur la sortie d'un rôle, d'une situation dans laquelle on s'est enfermé ou la vie nous a enfermé, avoir plusieurs vies, c'est fabuleux comme évasion.

Marie-Christine MARKOVIC-DALSTEIN — Oui, c'est vrai, et là il s'est passé quelque chose d'assez extraordinaire avec un détenu, celui qui a fait la marionnette du père, le gros monsieur qui a un regard très massif... qui n'a pas de regard, justement. Dans le spectacle que vous avez vu — cela fait quand même trois ans qu'il est là — il a vraiment bougé avec les marionnettes. Et dans le dernier spectacle, il a fait la mère et le père. Et la mère est extraordinaire de tendresse. Et après il m'a dit : « Qu'est-ce que j'ai aimé jouer cette femme ! » Et là, maintenant, pour le prochain spectacle, il fait sa vraie mère ; il le dit ; il en parle avec sa psychologue. Et il va jouer une scène dans un décor de couloir d'hôpital, où il a vu pour la dernière fois cette mère, dont il garde un souvenir pénible. Mais il retravaille le sens de son histoire à travers toutes ces résurgences incarnées par les personnages qu'il a construits et qu'il veut jouer. Et il reconstruit maintenant le dilemme dans lequel il a vécu. Y compris l'échec de son père, l'alcoolisme, les coups qu'il a reçus.

Pour moi, c'est vraiment un exemple ; j'essaie d'en faire une étude de cas. Enfin de le raconter tel quel en le préservant encore un peu, mais je pense qu'il faudrait l'écrire parce que ce qu'il a mis dedans est tellement fort.

Philippe JACQUETTE — Il tient tellement à le jouer qu'il le jouera peut-être en dehors du spectacle, parce qu'il risque de sortir de prison avant la fin décembre. Et il a demandé à Marie-Christine qu'elle le filme comme si c'était pendant le spectacle. Il n'est pas question qu'il sorte de prison sans avoir joué cette scène-là.

Marie-Christine MARKOVIC-DALSTEIN — On peut le dire maintenant, le rapport avec la vidéo, ce n'est pas quelque chose auquel j'ai recours facilement dans la construction des spectacles ! Au contraire je pense qu'il faut vraiment porter à l'intérieur de soi le sens du personnage, le trouver... mais quand même avec eux j'ai eu envie d'introduire cette phase de miroir réel. Et il y en a qui ont peur de se regarder ; il y en a un

qui m'a dit : « Je ne me regarde jamais dans la glace. Je ne regarde pas parce que si je me vois, je vois celui qui a fait ce que j'ai fait et je ne peux pas le voir. »

Avec la vidéo, j'ai eu envie de pouvoir renvoyer une image gratifiante. Nous, marionnettistes, avons acquis la perception de notre jeu, l'habitude et le désir de jouer. Ce n'est pas toujours le cas pour les détenus. Pouvoir leur renvoyer des images filmées de leurs marionnettes en action, saisir la relation entre eux et les marionnettes, c'est une ouverture formidable ! Nous avons fait l'acquisition d'une petite caméra numérique, légère et maniable, et c'est très intéressant. On a obtenu l'autorisation de filmer les répétitions et les spectacles, et aussi d'apporter d'autres matériaux (scie, clous, bois...) qui pourraient être jugés dangereux mais que l'on nous autorise à utiliser dans ce cadre !

Philippe JACQUETTE — Les S.M.P.R. sont quelquefois mal vécus par les surveillants parce que certains ne supportent pas qu'à l'intérieur des S.M.P.R. le règlement pénitentiaire subisse des entorses. On dit : « On est bien obligés, parce que les gens qu'on soigne ont plus de problèmes que ceux qui sont en détention » — « Mais non ! ce n'est pas vrai ; vous vous faites avoir ; ils vous racontent n'importe quoi... »

Colette DUFLLOT — Mais c'est ça qui est intéressant, cette dialectique du groupe d'activité avec le type d'institution dans lequel il s'inscrit, et je pense que Armelle Jumel évoquera ce problème cet après-midi. On doit toujours adapter son type de pratique à l'institution dans laquelle on est et voir jusqu'où on peut aller un petit peu trop loin. C'est comme ça que ça se passe.

Et pour répondre, si j'ai bien compris la question d'Alain Guillemin, la direction d'un groupe qui se veut thérapeutique, cela ne va pas être de dire : « Je vais faire ça », « Je veux obtenir ça », mais de savoir attendre, entendre et accompagner ce qui va vouloir surgir et savoir quelle forme on va pouvoir aider à donner à ce qui va surgir. C'est pourquoi ça peut être absolument jubilatoire de faire une vidéo ; dans d'autres endroits on dira non, peut-être pas. Si on travaille avec des paranoïaques, ils vont peut-être avoir peur qu'on leur prenne quelque chose et il faudra faire attention. Il peut être également jubilatoire de s'apercevoir qu'on n'est pas unidimensionnel et qu'on a plusieurs... que le « je » est multiple, que le moi est fait d'un patchwork de différents personnages et que, à tour de rôle, l'un après l'autre, on va pouvoir leur donner vie. D'autres fois, quand on est avec des gens qui n'ont aucune identité, qui ont un trouble de l'identité, cela va être fondamental de passer par une identification, et une seule, pendant un moment, jusqu'à ce qu'ils découvrent que sans se perdre ils peuvent aussi créer un autre personnage. C'est au fur et à mesure et dans la co-animation que ces choses-là vont pouvoir se décider.

Intervenante dans la salle — Que deviennent les marionnettes quand le groupe est terminé ?

Marie-Christine MARKOVIC-DALSTEIN — Il y en a certains qui les emmènent au parloir pour leurs enfants ; il y en a qui me les laissent. Il y en a qui les offrent, à une thérapeute ou à quelqu'un du service, une infirmière. Il y a un monsieur qui m'a réécrit pour que je la lui apporte dans un café à côté de La Santé qui s'appelle *Le Bon Samaritain*. J'en ai beaucoup qui restent dans l'atelier et qui peuvent être réutilisées. Des personnage multiples qui peuvent changer d'identité. On dit par qui cela a été fait, qui c'est.

Pascal LE MALÉFAN — En général, pourquoi les laissent-ils ?

Marie-Christine MARKOVIC-DALSTEIN — Ils laissent quelque chose d'eux-mêmes ; quelque chose de ce rapport à l'enfance qu'ils ont amené avec eux. Quand ils vont être transférés, c'est soit « c'est fini maintenant », soit « je l'emmène ». Cela dépend vraiment du chemin de chacun.

Philippe JACQUETTE — Il y a la peur aussi. Selon l'endroit où ils vont être transférés, il y a la peur d'être considéré comme un enfant, ou quelqu'un de bizarre parce qu'il a avec lui une marionnette... Il y a toujours le qu'en-dira-t-on qui peut intervenir.

Marie-Christine MARKOVIC-DALSTEIN — Oui. Il y a aussi des tentatives d'intégration dans le groupe-marionnettes qui échouent ! Il y en a qui ne veulent plus venir au bout de trois/quatre séances. Il y a des indications qui ne sont pas forcément les bonnes ; je les revois une fois pour essayer d'en parler.

Laurence NADAL-ARZEL — Est-ce qu'il y a des interdits posés au départ, qu'ils ne peuvent pas enfreindre ? Il y a des choses qu'ils ne peuvent pas dire, quand même. (*Marie-Christine Markovic-Dalstein : Des choses qu'ils n'osent pas dire*). Par exemple, ce qu'il amène comme badge (*le sigle FLNC*) c'est atténué par vous ; en fait vous dites qu'il vaut mieux ne pas le porter parce que c'est trop provocant. Et ce qu'il dit à la fin par rapport au macaque, ce sont des éléments aussi qui sont interdits.

Colette DUFLOT — Mais j'ai l'impression que ce sont des situations différentes. Le FLNC sur lui a été prohibé, mais au niveau du jeu, au niveau de l'espace théâtral il est revenu et là il n'a pas été interdit. Et l'attaque au macaque, c'était dans la représentation publique, ce n'est pas dans le cadre du groupe.

Laurence NADAL-ARZEL — Oui, mais la question quand même, c'est de savoir si cette personne-là, à ce moment-là, elle avait le sens de la représentation publique.

Marie-Christine MARKOVIC-DALSTEIN — Je n'en suis pas sûre.

Laurence NADAL-ARZEL — Voilà ! La personne qui l'entend ne l'entend pas au premier degré, mais elle l'entend sans doute là où elle a à l'entendre, en tant que personne qui va en effet prendre des risques parce qu'en fait il est gardien. Est-ce qu'elle peut entendre ça, cette

personne-là? Ce n'est pas sûr. Il y a quelque chose qui s'est joué là de...

Alain GUILLEMIN — Sans parler qu'autour du FLNC il y a aussi les gendarmes et un préfet qui ont été mis en cause. Cela complique le jeu quand même.

Philippe JACQUETTE — Dans le cas du macaque, c'était prémédité et je pense qu'il était fier de lui, de son statut de malade hospitalisé au S.M.P.R. ou d'acteur en action pour dire : « Ça passera, on ne pourra pas me sanctionner pour ça ». Mais il savait parfaitement ce qu'il faisait car il avait besoin de ce passage à l'acte pour savoir jusqu'où on peut aller trop loin.

Intervenante dans la salle — C'était quand même la marionnette qui parlait...

Alain GUILLEMIN — Il avait compris la signification du théâtre... (*rires et mouvements*).

Colette DUFLOT — La discussion reprendra cette après-midi.

*

Reprise à 14 heures..

Laurence NADAL-ARZEL — Je passe la parole à Marie-Christine Markovic-Dalstein qui présente un film tourné à la prison de La Santé.

Marie-Christine MARKOVIC-DALSTEIN — Comme j'ai filmé beaucoup de répétitions, on a fait un collage d'images sans commentaires. Donc le son n'est pas excellent. Et il y a d'autres images parce que je me suis servi de ce film pour présenter le service dans une ou deux formations. Il y a au début 5 à 6 minutes sur les activités en général, la fameuse salle peinte par N., et 5 minutes d'atelier terre avec notre ami potier et céramiste.

Projection du film.

Pascal LE MALÉFAN — La récréation n'est pas du tout absente de ce que vous faites. Mais quel sens donnez-vous à cet humour-là? comment le concevoir cet humour? Est-ce un humour grinçant, est-ce un humour distant?

Madeleine LIONS — Rire pour ne pas pleurer.

Marie-Christine MARKOVIC-DALSTEIN — Je ne sais pas; on a vraiment ri. Il y a tellement de choses qui reviennent... Vous avez vu la scène où elle cache la lettre dans sa poitrine... Après il y a une scène où le père arrive; le père, qui est un personnage important, drague un peu la mère et, à un moment donné lui dit : « Tu as une belle jupe aujourd'hui », et le même, qui joue les deux, lui répond : « *Niet* ce soir! Rien, tu n'auras rien! ».

Je lui dis que c'est une bonne idée, qu'il peut le jouer même avec plus d'humour, etc., et la fois suivante, en répétition : « Ah vous avez dit qu'on pouvait y aller ! », ils sont arrivés avec une série de revues pornos qu'ils ont mis sur le décor. Et le père disait : « Eh bien puisque je n'ai rien, voilà comme je vais au lit ! » et il emmenait toutes les revues avec lui !

Intervenante dans la salle — Toutes ces reprises avec les psychologues, ces temps où il se dit des choses, est-ce que c'est repris en groupe ?

Marie-Christine MARKOVIC-DALSTEIN — Non, ce n'est pas repris en groupe dans des réunions. On a une heure de réunion par semaine alors qu'on est beaucoup d'intervenants. C'est parfois difficile d'échanger et de faire un travail institutionnel réel. Par contre, entre nous, on travaille beaucoup en sous-groupes, informels. On discute beaucoup, entre nous, à propos des patients.

Intervenante dans la salle — En fait ma question c'est : est-ce que c'est repris avec les détenus présents ce qui s'est passé dans la séance, ce qui a pu se dire ?

Marie-Christine MARKOVIC-DALSTEIN — Cela peut être repris, oui. Mais pas systématiquement. Il n'y a pas, instauré, systématiquement un moment de parole ; je ne l'institue pas. Il est ou il n'est pas. Parfois je le provoque parce qu'il s'est passé quelque chose de grave entre deux personnes.

Intervenante dans la salle — Et dans ces moments-là, vous psychologue (*vers Philippe Jacqueline*), vous n'êtes pas trop enclin à reprendre ça...

Philippe JACQUETTE — Ça dépend. Je n'assiste pas à toutes les séances de l'atelier-marionnettes parce que j'ai aussi mon travail de psychothérapeute au rez-de-chaussée. C'est en général le vendredi que je vais à l'atelier, et si effectivement il se passe quelque chose de cet ordre-là, on intervient, mais pas comme le ferait un psychologue installé dans son bureau dans une relation duelle.

Ce que je voudrais dire, maintenant, c'est que depuis que cet atelier existe — c'est valable pour tous les ateliers d'ailleurs —, au fil des séances on s'agresse moins ; en même temps on parle plus, et il se fait une espèce d'autorégulation à l'intérieur du groupe. Cela me permet de dire que les activités sont une forme de psychothérapie. Ce n'est pas seulement par le théâtre exprimer des émotions que l'on n'arrive pas à dire, rejouer des scènes traumatisantes que l'on a vécues, etc., c'est aussi, et c'est important pour cette population, l'apprentissage de la vie sociale. C'est-à-dire apprendre à vivre en groupe sans s'agresser, sans se sentir constamment agressé, avoir plus de tolérance les uns vis-à-vis des autres, et effectivement installer un climat où l'humour a droit de cité. Parce qu'avec les détenus, l'humour... Ce sont des gens qui se sentent très méprisables, même s'ils ne le sont pas, toujours à l'affût de la moindre réflexion, du moindre coup d'œil. Et là, petit à petit il va

s'installer un climat où l'on peut se dire des choses, parfois des choses assez dures, mais ils savent que c'est de l'humour, que la personne ne le pense pas vraiment.

Voilà pourquoi les activités en général sont psychothérapeutiques. Effectivement, en poterie, le but n'est pas de former des potiers professionnels, ni avec les marionnettes de devenir des marionnettistes professionnels; c'est plutôt à travers cette activité d'apprendre la vie sociale, de se sentir mieux dans sa peau, etc.

Marie-Christine MARKOVIC-DALSTEIN — Oui, et puis apprendre à rencontrer l'autre. L'autre en soi et l'autre en face.

Colette DUFLOT — Vous dites que dans votre activité, il y a une polarité socialisante. Et ça c'est sûrement important. D'un autre côté, j'ai bien apprécié ce climat d'humour, mais, en fait, ça me paraît assez fréquent dans un groupe avec marionnettes parce que c'est du jeu. Quand on travaille correctement avec la marionnette, on fait du jeu, on joue. Donc il y a ce climat de confiance, d'humour, de plaisanterie.

La question de la reprise de qui peut se passer, de ce qui peut se dire ou se faire, est souvent posée. Après avoir réfléchi sur cette question-là en équipe, nous avons fini par penser qu'il ne fallait pas mélanger le temps de ces groupes d'expression médiatisée, qui est un temps de création, qui est le temps de la représentation, avec le temps de l'élaboration et de l'analyse. Ce temps-là peut venir après — pour ma part il m'est arrivé d'avoir des patients qui venaient six mois après la fin d'un groupe pour parler de ce qui s'était passé avec leur marionnette. Cela peut être fait de façon parallèle parce que certains de vos sujets ont certainement également des entretiens ailleurs avec un thérapeute individuel, donc ils peuvent aussi reprendre ça. Mais le regard du thérapeute à l'affût sur tout ce qui va se passer dans ce genre de groupe et qui va dire : « Attends, pourquoi t'as dit ça ? Qu'est-ce que tu as voulu dire ? », c'est stérilisant. On n'est pas dans un temps d'analyse et d'interprétation.

Marie-Christine MARKOVIC-DALSTEIN — Exactement. Et la notion du jeu, vous l'avez très bien mise en avant, parce que c'est aussi ce qui permet par moments qu'ils jouent sans s'apercevoir qu'ils jouent. Et ils ont une espèce de sincérité, des choses arrivent très fortes et très dures, mais c'est le jeu.

Philippe JACQUETTE — Je ne suis pas là en tant que psychologue qui viendrait là uniquement pour faire comprendre aux gens ce qui s'est passé dans la séance. Quand je viens le vendredi, je m'attelle au travail en cours : un décor, etc. Je ne suis pas perçu comme celui qui est à l'affût du moindre signe et qui va ensuite livrer son interprétation. Si je monte à l'activité-marionnettes, c'est que l'activité en elle-même me plaît et que j'ai envie de participer à son déroulement.

Marie-Christine DEBIEN — Par contre, vous avez dit ce matin, à cet homme qui a une histoire : « Ça m'intéresse peut-être, ton histoire, mais pour un public ce n'est pas suffisamment élaboré... », donc les règles

du spectacle — on ne joue pas que pour soi — et vous-même, Marie-Christine, vous intervenez quand vous sentez que les « marionnettistes » ne respectent plus cette distinction entre le jeu et la réalité (*Marie-Christine Markovic-Dalstein : oui*). Ils vont se servir du jeu de la marionnette pour draguer quelqu'un en vrai. Donc là il y a un rôle à tenir qui me semble important.

Marie-Christine MARKOVIC-DALSTEIN — Il est tenu à l'intérieur de la séance, à l'intérieur même du jeu. Par exemple, dans le film entre la première séance de répétition où il remet en place la tête avec ses mains et le moment où il a joué, il s'est passé deux mois. Et parfois je travaillais en individuel avec certains d'entre eux, ils me demandaient que je les prenne une demi-heure en séance pour savoir comment on se plaçait, comment on s'asseyait, ce qu'il fallait dire, etc.

Pascal LE MALÉFAN — Je ne voudrais pas quand même laisser penser que les groupes-marionnettes tels qu'on les conçoit ici évacueraient l'interprétation. Mais, en effet, il y a différentes façons de voir cette question-là : la façon caricaturale que vous rappeliez — tout relever, débusquer, suivre à la trace —, il peut s'agir simplement de souligner un effet isolé, ponctuer, pour employer un langage particulier. Il s'agit quand même d'intéresser les sujets à leur vie psychique et à leur histoire. Ce n'est pas seulement une activité récréative.

Philippe JACQUETTE — Mais en même temps « ça marche » parce qu'on n'est pas tout le temps derrière eux à leur dire « Vous avez dit ça... », « Cela doit vouloir dire ça... », « Qu'est-ce que tu es en train de me dire ? » On ne veut pas répéter ici le schéma psychothérapeutique justement pour éviter de retomber dans le cadre de la psychothérapie classique.

Marie-Christine MARKOVIC-DALSTEIN — Mais c'est vrai qu'en soi cela nécessiterait des études de cas. Il y a par exemple, dans le spectacle, un moment où on lit la scène autour de la table, lecture des premières improvisations qui sont arrivées, la scène où le jeune raconte à l'autre : « Je ne suis pas chez moi, je ne suis pas chez maman, je suis chez mon oncle », celui qui jouait l'oncle était d'un sadisme incroyable envers lui ! Et dans son histoire, c'était exactement comme ça... un récidiviste d'une grande emprise sur l'autre... Je le voyais souffrir et je me disais : « Il faut qu'on laisse un espace à ce type pour pouvoir dire "Je ne suis pas chez ma mère ce soir" ». Et là, c'est la fin de la répétition, il y a eu deux fois une séance d'une heure où X. ne laissait aucune place à l'autre, il le « cassait » systématiquement. Et je l'ai pris à part après : « Laissez-le jouer, sinon on ne peut pas jouer. La scène n'existe plus et c'est vous qui l'annulez ».

Colette DUFLOT — Oui, il y a des tas de façons et la technique et la répétition aident beaucoup pour laisser un espace à celui qui semble ne pas en avoir. Mais je reviens sur ce que dit Pascal. Ce n'est pas

parce qu'on ne reprend pas chaque chose soigneusement après chaque séance qu'il n'y a pas un travail d'interprétation et un travail d'écoute tout à fait particulier de la part des animateurs. Et c'est comme en thérapie individuelle, la conduite d'une cure ce n'est pas de balancer des questions sans arrêt, pour délivrer à la fin l'interprétation comme un billet. C'est quelquefois le silence; c'est quelquefois de faire répéter; c'est quelquefois simplement d'avoir l'air intéressé pour montrer que c'est du jeu, d'accord, mais qu'il y a du sens aussi et que c'est ça qui va permettre l'accès à son économie psychique dans le sujet.

Philippe JACQUETTE — Pour aller dans le sens de ce que vous dites, quand Marie-Christine a effectivement perçu qu'il y avait un sadisme énorme vis-à-vis de l'autre, elle ne lui a pas dit ça comme ça. Elle lui a dit : « Il ne faut pas faire ça parce que ça va *nuire au spectacle* », « Il faut laisser votre partenaire parler sinon ce n'est pas du théâtre, ça ne va pas marcher ». Dans les interventions psychologiques qu'on fait, là aussi on prend un détour, en l'occurrence celui de la qualité du spectacle.

Colette DUFLOT — Oui, parce que vous avez l'objectif du spectacle. S'il n'y en a pas on est obligé de faire autrement. Mais à ce moment-là c'est un travail de groupe et on peut aussi s'appuyer sur le groupe et faire réfléchir les uns et les autres sur la façon dont la scène a été jouée et comment elle pourrait se jouer.

Philippe JACQUETTE — Dans nos interventions, on met toujours en avant la matière première...

Christine JOSEPH, (*art-thérapeute, S.M.P.R. de Châteauroux*), *intervenante dans la salle* — Dans le travail que vous avez présenté, un travail qui est très intéressant, j'ai vu quelque chose de très réaliste qui collait vraiment à leur histoire, et la question que je me pose, c'est de savoir, par rapport à l'imaginaire, au symbolique si c'est un choix de leur part, de votre part, ou est-ce que c'est un parti pris ? qu'est-ce qui fait qu'il n'y a pas d'accès à cet espace-là ?

Philippe JACQUETTE — Je crois que ce sont eux qui l'ont voulu ainsi. Quand le spectacle a été terminé, on s'est dit : « Qu'est-ce qu'on fait la prochaine fois ? » On pensait qu'ils devaient en avoir assez de l'univers carcéral et que si on leur glissait des idées de spectacle... Par exemple prendre des pères dans des pièces de Shakespeare, illustrer des Fables de La Fontaine... Ils sont tout de suite revenus à la charge : ils ont beaucoup de mal à sortir de leur univers, parce qu'il y a des comptes qui ne sont pas réglés.

Le prochain spectacle traite encore de leurs problèmes, de la prison, mais ce sera plus intéressant parce qu'il s'agit de scènes beaucoup moins édulcorées, beaucoup plus près de leur réalité, même si cela va être théâtralisé pour que ce soit présentable. Ils ont maintenant besoin de dire des choses beaucoup plus vraies sur ce qu'a été leur vie.

Alain GUILLEMIN — Je voudrais dire par rapport à ce qui a été vu sur les attitudes des uns par rapport aux autres, les allusions à leur sexualité, à leur actualité, à leur vie, dans les répétitions et dans les spectacles, je dirais que ce qu'on voit là-dessus c'est ce qu'on voit dans toute répétition de spectacle. Je veux dire qu'on le traite après de façon particulière... mais de toute façon on a aussi dans toute répétition de tout spectacle un acteur qui tend à bouffer l'autre et à l'écraser. C'est absolument comme ça et c'est purement dans ce cadre-là le rôle du metteur en scène de tenir la chose.

Intervenante dans la salle — C'est vrai que j'ai été très surprise de proposer des thèmes très très abstraits, auxquels en fait ils se sont raccrochés. En fait ils ont réussi à construire un couple, à accéder ; ils se sont donné les moyens pour et ce qu'ils ont fait est vraiment de qualité. Parfois, c'est vrai, on peut se dire : « Ils ne seront pas capables... » Parfois, une contrainte très forte les amènent à se dépasser.

Marie-Christine MARKOVIC-DALSTEIN — Oui. La contrainte, je suis d'accord avec vous, c'est là où je vais passer au texte. Je pense que, bientôt, pour un prochain groupe, je vais proposer un travail à partir d'un texte, dans lequel on va rester.

Intervenante dans la salle — Ce que je dis ne veut pas dire que l'on accepte pas le risque de la personne. On risque, mais avec des contraintes.

Laurence NADAL-ARZEL — Est-ce qu'il y a d'autres questions ?

Je passe la parole à Armelle Jumel.

*Fin de l'intervention de Philippe Jacquette
et Marie-Christine Markovic-Dalstein.*

Les textes d'ouverture et de présentation de la V^e Journée clinique "Théorie et Pratiques", respectivement de Madeleine Lions et Colette DufLOT ont été publiés dans le n° 99/4 du Bulletin "Marionnette et Thérapie", p. 12-15.

Le texte de la communication d'Alain Guillemin : *Polichinelle : la transgression inscrite dans les règles du jeu* a été publiée dans le Bulletin 2000/1, p. 8-23.

Les textes des communications de :

- Armelle Jumel : *Réflexions sur le cadre institutionnel, carcéral et l'indication de la marionnette comme médiation thérapeutique ;*
- Loïc Villerbu : *D'une scène à l'autre. Aux limites de l'espace projectif ; seront publiés dans de prochains numéros du Bulletin.*

documentation

Publications

THÉMAA, Bulletin d'information des membres de Thémaa (l'Association nationale des Théâtres de marionnettes et Arts associés - Centre français de l'UNIMA), N° 31, mai 2000.

Au sommaire : Un très intéressant « Mot de la Présidente » où Sylvie Baillon (*Ches Panses Vertes*-Amiens) évoque les grands axes du rôle de Thémaa :

- « 1) Une meilleure diffusion de la marionnette.
- « 2) Une lecture moins ignorante des spectacles.
- « 3) Des échanges de paroles non consensuelles mais dans le respect des pratiques de chacun.
- « 4) Une culture de ghetto à battre en brèche. Ce qui nécessite la mise en place « d'un dispositif de formation [...], de circulation des informations et de la parole [...] et de diffusion en relation avec les circuits déjà existants. » Et une interrogation sur la Revue.

Parmi les travaux des Commissions, retenons le projet d'une Rencontre nationale, début mars 2000, avec François Lazaro comme directeur artistique qui a choisi de travailler autour de « *La marionnette et les auteurs vivants – Comment parler au spectateur d'aujourd'hui ?* ».

Le Congrès Mondial de l'UNIMA se tiendra du 24 juin au 1^{er} juillet, à Magdebourg. Nous souhaitons que Jacques Félix, qui œuvre depuis vingt ans comme Secrétaire Général de l'UNIMA, soit reconduit dans ses fonctions ou élu Président d'honneur. Ce Congrès est très important pour les années à venir, pour le maintien de Charleville-Mézières comme siège de l'UNIMA et aussi pour le projet de création de « *Marionnettes sans frontières* » auprès de l'UNESCO.

Contact : THÉMAA - 24, rue St-Leu - 80000 Amiens - Tél. 03 22 92 61 07-Fax 03 22 91 13 35
Secrétariat : 23 bis, rue du Cloître Saint Étienne - 10000 Troyes – Tél./fax : 03 25 42 59 11

*

IGNOTA arteterapia, Bulletin d'information, en espagnol, de l'association d'art-thérapie animée en Argentine, entre autres, par Gabriela Pisano que nous remercions pour l'intérêt qu'elle continue à manifester à « Marionnette et Thérapie » depuis l'Argentine.

Au sommaire (en espagnol) : ¿*Qué es? arteterapia*, por : Lic. Alejandro Reinis – *Que se vengan los chicos*, por : Lic. Gabriela Pisano – *La creatividad en la terapia*, por : Claudia Monasterio – *Las máscaras*, por : Alicia Boljat – *En los talleres*.

Disponible au siège de l'association (rendez-vous indispensable).

Contact : Maria Gabriela Pisano - Zona de Arte y Salud - Bmé. Mitre 2370. Castelar Sur - (1712) Buenos Aires - Argentina - E-mail : ignotarev@hotmail.com

AFRATAPEM, Association française de Recherches & Applications des Techniques artistiques en Pédagogie et Médecine – École de Tours, en collaboration avec la Faculté de Médecine de Tours.

L'AFRATAPEM publie *La lettre de l'Art-thérapeute*, février 2000. En voici l'éditorial :

« *Enfin un domaine spécifique pour l'Art-thérapie.*

« *Alors que l'AFRATAPEM et d'autres certainement, essaient depuis bien longtemps de faire comprendre qu'associer l'Art-thérapie à une psychothérapie est une impasse pour cette première, il semble aujourd'hui que le distinguo soit en cours de réalisation comme notre congrès ou bien la lettre de la Société Internationale de Psychopathologie de l'Expression peuvent le confirmer.*

« *Cependant, un autre écueil guette l'art-thérapie ; celui de l'assimilation à l'ergothérapie. En effet, le concept d'art demande à être considéré conformément à un sens actuel comme modalité d'expression esthétique. Le considérer dans son idée première d'une simple modalité généraliste expressive l'enferme à nouveau dans une imprécision qui interdit toute démarche scientifique faute d'un domaine déterminé — c'est alors que l'art-thérapie quitterait la psycho-thérapie pour rejoindre la psycho-motricité. Gageons que la leçon porte ses fruits et qu'enfin l'art-thérapie devienne une modalité thérapeutique originale et spécifique dans l'équipe pluridisciplinaire de soins. »*

Nous avons noté, entre autres, dans cette Lettre la parution du mémoire de Michelle Dinelli : *Émergence de l'expression et de la communication chez des enfants maltraités (une expérience d'art-thérapie à dominante marionnette...)*. L'auteur nous a envoyé ce mémoire — nous l'en remercions vivement — et nous aurons l'occasion de reparler de cet excellent travail.

Contact : AFRATAPEM - 3, rue Calmette - 37540 St-Cyr-sur-Loire - Tél. : 02 47 51 86 20

information

INJEP. e-pop : Un portail Internet vers l'Éducation populaire.

« L'objet du «portail de l'Éducation populaire» est de mutualiser par Internet les actions, les productions, les études et expérimentations de ce secteur et d'offrir à l'ensemble des associations un outil incontournable d'information, de communication, d'action et de promotion.

« L'Éducation populaire est un concept issu de la Libération et recouvrant toutes les expériences associatives d'éducation informelles, ou hors temps scolaire. 400 fédérations sont agréées par le ministère de la Jeunesse et des Sports sous ce titre «d'Éducation populaire» ; des milliers d'associations disposent de l'agrément local. Aujourd'hui, l'Internet, créant la possibilité d'un nouveau rapport aux savoirs, peut être l'outil de la redynamisation de ce secteur.

« L'INJEP constitue depuis des années la tête de «réseau des associations d'Éducation populaire» qu'elle accueille en ses murs, (une centaine par an), qu'elle forme et alimente en ressources documentaires. Or, les productions associatives sont restées jusqu'à présent dispersées, confidentielles, malgré l'Internet. [...]

« Une mine d'informations, une richesse d'expériences originales demeurent inconnues, le portail *e-pop* se propose de les rendre enfin accessibles aux réseaux associatifs.

« Les cinq rubriques déjà envisagées structurant le site :

1 – Mise en ligne indexé des ressources (inexploitées) du FNDVA (Fonds National du développement de la vie associative) : des centaines d'études, d'expérimentations des 400 associations nationales.

2 – Création d'un annuaire associatif national (puis local) et d'une base de données projets et actions permettant une mutualisation des travaux par thème (humanitaire, culturel, social).

3 – Création d'outils de recherche pour abonner les associations à une information à la carte selon leur domaine d'intérêt.

4 – Développement d'une rubrique forum de conseils pour aider les associations à intégrer l'Internet à leur pratique.

5 – Exploitation des ressources audiovisuelles de l'INJEP et mise en ligne d'un fonds audiovisuel (archives vidéo et sonores) du secteur associatif - expérimentation d'une télévision en libre accès sur le web (webcast). » (INJEP, 18 mars 2000).

Contact : Unité Jeunes et Société de l'information (JESSI) – INJEP, 9-11, rue Paul Leplat, 78160 Marly-le-Roi. – Tel. : 01.39. 17.28.02 Fax : 01.39.17.27.90 email : jessi@injep.fr

*

Association Suisse pour le théâtre de marionnettes

Les 8 et 9 juillet 2000, 41^e Assemblée à Winterthur.

Du 6 au 10 septembre 2000, 4^e International Figura Theater Festival, à Baden.

Contact : SVfP, Postfach 501, 8401 Winterthur, Tél/fax 052 213 69 91

e-mail : svpf-astm@bluewin.ch, www.svpf-astm.ch

*

Institut français d'Analyse de groupe et de Psychodrame

• Week-ends de sensibilisation à la dynamique de groupe et au psychodrame.

• Colloque «Pratiques du psychodrame psychanalytique en groupe : dispositifs et techniques», le samedi 25 novembre 2000, Paris.

Contact : Institut français d'Analyse de groupe et de Psychodrame – 12, rue Émile Deutsch de la Meurthe – 75014 Paris – Tél : 01 45 88 23 22 Fax : 0145 89 32 42

*

XII^e Festival mondial des Théâtres de marionnettes

Rappel : Du 15 au 24 septembre 2000

“MARIONNETTES UNIVERSELLES 2000”

XII^e Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes

Contact : Festival mondial des Théâtres de marionnettes. B.P. 249 – F-08103

Charleville-Mézières Cedex – Tél. (33) 03 24 59 94 94- Fax (33) 03 24 56 05 10

– <http://www.marionnette.com> – festival@marionnette.com

Programme : sur site Internet <http://www.marionnette.com>, ou à demander à l'adresse ci-dessus (joindre un chèque de 30 FF).

Réservations de chambres : Loisirs Accueil Ardennes - Passage République - 39-41 rue de la République - F 08000 Charleville-Mézières - Tél. 03 24 56 00 63 Fax 03 24 59 95 65



Collection “Marionnette et Thérapie”

- 0 **STAGE-SÉMINAIRE 1978 CREAR** : (*Compte rendu d'une expérience à Charleville-Mézières, Lens, La Verrière*), 120 p.
 - 1 **Albert MOUREY** : *La Marionnette au service de l'expression de l'enfant* (IUT-Grenoble), 1979, 22 p.
 - 2 **Jesus FERNANDEZ SANDONIS** : *Expérience dans le traitement des psychotiques avec des marionnettes* (Oviedo-Espagne), 10 p.
 - 3 **Hartmut TOPF** : *Comment s'occuper d'un atelier de thérapie par la Marionnette ?* Expérience de Caroline ASTELL-BURT (Angleterre), 1978, 8 p.
 - 4 **Ingrid LAGERQVIST** : *Marionnettes à l'école spécialisée. Même pour les handicapés ?* (Suède), 1979, 12 p.
 - 5 **Mariano DOLCI** : *Les Marionnettes à l'hôpital psychiatrique de Reggio Emilia* (Italie), 1978, 18 p.
 - 6 **Bernadette JOST - Gilbert BROSSARD** : *Stage de marionnettes thérapeutiques de Marly-le Roi*, Paris, 1979, 20 p.
 - 7 **Gladys LANGEVIN - Geneviève LELEU-ROUVRAY** : *Marionnettes-Livres en vente à Paris*, 1982, 8 p. (Épuisé).
 - 8 **Rapport d'expérience d'un Atelier de quartier**, rassemblant enfants handicapés et non handicapés, Paris, 1980, 50 p.
 - 9 **II^e COLLOQUE INTERNATIONAL** : *Charleville, septembre 1979*. 1980, 124 p. (Épuisé).
 - 10 **Roland SCHOHN** : *La Marionnette. Du Théâtre à la Thérapie* (Mémoire de Psychiatrie), Paris, 1979, 74 p.
 - 11 **Gladys LANGEVIN** : *Le scénario impossible*. Rapport d'un stage (INEP - Marly-le Roi, février 1981), Paris, 1983, 40 p.
 - 12 **Pierre VANCRAEYENEST** : *Un atelier sociothérapeutique* (Mémoire de psychiatrie, 1982), Paris, 1983, 144 p.
 - 13 **François RENAUD** : *5 ans d'ergothérapie institutionnelle* (Mémoire d'ergothérapeute, 1981), Paris, 1983, 34 p.
 - 14 **III^e COLLOQUE INTERNATIONAL** : *Charleville, septembre 1982*. Paris, 1983, 82 p. (Épuisé).
 - 15 **Ursula TAPPOLET** : (Genève) *La Thérapie par la marionnette et le conte de fées*, Paris, 1983, 20 p.
 - 16 **Hélène GOGUEL** : *Marionnettes, ...maux et mots*. Stage d'initiation à Charleville (octobre 1983), Paris, 1984, 12 p.
 - 17 **Maurice MOULAY** : *La marionnette, support thérapeutique ?* (Table ronde, 1985), Paris, 1985, 20 p.
 - 18 **IV^e COLLOQUE INTERNATIONAL** : (*Compte rendu*) *Charleville, septembre 1985*, Paris, 1986, 126 p. (Épuisé).
 - 19 **Marc-André KLOCKENBRING** : *Marionnette et psychose* (Thèse de médecine, 1986), Paris, 1987, 120 p. (Épuisé).
 - 20 **Pierrette SALVAGE** : *La Marionnette, structurant spatial* (Mémoire de psychomotricien, 1988), Paris, 1988, 98 p. (Épuisé).
 - 21 **V^e COLLOQUE INTERNATIONAL** : *Charleville, septembre 1988*, Paris, 1989, 156 p.
 - 22 **Gladys LANGEVIN - Geneviève LELEU-ROUVRAY** : *Utilisation de la marionnette en thérapie. Bibliographie d'ouvrages en anglais, français et autres langues*, Paris, 1991, 14 p.
 - 23 **VI^e COLLOQUE INTERNATIONAL** : *Traditions et Cultures. Charleville, septembre 1991*, Paris, 1993, 118 p.
 - 24 **VII^e COLLOQUE INTERNATIONAL** : *Marionnettes et Handicaps. Charleville, septembre 1994*, Paris, 1995, 165 p.
 - 25 **II^e Journée clinique “Marionnette et Thérapie”** : (*11 juin 1994, Nantes*), Paris, 1996, 56 p.
 - 26 **III^e Journée clinique “Marionnette et Thérapie”** : (*1^{er} juin 1996, Paris*), Paris, 1996, 67 p.
 - 27 **VIII^e COLLOQUE INTERNATIONAL** : *La Marionnette et les âges de la vie. (Compte rendu) Charleville, septembre 1997*, Paris, 1998, 145 p.
- FASCICULE A** : *La marionnette en thérapie. Publications 1980-1985. Bibliographie de 75 notices commentées* par Michèle GISSELBRECHT, Gladys LANGEVIN et Geneviève LELEU-ROUVRAY, 10 p.

Marionnette et Thérapie

Fondatrice : Jacqueline Rochette - Président d'honneur : Dr Jean Garrabé
Présidente en exercice : Madeleine Lions

“Marionnette et Thérapie” est une association-loi 1901 qui «a pour objet l'expansion de l'utilisation de la marionnette comme instrument de soins, de rééducation et de réinsertion sociale» (Article 1^{er} des statuts).

Créée en France en mai 1978, elle est la première association sur le plan mondial à avoir concrétisé l'idée de la nécessité d'un champ de rencontre entre marionnettistes et thérapeutes afin de parer aux écueils de l'improvisation dans chacun de ces domaines très spécifiques.

Agréée Organisme de Formation n° 11 75 02871 75, elle organise :

- des **stages de formation, d'une semaine chacun**, qui permettent de se familiariser avec ce langage parfois non verbal qu'est la Marionnette, d'en connaître les possibilités ainsi que ses limites et ses dangers ;
- des **sessions en établissements**, conçues selon les mêmes principes. Elles permettent de répondre à toute demande auprès de groupes constitués et cela dans le cadre de leur travail ;
- des **stages de théorie de trois jours, un stage de perfectionnement, des journées d'étude et des groupes de travail** sont proposés à ceux qui ont déjà une pratique de la marionnette et qui désirent approfondir un thème particulier.

Par ailleurs, “Marionnette et Thérapie” propose des **conférences** sur différents thèmes, participe à des **rencontres internationales**, publie un **bulletin de liaison** pour les adhérents, édite et diffuse des **ouvrages spécialisés** : thèses, expériences, colloques, recherches bibliographiques.

.....
Bulletin d'adhésion à renvoyer au siège social de l'Association
28, rue Godefroy Cavaignac – 75011 PARIS – Tél. 01 40 09 23 34

NOM Prénom

Né(e) le Profession.....

..... Tél.....

Adresse

.....

.....

Désire : adhérer à l'Association - s'abonner au bulletin - recevoir des renseignements

COTISATIONS : membre actif 180 F, associé 200 F, bienfaiteur 300 F, collectivités 500 F

ABONNEMENTS au bulletin trimestriel : 200 F - Étudiants et chômeurs : 100 F
(Étranger, expédition au tarif économique).

Les abonnements partent du 1^{er} janvier au 31 décembre de l'année en cours.

Règlement à l'ordre de “Marionnette et Thérapie” CCP PARIS 16 502 71 D

Directeur de la Publication : **Madeleine Lions**

Imprimé par “Marionnette et Thérapie” - Commission paritaire n° 68 135

marionnette et thérapie

bulletin trimestriel

OCTOBRE - NOVEMBRE - DÉCEMBRE

2000/3



Association "Marionnette et Thérapie"

marionnette et thérapie

BULLETIN TRIMESTRIEL DE L'ASSOCIATION "MARIONNETTE ET THÉRAPIE"

Agréée ASSOCIATION NATIONALE D'ÉDUCATION POPULAIRE

par le ministère du Temps Libre. Subventionnée par le Ministère de la Jeunesse et des Sports.

Dépôt légal 3^e trimestre 2000 - Reproduction interdite sans autorisation.

sommaire

	Page
en préambule	Madeleine LIONS 2
notre association	
"Marionnette et Thérapie" en Espagne... ..	5
"Marionnette et Thérapie" en Italie	5
formation nov. 2000-nov 2001	5
Charleville-Mézières, 15-24 septembre 2000...	6
IX ^e Colloque international "Marionnette et Thérapie"	6
Ouverture du IX ^e Colloque international	Madeleine LIONS 7
« Du corps fabriqué au corps construit »	Pascal Le MALÉFAN 9
Publication des textes du IX ^e Colloque international	10
« 76-2000 Marionnette : autre image... »	11
Rencontres organisées par le Festival	12
réflexion	
L'interprétation	Louis-José TEMPORAL 14
documentation	
L'utilisation de spectacles de marionnettes comme méthode psychothérapeutique dans les troubles du comportement de l'enfant	Lauretta Bender et Adolf G. Woltmann 17
Note de lecture	Pascal Le MALÉFAN 41
<i>La fabrique de la Poupée chez Hans Bellmer. Le « faire-œuvre perversif », une étude clinique de l'objet</i> , par Céline Masson.	41
Publications	42
information	43
marionnette et thérapie	44

L'Association est agréée Organisme de Formation.

Elle est composée d'Animateurs, Éducateurs, Ergothérapeutes, Instituteurs, Marionnettistes, Médecins, Orthophonistes, Psychanalystes, Psychiatres, Psychologues, Psychothérapeutes, Psychomotriciens, Rééducateurs, Spécialistes de la Documentation Internationale

en préambule

J'ouvrirai ce bulletin par quelques réflexions sur notre dernier Colloque, le IX^e déjà, qui avait donc pour thème : *Du corps fabriqué au corps construit*. Tout d'abord, je préciserai que j'ai (malheureusement) suivi ce colloque «en pointillé», car j'ai dû très souvent m'absenter pour répondre à des demandes présentées hors colloque, mais auxquelles je devais faire face parce qu'elles étaient importantes pour les personnes qui les posaient, et qui les avaient prévues dans leur venue au Colloque, et parce qu'elles étaient intéressantes et souvent propres à enrichir ma réflexion. Et c'est à cause de ces absences que je prie les personnes que je paraîtrais omettre de considérer que je ne les ai pas complètement entendues et que j'attends, moi aussi, le compte rendu du Colloque pour avoir une vue complète...

En début de matinée, Colette Duflot nous a fait un magnifique exposé sur le dedans et le dehors, ce qui m'a fait penser à une Journée tenue à Paris, organisée par Gladys Jarreau dans le cadre de l'ATEPP, sur le Plein et le Vide, intitulée «Bourré de vide», mais surtout à ce qu'a écrit Louis-Vincent Thomas dans la revue *Puck*, en 1990, à la page 74 : « *Chose inerte mais articulée, manipulée du dedans ou du dehors, poupée, statue, figurine ou même cadavre, la marionnette est objet mort ; mais elle vit symboliquement quand elle se nourrit du flux que lui impulse le manipulateur. Pour résumer, je dirais que les marionnettes procèdent des simulacres articulés qui prolongent le corps du montreur. Elles parlent aux spectateurs de la vie et de la mort, c'est-à-dire de l'envers et de l'endroit de la réalité.* »

J'ai beaucoup apprécié tout ce que Stéphane Deplanques nous a appris sur Maurice Sand et la complicité qu'il a pu établir avec sa mère grâce au théâtre de marionnettes. Complicité un peu étrange mais qui a pu, dans un premier temps, mettre en valeur ses nombreux talents.

Remarquables aussi les exposés du *Centre de La Pommeraie*, en Belgique. Anne Masquillier, pleine de fougue, qui a un tel enthousiasme que l'on sent qu'elle pourrait presque déplacer des montagnes d'inertie et le résultat est surprenant.

Jean-Louis Torre et l'équipe du C.H.S. de Saint-Égrève : une démarche que je suis depuis longtemps et qui, toujours, me ravit par son dynamisme.

Marie-Hélène Pottier connaît mon intérêt pour la Réparation. Son exposé est tout simplement remarquable et vient heureusement compléter un aspect encore bien négligé de la démarche de soin.

Pique-Assiette, qu'était-il ? Est-on fou quand on a une vision différente ? Obsessionnel ? Que penser de Gaudi, du Facteur Cheval... et tant d'autres ?

Pierre-Paul Lacas... que j'ai malheureusement peu écouté, étant souvent sollicitée pendant cette intervention...

Marcel Turbiaux. Quelle somme de connaissances et quelle documentation présentée avec autant de simplicité ! Et quel intérêt — et quel soutien — pour les diverses approches tentées par "Marionnette et Thérapie" dans des domaines de plus en plus vastes !

« Mes amis Italiens »... Qu'en dire sinon que je suis toujours étonnée par leur dynamisme, leur ouverture d'esprit, leur recherche toujours renouvelée.

Et bien sûr nos invités Japonais... Mais là, le cadre de ces quelques réflexions ne suffit plus pour exprimer tout ce que leur déplacement à Charleville m'inspire. Ils ont été l'événement de ce Colloque et les conséquences et prolongements, pour eux comme pour nous, de leur intervention parmi nous pourraient encore bien nous surprendre.

*

Ce qui m'a paru intéressant dans ce Colloque, c'est qu'il était extrêmement vivant, la pratique venant soutenir la théorie et montrer la pertinence (comme le diraient nos amis Québécois) de l'utilisation de la marionnette dans le domaine du soin, mais aussi du rôle important joué par le théâtre de marionnettes.

En effet, l'hôpital Bélair, à Charleville-Mézières, a un atelier-marionnettes, devenu une compagnie, *L'Autre*, qui a été créé en 1976 ! Certaines personnes font toujours partie de cet atelier depuis sa création, bien que sorties de l'hôpital depuis très longtemps. Mais elles trouvent dans *L'Autre* un étayage et surtout une reconnaissance de leurs possibilités qui les aident beaucoup dans leur vie quotidienne.

Ce travail en profondeur a fait des émules. Je pense aux compagnies *du Bois Animé*, de Saint-Égrève ; *du Pépin de Pomme*,

de La Pommeraie, en Belgique ; de l'I.M.E. de Montcy, près de Charleville-Mézières ; des enfants de l'A.S.E.I. d'Albi (I.R. « Le Chemin ») qui sont venus en avion pour participer au Festival. Leurs marionnettes, comme celles de *L'Autre*, de Saint-Égrève et de La Pommeraie, ont d'ailleurs fait partie de l'exposition «76-2000 Marionnette : autre image».

Je me garderais d'oublier le Centre de Lorquin qui jouait dans le cadre du Festival pendant le Colloque et que nous n'avons pas vu, hélas ! ni le spectacle sur glace donné par l'ÉNAM, du Québec, et cette prouesse qu'a été la venue de nos quatre amis Japonais en fauteuils roulants, qui représentaient les compagnies *Fresh* et *Kamifusen*. Ils nous ont apporté la preuve tangible de l'impact positif de la marionnette dans leur vie.

Ces ateliers «théâtre de marionnettes» n'ont aucune prétention thérapeutique, mais ils réussissent admirablement un travail d'insertion et de réinsertion, et les participants trouvent dans ces ateliers une reconnaissance indiscutable de leurs possibilités et de leur créativité. Et les effets thérapeutiques sont évidents.

Le travail du thérapeute est bien plus ingrat, dans un atelier-marionnettes à visée thérapeutique : les objectifs sont bien différents. Les progrès ne sont pas toujours sensibles, avec des moments de mieux et de recul. Ce qui est sûr et remarqué partout, c'est qu'il se tisse dans ces ateliers des liens d'amitié entre les participants. L'atelier que je co-anime avec Christiane d'Amiens est un lieu sécurisant où ils aiment venir, où ils se sentent bien. Après une séance, un patient nous a dit : « Je suis «défatigué»», nous payant ainsi de notre propre fatigue à soutenir ses efforts. Si nous ne pouvons pas les guérir, nous pouvons essayer d'apporter un mieux-être dans leur vie quotidienne, de l'intérêt, *du désir et surtout du plaisir*. On peut mettre de la couleur dans le noir de la désespérance, entrouvrir ce qui est hermétiquement fermé. En les regardant comme des êtres humains à part entière, on peut les aider à regarder les autres, leur donner l'envie de faire un peu confiance, de renouer des liens d'amitié, de retrouver des repères dans l'institution, et dans les jours de la semaine. Cela paraît dérisoire, mais pour certains patients c'est déjà beaucoup !

« Apprivoise-moi, dit le Renard au Petit Prince... Tu es responsable de ce que tu as apprivoisé ». C'est sur cette responsabilité que je voudrais insister.

Madeleine LIONS.

notre association

“Marionnette et Thérapie” en Espagne.

Depuis près de deux ans, une jeune Espagnole, Silvia Bierkens, qui faisait des études d'art-thérapeute à l'INECAT, a participé à toutes les activités de «Marionnette et Thérapie», en a suivi toutes les formations, et a eu la chance de participer à l'animation d'un atelier-marionnettes dans un foyer de jeunes autistes de la Région parisienne. Elle avait l'intention, son séjour en France terminé, de mettre en pratique en Espagne, en Catalogne plus exactement, la démarche de notre association. Au début de juillet, notre présidente est allée à Barcelone pour l'aider à mettre en place une structure à base d'ateliers-marionnettes.

“Marionnette et Thérapie” en Italie.

Fin juillet, notre présidente s'est rendue en Italie, invitée à nouveau par le Festival Arrivano dal Mare ! Ce Festival fêtait ses 25 ans d'âge et avait pour la circonstance réunit beaucoup de monde. Parmi les invités, Madeleine Lions a retrouvé deux Français de connaissance : Paul Fournel, auteur des Marionnettes et autres ouvrages sur Guignol, actuellement en poste à l'Institut français du Caire, et Didier Plassard, qui avait honoré notre colloque de 1997 d'une communication remarquée sur Le corps tombé de l'acteur. Paul Fournel et Madeleine Lions se sont vu décerner une Sirène d'or, emblème de cette compagnie de marionnettes... qui viennent de la mer...

formation : nov. 2000 - nov. 2001

AVEC FABRICATION DE MARIONNETTES

Du 20 au 23 novembre 2000, à l'INJEP, Marly-le-Roi (78).

“Stage de perfectionnement” avec M.-Christine Debien et Madeleine Lions

Prix : 3 700 F, plus les frais d'accueil à l'INJEP

Même formation : Du 19 au 22 novembre 2001.

Du 19 au 23 février 2001, à l'INJEP, Marly-le-Roi (78).

“Marionnette et Psychanalyse” avec Madeleine Lions et Gilbert Oudot

Prix : 4 500 F plus les frais d'accueil à l'INJEP

Du 14 au 18 mai 2001, à l'INJEP (78).

“Du conte à la mise en images - Du schéma corporel à l'image du corps”

avec Marie-Christine Debien et Madeleine Lions

Prix : 4 500 F plus les frais d'accueil (INJEP)

SANS FABRICATION DE MARIONNETTES

Le samedi 20 octobre 2001, au siège de l'association, Paris (11^e).

Journée d'Étude “Marionnette et Psychanalyse” avec Gilbert Oudot

Prix : 900 F, repas non compris

Du 19 au 23 mars 2001, à l'INJEP, Marly-le-Roi (78).

“Corps et Marionnette” avec Jean Bouffort et Madeleine Lions

Prix : 4 500 F, plus les frais d'accueil à l'INJEP

Du 2 au 4 avril 2001, à l'INJEP, Marly-le-Roi (78).

“Marionnette et Psychanalyse — Stage de théorie” avec Gilbert Oudot

Prix : 2 500 F, plus les frais d'accueil à l'INJEP

Pour les formations organisées à l'INJEP, les frais d'accueil (152 F/jour en 2000) comprennent l'hébergement et les repas (92 F/jour pour les accueils sans hébergement ni repas du soir).

Des conditions peuvent être envisagées pour des personnes non prises en charge

* * * * *

— 5 —

Charleville, 15-24 septembre 2000

IX^e Colloque international “Marionnette et Thérapie”

Comme prévu, le IX^e Colloque international “Marionnette et Thérapie” s’est tenu à la Chambre de Commerce des Ardennes, les samedi 16 et dimanche 17 septembre 2000. Les participants étaient nombreux et nous les remercions de l’intérêt qu’ils ont porté aux activités de ce Colloque, de leur assiduité et de leur ponctualité.

Le programme annoncé a été respecté à deux exceptions près : les interventions de la Bulgarie et du Québec n’ont malheureusement pas eu lieu ; les communications des deux équipes italiennes ont été inversées dans le programme ; la communication de M. Kohda a précédé celle de M^{me} Pottier pour des raisons de disponibilité de l’interprète, M. Kita-Debuire, que nous remercions vivement pour la qualité de sa traduction et le temps qu’il a consacré aux activités des personnes venues spécialement du Japon pour ce Colloque. Enfin, les participants ont pu profiter, le samedi après-midi, d’un spectacle offert par une marionnettiste anglaise, M^{lle} Anna Angleby ; spectacle malheureusement amputé de sa partie musicale que nous n’étions pas préparés à assurer.

Le programme s’est donc ainsi déroulé :

Le samedi 16 septembre 2000, le matin :

- **Madeleine LIONS** : Ouverture du IX^e Colloque international.
- **Pascal Le MALÉFAN** : « Du corps fabriqué au corps construit ».
- **Colette DUFLOT** : « Le dedans et le dehors. À propos de la création : réflexion autour de quelques concepts phénoménologiques et psychanalytiques. », (France).
- **Marcel TURBIAUX** : « Essai de théorie de l’art de la marionnette en thérapie », (Fr.).
- **Jean-Louis TORRE-CUADRADA** : « Atelier-marionnettes dans une classe de 6^e du Collège Chartreuse à St-Martin-le-Vinoux (Isère). Unité pédagogique d’intégration (UPI) », (France).

Le samedi 16 septembre 2000, l’après-midi :

- **Ginette MICHAUD** : « La projection du corps dans l’espace construit. Exemples à partir des paraphrènes constructeurs », (France).
- **Pierre-Paul LACAS** : « L’image du corps vécu d’après Gisela Pankov », (France).
- **Fabio GROPPi** et **Corrado VECCHI** (Coopérative sociale « Le Mani Parlanti », association « Burattini e Salute ») : « Le jeu avec les marionnettes et les poupées dans les services hospitaliers pédiatriques » (Italie-Parme).
- Débat entre les participants au Colloque et des animateurs de « Marionnette et Thérapie »

Le dimanche 17 septembre 2000, le matin :

- **Stéphane DEPLANQUES** : « Le théâtre de marionnettes de Maurice et George SAND : Construction et mise en scène du désir maternel et métaphore paternelle ». (Fr.).
- **Jacques CLICHEROUX** et **Annette MASQUILIER** : « De l’écriture à la scène. Une aventure entre personnes handicapées et marionnettes. », (Belgique).
- **Maki KOHDA** : « Rôle joué par le théâtre de marionnettes après le tremblement de terre de Kobe pour venir en aide aux enfants et aux personnes très traumatisées » (Japon).

- **Marie-Hélène POTTIER** : « Objets trouvés-Objet créé » (France).
- **Stefano GIUNCHI** : « L'opération a parfaitement réussi » Témoignages des parents et de la compagnie *Arrivano dal Mare !* sur Luca, la marionnette et l'amnésie. (Italie-Cervia).

Le dimanche 17 septembre 2000, l'après-midi :

- **Association "Marionnette et Thérapie-Japon"** — **Maki KOHDA** et **Toshiki MINAMI** : Évolution de l'association japonaise "Marionnette et Thérapie" — **Shigetoshi SUZUKI** et **Miho MIZUMOTO**, de la compagnie *Kamifusen*, **Naoko YUASA** et **Akiko HASEGAWA**, de la compagnie *Fresh*, (NAGOYA-Japon) : présentation de marionnettes, mise en scène et spectacle spécialement préparé pour le Colloque — **Toshiki MINAMI** : présentation de diapositives commentées.
- Clôture du IX^e Colloque international "Marionnette et Thérapie" par une très chaleureuse réception regroupant tous les participants et intervenants encore présents.

*

Nous donnons ici successivement le texte de l'ouverture du IX^e Colloque international "Marionnette et Thérapie" par la présidente de l'association, Madeleine Lions, et celui de présentation du thème du Colloque par Pascal Le Maléfan, président de séance.

*

Ouverture du IX^e Colloque international "Marionnette et Thérapie" par Madeleine LIONS

Chers Amis,

Nous voici encore une fois réunis pour notre IX^e Colloque et je dois dire un grand merci à M. Jacques Félix qui a fait le maximum pour nous accueillir à nouveau dans ce Festival Mondial de la Marionnette et cela dans les excellentes conditions que vous pouvez apprécier.

Festival très important puisqu'il fait partie des festivités de l'An 2000 et qu'il commémore pour M. Jacques Félix 25 ans d'activité en tant que Secrétaire Général de l'UNIMA, et pour nous 25 ans de recherches pour utiliser le théâtre de marionnettes auprès de personnes souffrant de divers handicaps.

Nous remercions aussi la ville de Charleville-Mézières pour son accueil ainsi que l'hôpital Bélair qui est notre partenaire pour « *76-2000 Marionnette : autre image* ». Merci aussi à toutes les personnes de la Chambre de Commerce et d'Industrie de Charleville-Mézières pour leur gentillesse et leur dévouement à notre égard : tous les trois ans, nous revenons dans ce lieu si sympathique et si agréable.

Merci aussi à tous les intervenants qui vont nous faire part de leurs expériences, de leurs réflexions et qui vont partager avec nous un peu de leur savoir pour nous aider à aller un peu plus loin.

Bien sûr, je remercie du fond du cœur tous ceux qui se trouvent dans cette salle sans oublier les absents qui se sont manifestés en regrettant de ne pouvoir venir. Je pense en particulier à notre président d'honneur, le D^r Jean Garrabé, retenu ailleurs par d'autres activités.

Mes remerciements — décidément très nombreux — vont aussi à l'association *Buratini e Salute* qui m'a fait l'honneur de me décerner une Sirène d'or, cet été, à Cervia, pendant le Festival d'*Arrivano dal mare !* où ils fêtaient, eux aussi, 25 ans de travail. Je ne sais pas si cette médaille est méritée, mais elle m'a fait un réel très grand plaisir.

Nous accueillons aussi la nouvelle association "Marionnette et Thérapie-Brésil", qui n'a pas amené de marionnettes depuis le Brésil, mais qui montre sur un panneau à l'exposition «76-2000 Marionnette : autre image», tout le travail considérable qui se fait là-bas au Brésil. Nous les accueillons chaleureusement en espérant que nous aurons bientôt des relations encore plus profondes.

Évidemment, je n'oublie pas nos amis Japonais. L'année dernière, nous avons été invités, mon mari et moi, à fêter les 10 ans de l'association "Marionnette et Thérapie-Japon". Nous avons retrouvé à Tokyo, à Nagoya, des amis très chers et aussi les jeunes des troupes *Fresh* et *Kamifusen*. Ils avaient beaucoup changé depuis que je les avais vu déjà jouer à Okinawa, et c'est grâce à la volonté de leurs parents, de leurs enseignants et des volontaires qui les soutiennent que leur venue en France a été possible. Venue grandement facilitée, et ce sera mon dernier remerciement, par le dévouement de M. Hisashi Ito qui, depuis Paris, a constamment servi de lien avec le groupe au Japon et qui nous a facilité le contact avec l'Ambassade du Japon en France qui a accordé son patronage pour cette manifestation à Charleville-Mézières des quatre jeunes marionnettistes handicapés.

Nous espérons que ce long voyage, très fatigant, leur apportera beaucoup de joies et de plaisirs partagés aussi avec d'autres troupes belges et françaises.

Un très vif regret cependant : M^{me} Svetlana Christova, de Bulgarie, n'a pas pu venir en France. Je lui adresse toute ma sympathie et mes regrets. Même regret pour M^{me} Micheline Legendre, du Québec, qui, elle aussi, ne pourra être des nôtres à ce Colloque.

Et je voudrais aussi faire quelque chose que l'on n'a pas l'habitude de faire, c'est remercier la marionnette. Parce que la marionnette est le lien qui nous réunit tous, et que l'on oublie facilement une fois qu'elle a joué son rôle... on la laisse dans un placard, dans un tiroir, on l'oublie totalement. Alors que c'est bien elle qui nous réunit aujourd'hui, non seulement dans cette salle, mais dans toutes les activités de Charleville, disons « ailleurs ». C'est un lien qui se tisse entre nous, un fil fragile, mais un fil quand même extrêmement solide puisqu'il tient la route depuis je ne sais combien de temps.

Notre programme est très chargé, aussi je passe la parole à M. Pascal Le Maléfan qui présidera les séances.

*

“Du corps fabriqué au corps construit”

par Pascal Le MALÉFAN

Avoir un corps apparaît comme une évidence première, une telle évidence d'ailleurs qu'on oublie le plus souvent qu'on en a un et qu'il doit se rappeler à nous, parfois, pour le pire comme le meilleur. C'est que ce corps, il a fallu qu'il se subjective, se prenne dans le corps du langage pour en déserrer la jouissance, au prix d'une distanciation qui le constitue comme Autre. Corps pulsionnel organisé autour des zones érogènes qui sont autant de bords ; enveloppe trouée articulée au social et au culturel qui impriment les règles, les techniques, les modes, les canons ; soumis au discours de la science en passe de lui donner une nouvelle dimension, il reste fondamentalement hors-soi de s'être précipité par identification à une forme venant de l'autre, que seul un trait, unaire, autre identification, symbolique celle-là, vient contrer et recouvrir sans jamais l'abolir complètement. La prégnance de la forme, des images reste une donnée dans le nouage borroméen du sujet. Nos pratiques utilisant les formes, fabriquées, construites, puis animées pour les marionnettes, reposent sur la coexistence de ces deux types d'identification.

Si faire avec son corps n'a rien d'évident pour le névrosé, volontiers embarrassé par cette masse, cette forme, lorsqu'elle ne répond plus adéquatement dans le jeu de la prestance phallique —, l'évidence d'un défaut de corps est une dimension cruelle dans les psychoses. La schizophrénie en représente la figure clinique la plus caractéristique, dont la dimension fantasmatique du corps morcelé traduit bien, ainsi que le proposait Lacan, le fait de « manquer de soi ».

Je voudrais l'illustrer par un souvenir. Un jeune schizophrène — il avait 17 ans — venait souvent me trouver

pour bavarder un peu, de tout mais certainement pas de rien. Son sérieux m'étonnait toujours. Or il avait l'habitude de déambuler dans les couloirs du service en se tenant le menton avec la main, ce qui lui conférait une allure peu naturelle et certainement pas celle que Rodin a pu donner à son penseur !

Un jour je lui demandai — car cela m'intriguait — pourquoi il avait toujours ainsi la main au menton. Il me répondit alors, maîtrisant à peine son angoisse qui se lisait dans ses yeux, que c'était pour empêcher sa tête de partir. Je restai sans voix, sous l'effet sidérant de cette certitude aussi folle qui empêchait, brusquement, toute identification. Mais ce patient avait une autre particularité si je puis dire, c'était de confectionner des personnages de papier. Il y passait des heures, et pendant ce temps, ses mains étant évidemment occupées, il ne tenait pas son menton.

En reprenant les propositions de Jean Oury — qui malheureusement n'a pas pu être parmi nous —, je dirai qu'il tentait de se rassembler, de faire émerger du Un en faisant oeuvre. Il fabriquait de l'unité pour manifester, à son corps défendu, un vouloir-vivre face à l'anéantissement dissociatif.

Le thème général de ce Colloque est de s'interroger sur l'incidence de ces fabriques hors-corps, sur ces formes comme dépôt, condensation ou création — qui peuvent à l'occasion être des marionnettes — dans tout travail subjectif, spontané ou proposé dans un cadre institutionnel, cherchant à construire un site, un cerne aussi, un bord à partir duquel, quelque fois dans une répétition sans fin, une parole se chevillera au corps pour soutenir une adresse.

Je remercie donc à l'avance l'ensemble des intervenants pour l'intérêt de leurs exposés, et j'espère que nous pourrons aussi bénéficier durant ces deux journées de l'apport des uns et des autres au cours des discussions qui suivront chaque intervention.

Bon Colloque à tous !

*

Publication des textes du IX^e Colloque international.

Comme pour les Colloques précédents, ces textes seront réunis et publiés sous forme d'une brochure 21 x 29,7. La plupart des intervenants ont rapidement communiqué les textes de leurs interventions et nous les en remercions. Si des lecteurs désirent rapidement une communication déterminée, nous proposons de leur fournir un extrait de la publication à venir, dès qu'elle sera disponible, au prix de 2 F la page plus les frais d'expédition. (Contact : "Marionnette et Thérapie" - 28 rue Godefroy Cavaignac - 75011 Paris. Tél. : 01 42 83 34 07).

« 76-2000 Marionnette : autre image »

Le Festival mondial « Marionnettes Universelles 2000 » — le XII^e Festival mondial des théâtres de marionnettes — a donc permis une rétrospective de 25 ans d'une « autre utilisation de la Marionnette ».

C'est donc dans le préau du Centre d'Audiophonologie, transformé pour la circonstance en salle d'exposition, que les exposants sollicités se sont retrouvés. Pas tous, mais suffisamment pour que cette manifestation ait tout son sens. Citons, de gauche à droite en entrant :

- *La Compagnie du Pépin de Pomme*, de Sainte-Ellignies, en Belgique, proche de Tournai et de Roubaix ;
- *La Compagnie « L'Autre »*, animée par notre ami François Renaud, du C.H.S. de Béclair ;
- *La Compagnie du Bois animé*, du C.H.S. de Saint-Égrève (Grenoble) ;
- *L'association « Marionnette et Thérapie-Brésil »*, animée par Elisabete Bolfer, fidèle de nos Colloques ;
- *L'institut de Rééducation « Le Chemin »*, d'Albi, avec notre ami Jean-Claude Pfend assisté cette fois par son épouse ;
- *L'association « Animation Loisirs à l'Hôpital »*, section d'Antibes, avec les très dynamiques Claude et Francine Taillefer ;
- « *Marionnette et Thérapie* »... représentée par Christiane d'Amiens, Colette Duflot et Madeleine Lions.
- Avec l'équipe d'accueil du théâtre de Pascal Sanvic qui animait de très nombreuses séances de son spectacle : *À la recherche du Doudou perdu* ;
- Et les très dévouées personnes bénévoles appartenant à l'organisation du Festival et spécialement chargées de l'accueil à ce lieu exposition et spectacle.

Cette exposition a été très fréquentée, d'une part parce qu'elle était sur le trajet d'un spectacle, mais incontestablement aussi parce que le sujet attirait un public très intéressé par cette démarche et qui posait beaucoup de questions. L'exposition de *La Compagnie du Pépin de Pomme* montrait les différents spectacles produits depuis la création de l'activité, il y a 10 ans. *La compagnie « L'Autre »* avait installé un castelet monumental et rappelait tout autour la progression de son activité avec des marionnettes, des photos et des textes appréciés. *La compagnie du Bois animé* étonnait les visiteurs par la qualité des marionnettes sculptées sur bois. « *Marionnette et Thérapie-Brésil* », qui n'avait pu raisonnablement apporter des marionnettes, présentait sous forme de tableaux, enrichis de textes, l'ensemble des activités déjà réalisées ou en projet, et cet enthousiasme était reconfortant. Les marionnettes de *l'Institut de Rééducation « Le Chemin »*, souvent géantes, présentées très groupées, formaient un ensemble impressionnant, bien représentatif de l'énergie de leur animateur. « *Animation Loisirs à l'Hôpital* » présentait de belles marionnettes, très colorées, propres à égayer les enfants pour lesquels elles seraient animées. Notons que Claude et Francine Taillefer, qui n'ont pu rester jusqu'au bout de l'exposition, ont pendant qu'ils étaient là, joué, à titre de démonstration, pour les visiteurs.

Enfin “*Marionnette et Thérapie*” offrait trois volets. L’un présentait, en textes et en images, des réflexions de Colette Dufлот sur l’utilisation de la marionnette en psychiatrie et sur « Le dedans et le dehors » (développé au Colloque). Un autre volet montrait l’activité d’un atelier-marionnettes dans un foyer de vie de jeunes autistes, animé par Christiane d’Amiens et qui fonctionne sans interruption depuis 12 ans. Certains autistes ont pu y participer durant 7 ans. On pouvait y voir les remarquables photos de Richard Dasnoy, animateur qui avait déjà permis d’illustrer *Les âges de la vie* et qui va certainement nous procurer de belles illustrations pour le prochain compte rendu de ce dernier Colloque. Et un versant à la fois artistique et poignant, où Madeleine Lions présentait là aussi de très belles photographies, réalisées par le Studio Pose de Saint-Maur-des-Fossés, mettant en images les souffrances engendrées par l’exode.

Nous avons eu la grande joie d’accueillir, à cette exposition, M^{me} la Directrice départementale de Jeunesse et Sports des Ardennes, qui après avoir pris connaissance de nos activités, nous annonçait pour le lendemain la visite probable du Chef de cabinet du ministre. Visite qui a effectivement eu lieu. Le représentant de M^{me} la ministre de Jeunesse et Sports a écouté très attentivement l’exposé de notre démarche et de nos projets, et a assuré que nous continuerions à être soutenus par le ministère.

*

Rencontres organisées par le Festival.

Le Festival avait organisé quatre rencontres, les après-midi de 14 à 17 heures, à la Chambre de Commerce et d’Industrie de Charleville-Mézières. La première était une rencontre autour de « **La marionnette en Birmanie** » ; pris par l’accompagnement de nos amis Japonais à des spectacles, nous n’avons malheureusement pas pu assister à cette conférence.

La deuxième rencontre concernait « **La marionnette au Mali** » et était animée par Mamadou Sakame, président de l’Unima-Mali. Très belle communication, qu’il est difficile de résumer en très peu de mots tant la marionnette africaine présente de subtilités.

M. Edmond Debouny, inspecteur de l’Enseignement en Belgique, membre de l’Unima-Belgique a montré, au cours de la troisième conférence, intitulée : « **Les marionnettes, outils pédagogiques** », combien la marionnette était présente, à divers niveaux, à l’école en Belgique.

Cet exposé était illustré par une cassette vidéo produite par l’Unima-Belgique, intitulée « *Marionnette : outil pédagogique* ». Cette cassette très bien faite s’attache à montrer combien la marionnette peut faciliter les rapports entre l’enseignant et l’élève.

Dans un premier volet, cette cassette évoque les multiples facettes de la marionnette, art éminemment populaire. Une deuxième partie montre l’introduction de la marionnette dans l’enseignement sous forme de création d’un spectacle avec toutes les incidences et retombées positives dans le cadre de l’enseignement en général. Le troisième volet s’attache à présenter la marionnette comme un outil pédagogique auxiliaire de l’enseignant.

- À la maternelle, une marionnette-lapin transmet les consignes très efficacement ; la marionnette accompagne une histoire contée.

- Dans le primaire, la marionnette aide à l'enseignement d'une matière ; par exemple, en histoire, un élève dialogue par delà les siècles et par le biais de la marionnette avec un authentique personnage historique, Christophe Colomb dans le cas présenté.

- Dans le secondaire, c'est dans un cours d'anglais que la marionnette apporte son aide en protégeant autant l'élève que l'enseignant : chacun s'exprime plus facilement, en s'abritant derrière le castelet pour l'élève, en formulant les indispensables corrections par le biais de la marionnette pour l'enseignant.

- Dans le supérieur, on joue le texte avec marionnettes.

- Dans l'enseignement spécial, enfin, on assiste à une séance de développement de la psychomotricité en piscine.

Dans le même esprit, l'Unima-Belgique a édité 44 fiches de construction de marionnettes, très bien faites et qui rendront certainement de grands services à ceux qui veulent commencer une activité « marionnettes »^(*).

Quatrième conférence : Rencontre avec Claude Véron, directeur du « **Relais Culture Europe** » qui a présenté le rôle de cette structure destinée à aider la présentation des projets pour ceux qui veulent obtenir des aides de l'Europe^(**).

(*) Contact : Hubert ROMAN, Baty Marchal, 17 B-5300 FORVILLE (FERNELMONT) Belgique.

(**) Contact : Relais Culture Europe, 17 rue Montorgueil, 75001 Paris, Tél. : 01 53 40 95 10.



La consigne

spectacle donné au Festival et exposé à “76-2000 Marionnette : autre image”
par la compagnie du Pépin de Pomme - Ellignies Ste-Anne - Belgique

réflexion

L'interprétation

Selon des sources généralement bien informées incluant quelques témoins du dernier festival, les marionnettistes auraient remis l'interprétation à l'honneur. Depuis longtemps, cette discipline apparaissait comme un luxe.

Les musiciens peuvent vanter la patience qui leur est nécessaire pour surmonter l'apprentissage de leurs instruments avant d'en tirer le moindre parti. Tout le monde sait que cet art comprend une grande part d'apprentissage technique, et personne ne s'en offusque.

Au théâtre, il arrive à un metteur en scène de dire qu'il est inutile (pour la mise en scène) d'apprendre le théâtre. Par contre, les rôles sont confiés à des comédiens qui ont au moins appris à dire un texte, à se déplacer en scène, à faire vivre un personnage.

Curieusement, lorsque les personnages sont des marionnettes, l'aspect technique joue amplement en la défaveur du manipulateur, principalement en France. Ceci est dû en partie à des raisons d'ordre pratique, mais elles sont beaucoup moins importantes qu'un parti pris qui trouve ses racines dans l'histoire relativement récente de cet art. L'interprète qui ose étudier son rôle après l'avoir fait de son métier doit en avoir honte, car ce n'est pas un pur génie.

Nous pouvons examiner les raisons du préjugé qui touche notre interprète avant de voir les causes pratiques. Peut-être le parti pris contre l'interprétation est-il pour quelque chose dans le fait que les thérapies, également, semblent peu utiliser l'interprétation d'un rôle défini.

L'habile prestidigitateur.

À la charnière des dix-neuvième et vingtième siècles, un certain nombre de présentateurs montraient des numéros d'adresse ou des tours d'illusion qui attiraient un public important. Héritiers des spectacles de foires, ces marionnettistes se présentaient sous des pseudonymes anglais, déjà appréciés, pour épater la galerie en montrant des numéros de poupées à fils qui ressemblaient beaucoup à des tours de prestidigitation, devant un public qui s'y prêtait avec bienveillance.

De grands esprits s'émurent et critiquèrent vivement ce jeu. Le discrédit est allé plus loin que la cible, il porte aujourd'hui encore sur l'interprétation. L'action du marionnettiste est plus technique que celle de l'acteur du théâtre

de chair, parce qu'il doit faire parler un objet évoquant un corps, et réaliser avec lui des mouvements qui représentent des gestes. Pour mener à bien cette mission, certaines qualités d'observation et une bonne dose d'imagination permettent à l'interprète de trouver une expression, mais la connaissance des différents types de poupées qu'il est amené à œuvrer, de leurs limites et de leurs qualités, de l'effet qu'elles ont sur le public, seront d'une grande utilité s'il doit trouver rapidement l'expression juste, et l'aideront aussi à faire face à des situations imprévues sur scène. Un interprète qui reçoit la formation nécessaire doit apprendre longtemps, il est donc perçu comme un technicien et reçoit l'opprobre des esprits purs.

Le comédien qui joue en scène d'un instrument et exécute quelques acrobaties ne montre pourtant pas une moindre technicité, mais il n'est pas perçu de la même façon, car il semble plus « naturel » (c'est une première habitude).

Quelques préjugés sur les types de manipulation.

L'un des classements des marionnettes repose sur les types de manipulation : par-dessus, par-dessous, par derrière. La technique qui passe pour demander le plus d'adresse est celle la manipulation par-dessus.

Il convient de rectifier : la fabrication d'une marionnette à fils de scène (beaucoup sont construites pour la décoration) est plus compliquée techniquement que celle d'une poupée à gaine mais, si elle est construite rationnellement pour le rôle qu'elle doit tenir, il n'est pas du tout sûr que sa manipulation soit plus difficile que le maniement d'une autre à gaine. Le contraire paraît mieux établi.

La plupart du temps, les marionnettes à fils ou à tringle ne sont pas distinguées dans ces jugements sur les possibilités d'expression et sur les difficultés de jeu, or il ne s'agit pas du tout de la même technique. La tringle rigide permet des mouvements aussi rapides que ceux des poupées à gaines ou à tiges. En outre, les marionnettes à fils sont ressenties comme plus réalistes que les autres. En fait, elles ne le sont pas si réalistes. Si nous regardons mieux les poupées qui passent pour telles, nous constatons que les proportions sont souvent très écartées du modèle réaliste et que les mouvements le sont encore plus.

Lorsqu'une marionnette est construite et jouée en recherchant le réalisme, elle peut provoquer une impression désagréable lorsque les efforts réalisés dans ce sens rendent l'écart entre la réalité et sa représentation trop faible pour être rapidement identifiée, pour percevoir la scène comme un jeu construit sur l'évocation d'une réalité ; l'imitation est toujours imparfaite et provoque d'autant plus de malaise que l'écart est inconsciemment perçu. Ceci n'est qu'une hypothèse personnelle. Elle rend compte de quelques difficultés rencontrées sur le chemin de l'interprétation juste.

L'interprétation est-elle une spécialité ?

La spécialisation peut sembler évidente à un marionnettiste qui a passé le plus clair de son temps à jouer des marionnettes qu'il n'avait pas plastiquement créées, mais quelques théoriciens affirment au contraire qu'il est obligé de fabriquer son personnage. Une chose est certaine, il n'est pas du tout facile de vivre d'une telle activité, très peu reconnue. Longtemps, lorsqu'il s'agissait d'interpréter un rôle qui demandait quelques nuances, le réalisateur faisait appel à des services extérieurs, généralement ceux d'un comédien, en affirmant que ses collaborateurs habituels n'étaient pas formés pour cela. Nous souhaitons que cette époque soit révolue.

S'il est vrai que la mode est revenue de soigner l'interprétation, c'est un cercle vicieux qui est brisé. On évitait, en général, d'interpréter avec les marionnettes des rôles trop délicats... Et les interprètes négligeaient de se former convenablement, car ils n'auraient pas eu, ou trop rarement, l'occasion de s'en servir.

Structure de l'interprétation.

Dans bien des pays de l'ancien bloc de l'Est, les théâtres (et le public) avaient l'habitude d'une répartition principalement tripartite (au moins) de la création entre le scénographe, le metteur en scène et les interprètes. La liberté d'expression a donné naissance dans ces pays à des troupes qui sont loin d'avoir une structure ainsi diversifiée, mais au moins y sait-on que certains principes de mise en scène président à l'organisation du spectacle, que les décors et les personnages doivent être conçus l'un pour l'autre, que l'interprétation d'un rôle ne peut pas être définie avant celle de la pièce. Enfin, ils savent qu'un rythme doit mettre les scènes en valeur, sans quoi toute réalisation aboutit au gâchis de beaucoup de travail.

La division du travail des (anciens) grands théâtres de marionnettes subventionnés n'est pas retenue pour les petites troupes émergentes, mais les principales fonctions ne sont pas ignorées. Nous n'avons pas non plus la possibilité d'adopter dans nos théâtres et dans nos troupes une division du travail qui fasse concourir à un même spectacle un scénographe, un dramaturge, un metteur en scène, des interprètes, et pourquoi pas compositeur, orchestre, chœur, coryphée, costumiers, perruquiers, et autres. Dans ce sens, il n'y a aucune limite. Le fait de ne pas pouvoir diviser le travail n'a jamais empêché d'en reconnaître la nature. Les années de spécialisation ont laissé des connaissances qu'il serait utile de ne pas perdre, et les acteurs-marionnettistes de ces pays ne réagissent pas de la même façon que nous quand ils voient une réalisation où de riches idées sont simplement présentées au spectateur sans être mises en scène, sans être mises en valeur, alors que si peu de choses y suffiraient. Ils disent : c'est dommage !

Louis-José TEMPORAL

Ex-marionnettiste.

* * * * *

– 16 –

documentation

L'occasion nous est donnée de publier la traduction d'un texte que l'on peut considérer sans doute comme le premier sur la marionnette en psychothérapie. Les trois textes qui lui font suite, dus à M^{me} Simone Blajan-Marcus, viennent opportunément le compléter en apportant, à travers un témoignage direct, des informations inédites sur Gustav Woltmann et sur les débuts de la pratique psychothérapique de la marionnette en France. Je la remercie donc chaleureusement, d'autant qu'elle a bien voulu revoir notre traduction du texte de Bender et Woltmann et qu'elle a toujours répondu avec gentillesse et diligence à nos demandes de renseignements ou d'aide.

Pascal Le Maléfan.

L'utilisation de spectacles de marionnettes comme méthode psychothérapeutique dans les troubles du comportement de l'enfant*

Lauretta Bender, M.D. et Adolf G. Woltmann

Bellevue Hospital, New York City

La salle d'observation des enfants du secteur psychiatrique de l'hôpital de Bellevue a soigné environ 700¹ enfants pendant l'année 1935. La mise au point d'une méthode pour ces enfants qui remplirait leur temps d'activités, qui fournirait une base d'observation suffisante et à la fois favoriserait leur développement intellectuel physique et émotionnel en conservant leur joie de vivre, paraissait difficile avec les moyens limités et le personnel réduit dont disposait la ville. Cependant avec l'aide offerte par des employés de l'administration des œuvres fédérales, il a été possible d'organiser un certain nombre de projets intéressants, dont l'un des plus méritoires a été les classes et les spectacles de marionnettes.

¹. 1870 enfants en dessous de 16 ans ont été admis à l'hôpital, mais quelques enfants plus âgés furent soignés dans les services adultes.

L'âge des enfants varie de 2 à 16 ans. Ils proviennent des sources de recrutement habituelles, spécialement la Clinique d'hygiène mentale de l'hôpital, les tribunaux pour enfants, le conseil d'Enseignement et d'autres agences et institutions sociales. Ils présentent tous les types de problèmes mais la majorité d'entre eux ont des problèmes de comportement provenant de situations défavorables dans leur milieu familial ou scolaire ou d'expériences affectives malheureuses dans leur développement intellectuel. Le besoin essentiel de ces enfants est un besoin psychothérapeutique, une occasion d'évacuer leurs problèmes, une chance d'exprimer librement leurs tendances agressives, de formuler et clarifier les difficultés dans leur relation pendant leur vie avec leurs mères, leurs pères, leurs frères et sœurs et d'être soulagés de sentiments de culpabilité et d'angoisse. Il est bien entendu impossible de donner une aide thérapeutique individuelle à un si grand nombre d'enfants avec un personnel si réduit. Nous avons découvert que nos pièces de marionnettes et nos ateliers de marionnettes nous ont été d'un grand secours en tant que méthode psychothérapeutique active. Il s'est révélé que les activités de marionnettes ont des avantages évidents sur d'autres méthodes de traitement en ce sens que le traitement de groupe offrait des avantages réels sur le traitement individuel. Les pièces de marionnettes sont spécialement conçues pour une libre expression de l'agressivité de l'enfant et permettent la projection d'une facilité inhabituelle des problèmes de l'enfant dans les personnages. Deux des problèmes fondamentaux de la psychologie de l'enfant sont centrés sur 1) l'agression avec angoisse et l'angoisse de l'agression contre l'enfant, qui vit dans la crainte, et 2) le problème des relations d'amour de l'enfant avec son père, sa mère et ses frères et sœurs. Ces deux problèmes sont évidemment liés. Les spectacles de marionnettes sont une méthode idéale d'expression de l'agression sans causer d'angoisse ou de craintes à l'enfant et peuvent aussi permettre une libre expression de l'amour. Il ne faut absolument pas négliger ce dernier aspect. Il semble y avoir de la part des étudiants de la psychologie enfantine une tendance à trop accentuer les tendances agressives et destructives de l'enfant et à négliger les tendances constructives à l'amour tout aussi fortes. Chaque problème devrait trouver une solution efficace.

Les marionnettes que nous utilisons sont des marionnettes à gaines. Leur action est plus directe, leurs mouvements plus convaincants et elles sont capables de montrer plus d'agressivité que les marionnettes actionnées par des fils. Le héros de toutes nos pièces de marionnettes est Kasper. Issu à l'origine du folklore allemand, lui et ses frères internationaux d'Angleterre (Punk), de France (Guignol), d'Italie (Punchinello), de Russie (Petrushka) et

de Turquie (Karagoz), remontent par leur antique noblesse à l'artiste le plus anciennement connu : le comédien. Depuis le début des activités théâtrales en Inde, en passant par la comédie grecque et romaine jusqu'à maintenant, le même type de comédien a persisté bien que son habillement changeât ainsi que ses attributs. Le symbole du comédien était un phallus qui, modifié par l'influence chrétienne, a été réduit à un simple bâton. Le bâton appartient à un personnage tel que Kasper ; c'est le symbole de l'agressivité, de la fertilité et un excellent moyen de régler une discussion d'une façon qui plaisait aux gens et aux enfants incultes.

Depuis le Moyen Âge jusqu'à maintenant, Kasper, en Allemagne, a été l'idéal et le héros des masses populaires. Il parlait leur langage, il représentait leurs désirs naturels, il livrait les mêmes batailles qu'eux. Sa passion de la vie, son abondante vitalité, son agressivité et son humour les attiraient. Surtaxées par leurs souverains, manquant d'argent, ayant peu de besoins, ayant constamment peur d'entrer en contact avec les autorités policières ou juridiques, elles se tournaient vers lui. Kasper leur montrait comment jouer au plus fin avec un policier, comment tourner en ridicule un juge, comment filer entre les doigts de la mort et des démons. Il prenait leurs ennuis sur lui et montrait à sa façon comment les faire disparaître. Elles avaient la satisfaction de savoir que, symboliquement, face à la justice, il y avait un personnage qui les représentait et pouvait agir à sa guise et s'en tirer à bon compte. Il était le produit du folklore doté de tous les espoirs, les besoins et de toute la philosophie d'une masse créatrice. En d'autres termes Kasper est un homme simple qui aime la nourriture et la boisson, qui jure et blasphème quand c'est nécessaire, qui est agressif quand on l'attaque, qui a un sens aigu de l'humour, humour qui est d'ailleurs la plupart du temps brutal mais inoffensif et jamais injurieux. Ainsi le caractère de Kasper, sa tradition et son histoire lui ont donné toutes les qualifications nécessaires pour jouer le rôle qu'il occupe maintenant dans les pièces de marionnettes destinées aux enfants. Évidemment il a été changé, modifié et fortement américanisé, mais sous cette peau il est resté loyal et fidèle aux caractéristiques qui l'ont immortalisé pendant des siècles. D'un bout à l'autre de notre travail, Kasper a joué le même rôle. Il est actif, curieux, sociable et sans complexes. Il est à l'abri de commettre le mal et finalement trouve toujours une solution à ses problèmes. En même temps, son aspect et son nom sont suffisamment différents de ceux de l'enfant américain moyen, de sorte que c'est un personnage polyvalent. Ses vêtements sans caractéristique masculine peuvent même permettre facilement aux filles de s'identifier au moins partiellement à lui, bien qu'il faille admettre que les problèmes inhérents aux filles n'ont pas été traités de façon satisfaisante.

Un autre élément expliquant notre choix des marionnettes à gaine pour notre expérience est que le jeu de ces marionnettes est tout à fait excellent lorsque l'auditoire prend une part active au spectacle en faisant des suggestions, en donnant des conseils et en prévenant du danger imminent. Si Kasper ne prête pas attention au danger jusqu'au tout dernier moment, cela produit une grande excitation et du suspens jusqu'à ce que la fin heureuse rétablisse l'équilibre et permette au public de se détendre. De tous les procédés inventés par l'humanité pour des spectacles dramatiques, tels que l'opéra, le théâtre et le cinéma, le spectacle de marionnettes est le seul qui, non seulement permet, mais aussi force le spectateur à participer. Nos enfants en ont tiré un grand profit. Au lieu de tout prendre calmement, ils peuvent immédiatement libérer leurs émotions verbalement et physiquement (en sautant, en serrant les poings, en criant), exprimer leurs désirs et leurs aversions et aider à trouver les solutions appropriées. Ainsi, bien que les pièces pour marionnettes soient d'un caractère hautement dramatique et source de dangers pour Kasper, une véritable angoisse apparaît rarement chez les enfants qui voient le spectacle. L'élément comique qui est la base de la pièce en est sans doute partiellement responsable. Mais en dehors de cela, la vie des marionnettes ne peut être mise en danger puisqu'elles n'ont aucune vie à eux. Ce sentiment d'insouciance envers la marionnette et ses faits et gestes permet tout particulièrement aux enfants de profiter pleinement du spectacle.

Kasper et la plupart des autres personnages et bon nombre des pièces les plus réussies n'ont pas été créés pour l'expérimentation ni même modifiés en vue d'une influence psychologique ; ils sont directement issus du folklore. Or une observation attentive et une étude détaillée de la réaction et de l'attitude des enfants nous a appris que les marionnettes sont particulièrement bien adaptées à la psychologie des enfants. Nous ne pouvions prévoir quand nous avons démarré cette expérience à quel point les personnages des marionnettes et les pièces s'adaptent à la psychologie de l'enfant avec son besoin d'expression spontanée d'agressivité, de libre identification avec les personnages et la projection de ses problèmes dans la pièce. Aussi Kasper a-t-il mené son affaire, sans rien changer à ce qu'il est, déterminé par les siècles d'expérience humaine qui ont conduit à la création de sa personnalité spécifique. Les enfants ont participé et en ont tiré un bénéfice que nous avons pu observer en restant attentifs à tout ce qui se passait. Nous avons appris par exemple que chaque personnage pris séparément, à condition qu'il s'agisse d'un personnage représentant un animal comme l'alligator, un personnage fantastique comme la sorcière, ou réaliste comme le policier, est identifié par l'enfant soit à lui-même, soit à sa mère ou son

père ou à certains de leurs traits, ou peut-être un frère ou une sœur. Mais même l'identification au frère ou à la sœur est en partie celle de l'enfant lui-même. Nous avons appris ces choses en observant les enfants lorsqu'ils regardaient les pièces et en les écoutant par la suite en groupe, soit encore par des questionnaires ou des entretiens avec les psychiatres ou les joueurs de marionnettes. D'ailleurs nous constatons que les marionnettistes tendent à jouer un rôle spécial dans la vie des enfants de la section hospitalière car les enfants ont tendance à les identifier, non seulement aux personnages qu'ils jouent mais à les reconnaître comme les fabricants de toutes ces marionnettes et, par conséquent, comme ceux qui apportent une solution à tous les problèmes. Et en même temps, les marionnettistes ne représentent pas l'autorité et la discipline comme le font les médecins de l'hôpital.

Le folklore révèle combien les marionnettes sont étroitement identifiées aux problèmes de la vie de l'inconscient. De toute éternité, on les a utilisées, non seulement pour se distraire, mais aussi pour une propagande religieuse, sociale et politique. Une vieille légende indienne dit que le dieu Shiva tomba amoureux de l'une des marionnettes que manipulait sa femme et la désirait tant qu'il lui donna la vie.

Durant un de ses voyages, le roi chinois Mu-Wang (1001 – 951 avant J.-C.) rencontra un acteur qui donnait un spectacle de marionnettes devant sa cour. Les marionnettes pouvaient bouger les yeux et jouaient de façon si naturelle que le roi crut qu'il s'agissait de véritables êtres humains. Pensant qu'ils faisaient les yeux doux à la reine et aux dames de la cour, il ordonna que le joueur de marionnettes fut exécuté. Ce dernier sauva sa vie en reposant les marionnettes et en prouvant ainsi au roi qu'il ne s'agissait que d'objets en bois, en cuir et colle, peints en diverses couleurs.

Une des pièces les plus réussies de notre approche expérimentale, dans le but de permettre à la fois aux enfants d'exprimer librement leurs émotions et au psychiatre de pénétrer leurs problèmes, est une pièce utilisée avec succès comme divertissement, intitulée «*Kasper en Afrique*». Kasper voyage et se retrouve dans un pays inconnu. Il a très faim et cherche de la nourriture ; il trouve des bananes qui poussent sur un arbre et en prend une, mais il la redépose pendant une minute et tourne le dos. Un singe sort de la forêt et saisit la banane. Kasper se retourne, est surpris, mais il prend une autre banane, dont s'empare aussi le singe à son insu et de la même façon. La scène se répète plusieurs fois. Les enfants disent à Kasper que c'est le singe et lui conseillent de prendre son bâton. Puis une scène a lieu entre Kasper, le singe et la banane. Tout d'abord, Kasper assomme le singe avec

le bâton, et pendant qu'il va chercher la banane, le singe arrive, prend le bâton et assomme Kasper. Ensuite ils se battent farouchement et à la fin Kasper demande aux enfants s'il ne va pas faire son ami du singe pour qu'il l'aide à se procurer sa nourriture. Les enfants acquiescent volontiers et Kasper appelle le singe Charley. Charley s'éloigne et Kasper découvre un trésor pour sa mère, un balai à plumes et le pose par terre. Un alligator arrive et avale le balai. Quand Kasper revient et découvre que le balai a disparu, il le reproche à Charley bien que les enfants le défendent. Charley arrive et Kasper le bat ; puis l'alligator arrive et tente de les dévorer tous les deux. Les enfants engagent Kasper à prendre son bâton et Kasper essaie de frapper l'alligator. Les scènes où l'on se bat et où l'on se mord se répètent inlassablement jusqu'à la mort de l'alligator, tué par Charley. Puis pendant que Kasper dort pour se reposer de ses fatigues, deux indigènes cannibales entrent en scène et exécutent des danses indigènes chantées. Quand ils voient Kasper, ils veulent le tuer et les enfants lui conseillent de prendre son bâton et d'appeler Charley. Et de nouveau se répètent des scènes où l'un ou l'autre va gagner jusqu'à ce que Charley délivre Kasper des indigènes.

Cette histoire semble représenter la plupart des problèmes des enfants. L'enfant s'identifie immédiatement à Kasper qui représente ici l'enfant qui débute dans un monde nouveau. Il a toujours faim. Comme dans toutes les pièces, il est dynamique, demandeur, et exprime librement ses désirs ; actif, réagissant devant ses besoins internes, ses sentiments de culpabilité ou d'angoisse, il ne veut que ce dont il a besoin et est déterminé à l'obtenir ; il est agressif si c'est nécessaire, il est sûr de réussir, il est invulnérable et après chaque aventure, il est tout près d'en entreprendre une autre. Il est raisonnablement brave mais n'hésite pas à s'enfuir quand c'est souhaitable ; il a un sentiment très fort de sa supériorité et pas de sentiments d'infériorité parce qu'on est tout de suite prêt à l'aider quand il est trop faible pour faire face à une situation. En d'autres termes Kasper représente tout ce que l'enfant voudrait être lui-même ; il représente une sorte d'ego idéal selon la terminologie de Freud. On peut aussi le comparer avec la persona ou le masque de Jung, désignant l'idéal que l'on se fait de soi-même dans une situation sociale ou dans les relations avec d'autres personnes. Mais bien sûr, quelle que soit la valeur de n'importe lequel de ces noms ou des concepts qu'ils dénotent, ils sont incomplets et ne représentent qu'une partie seulement d'une personnalité véritable et tendent à la définir en termes trop rigides. Kasper lui-même montre une grande souplesse à s'adapter à des exigences différentes dans différentes pièces. Et il est bien certain que des enfants différents projettent en lui des personnalités différentes avec des qualités diverses. À l'occasion, il semble que des enfants lui donnent la signification

d'un symbole sexuel. Une petite fille de dix ans, dont le principal problème était lié à sa sexualité, stimulée par un père pervers et partiellement inhibée par la moralité conventionnelle d'un pensionnat, a dit de Kasper qu'il était bon garçon parce que son visage n'était pas rouge d'avoir été frotté, et qu'il avait épousé le singe, mais que le singe était mauvais parce qu'il avait volé une banane. Une analyse approfondie a révélé qu'elle s'identifiait presque complètement au singe et avait le sentiment que ce personnage était coupable, tandis que Kasper était bon parce que son visage ne montrait aucun signe de masturbation. Cependant ce genre d'interprétation n'est pas fréquent. La plupart des enfants reconnaissent qu'ils voudraient seulement être Kasper parce que c'est le meilleur ou parce qu'il s'en sort toujours bien, ou parce qu'il a tué l'alligator ou encore parce qu'il est devenu l'ami de Charley, etc.

Au cours de ses errances, c'est le singe qu'il rencontre en premier, et il ressort de toutes les péripéties qu'il ont vécues ensemble que les enfants aiment bien le singe. C'est le préféré après Kasper. Kasper et le singe se battent bien un peu entre eux mais ils sont dans le fond assez bien assortis. Si Kasper se montre trop dur ou trop agressif avec le singe, les enfants font des reproches à Kasper et lui disent de ne pas faire de mal au singe. Ils se souviennent qu'il s'appelle Charley depuis le commencement et rappellent ce nom en toutes circonstances même dans une pièce où le singe est provisoirement une fille déguisée. Ils disent qu'ils aiment Charley parce qu'il peut faire ce qu'il veut, grimper dans des arbres, voler des bananes et vagabonder dans la forêt et parce que c'est l'ami de Kasper et qu'il peut manger sa nourriture et qu'il lui sauve la vie, et aussi parce qu'il est drôle. Dans une des pièces, ils pensent qu'être transformé en singe est un avantage pour une fille pendant un certain temps parce qu'ainsi elle peut grimper aux arbres sans déchirer ses jupes, mendier de la nourriture, parler à des hommes étranges, rester dans la forêt toute la nuit, se battre, frapper les gens à la tête avec des bâtons et s'enfuir, alors qu'en tant que fille elle ne pourrait rien faire de la sorte. Les enfants semblent donc préférer le singe parce qu'il peut faire ce qu'il veut et qu'il est bon pour Kasper, ce qui veut dire qu'il peut répondre à toutes ses impulsions animales sans éprouver de sentiments de culpabilité. De sorte que le singe représente cette part de la personnalité de l'enfant définie par Freud comme l'Idéal du moi. Cependant les enfants reconnaissent qu'ils ne voudraient pas être un singe trop longtemps parce qu'un singe peut se faire capturer et enfermer dans une cage ou dans un zoo ou être abattu. Ce sont donc les dangers extérieurs qui produisent l'émotion ou la peur, mais pas de sentiments de culpabilité ou d'angoisse. Ils aiment Charley parce qu'il peut faire ce qu'il veut sans être méchant.

Après que Kasper et le singe sont devenus amis et qu'il se fut bien nourri, son aventure suivante est la rencontre du crocodile, rencontre tout d'abord indirecte. Kasper trouve un trésor qu'il va rapporter à sa mère mais le crocodile s'en empare et l'avale. Kasper s'en prend à Charley et le frappe malgré les protestations des enfants. Le crocodile veut manger Kasper, le singe vient à son secours et le crocodile est tué à la satisfaction de tous. Chacune de ces étapes doit être répétée maintes fois. La répétition en psychologie est un trait très important ; elle représente probablement le rythme naturel archaïque de la vie que l'enfant expérimente jusqu'au moment où la solution adaptée à chaque situation nouvelle est trouvée.

Dans la première scène de la pièce, Kasper et le singe se bagarrent un peu jusqu'à ce qu'ils en arrivent à la solution, avec l'aide des enfants, qu'ils deviennent amis. Dans une deuxième scène, Kasper et le singe se battent avec l'alligator, et quelquefois, dans l'état de confusion qui règne, se battent entre eux jusqu'à qu'il soit décidé que l'alligator est l'ennemi naturel et doit être tué. Il faut qu'il donne l'impression d'être mort plusieurs fois mais doit ressusciter et être tué de nouveau. Les répétitions ne sont évidemment pas de réelles répétitions ; ce sont toujours de légères variantes. C'est une dimension présente dans toutes les activités de l'enfant : jouer, dessiner, premières paroles, les sports, l'apprentissage, etc.

L'alligator est l'ennemi le plus primitif de l'enfant parce qu'il représente à la fois l'agression orale commise par l'enfant lui-même et contre lui. L'alligator donc, produit à la fois de l'angoisse et de la peur chez l'enfant. Kasper ne se sent en sécurité que lorsque l'alligator est tué. Le plus grand niveau d'excitation se manifeste dans les réactions des enfants vis à vis de l'alligator. Des centaines d'enfants qui ont vu notre spectacle, les seuls qui aient manifesté une crainte excessive ou des réactions d'angoisse étaient trois petits enfants aux réactions névrotiques sévères. Il a fallu les écarter du spectacle à cause de l'anxiété et de la crainte causée par l'alligator. Ils ont expliqué qu'il était méchant parce qu'il mordait et qu'il dévorait Kasper. Les enfants plus âgés sont d'accord pour dire que Kasper a toujours raison de tuer l'alligator parce qu'il mord trop, qu'il a toujours faim et qu'il veut manger tout le monde. Le fait qu'il représente également la propre agression orale de l'enfant apparaît dans des phrases telles que « Je ne l'aime pas, il va me dévorer ! » et par la réplique d'un enfant en émoi pendant que l'alligator avale le balai : « Avale-le pour moi ! ». Dans plusieurs autres pièces, l'alligator appartient à la sorcière, chose très significative, d'autant que nous découvrons que la sorcière représente la mauvaise mère. Or il nous faut supposer que la mauvaise mère représente cette partie de la mère qui

veut détruire l'enfant à cause de son agressivité orale, ou la mère qui refuse à l'enfant la possibilité de satisfaire pleinement ses désirs oraux, ou encore cette partie du moi qui refuse le plaisir de jouir totalement de ses désirs oraux et se punit pour son agressivité orale.

Maintenant que Kasper est devenu l'ami du singe, a satisfait sa faim et tué l'alligator, il s'allonge pour dormir et pendant son sommeil, deux indigènes cannibales sortent de la jungle et exécutent de mystérieux rituels parlés et dansés. Ils représentent assez bien les images infantiles parentales. L'attitude de Kasper et de l'enfant envers ces cannibales est nettement ambivalente. On observe les répétitions habituelles des combats entre les cannibales, Kasper et le singe : y est sous-entendue, la peur que les cannibales vont dévorer Kasper et Charley s'ils ne se protègent pas avec leurs bâtons, ce qu'ils font d'ailleurs, du mieux qu'ils peuvent. Nous voyons donc que dans cette pièce, tous les problèmes anciens de l'enfant sont traités. L'enfant peut s'identifier partiellement à chaque personnage et projeter une partie de ses problèmes dans chacun d'entre eux. Cependant il ne faut pas oublier que cette pièce a été intentionnellement écrite en ayant ces problèmes présents à l'esprit et, à l'évidence, elle était une des plus réussies qui avaient été écrites dans le but d'amuser les enfants. On est arrivé à cette interprétation après avoir produit la pièce de nombreuses fois devant des centaines d'enfants et avoir analysé leurs réactions et leurs interprétations. Ces réactions sont notées au moment où les enfants voient le spectacle, ou plus tard en leur demandant de relater le spectacle ou en leur posant des questions à son sujet. Nous avons aussi constaté que l'enfant qui a un certain type de problème émotionnel racontera plus tard l'histoire sous une forme modifiée en conformité avec son problème. Ainsi, un enfant de neuf ans qui était sous observation pour une réaction émotionnelle après avoir tué une petite fille de quatre ans avec une pierre et avoir enterré son corps dans la forêt, rapporta l'histoire comme suit : « Kasper tua l'alligator avec une pierre et l'enterra dans la forêt. » Plusieurs semaines plus tard, alors que ses propres mécanismes psychiques l'aidaient à oublier son expérience traumatique, il rapporta l'histoire différemment. Il élimina la scène où l'alligator est tué, et même quand on la lui rappela, il nia qu'il y eut un alligator dans l'histoire.

D'autres pièces de marionnettes possèdent des personnages complémentaires. Il y a la gentille mère de Kasper et aussi la sorcière qui, comme nous l'avons déjà précisé, est identifiée pour l'enfant aux traits de caractère déplaisants chez la mère ou à la méchante mère. Il y a un policier qui, dans une autre pièce, est le père de Kasper. Il y a aussi le méchant géant et le magicien qui semblent être identifiés aux traits de caractère mauvais du

père, ou au mauvais père. Il y a une petite fille qui joue différents rôles comme frère ou sœur de Kasper, incarnant ses caractéristiques féminines, ou bien l'image de sa mère dans la jeune fille qu'il veut épouser ? En ayant présent à l'esprit ces différents personnages, un nombre infini de pièces peut être écrit pour présenter différents problèmes émotionnels. On peut les présenter de façon réaliste ou avec beaucoup de fantaisie et de symbolisme.

Une de nos pièces traitant un problème le plus réaliste qui soit se trouve aidée par un peu de symbolisme au point le plus critique. Il s'agit de la pièce que nous appelons : « *Berce le bébé* ». Elle traite du problème de la rivalité entre frère et sœur.

Kasper a cinq ans et aime recevoir de sa mère toutes les attentions possibles. Il aime qu'elle joue au train avec lui, qu'elle le lave et lui déboutonne sa culotte. Mais arrive le moment où elle lui dit qu'il ne doit pas être trop dur avec elle, qu'il devra apprendre à se débrouiller parce qu'elle attend un autre bébé qui viendra bientôt. Son père, qui est gendarme, gronde Kasper et lui dit qu'il doit devenir grand et ne plus être un bébé. Kasper lui dit qu'il ne veut pas d'un nouveau bébé dans la maison. Mais le bébé arrive et Kasper découvre que celui-ci a droit à toutes les attentions de la mère et que lui, Kasper, doit toujours rester tranquille. On lui laisse le bébé à garder et il déclare qu'il ne l'aime pas, qu'il le prive de l'amour et des soins de sa mère, que c'est un sale marmot. Il demande aux enfants ce qu'il faudrait qu'il fasse. Beaucoup sont d'accord avec lui pour dire qu'il ne vaut rien et l'auditoire lui conseille bien vivement de jeter le bébé par la fenêtre, de le tuer, de le jeter dans le poêle, etc. D'autres enfants s'exclament que c'est un bon petit bébé et que Kasper devrait l'aimer. Les enfants s'excitent beaucoup et quelquefois des bagarres éclatent entre eux, spécialement s'il se trouve qu'il y ait des frères dans le groupe. Cependant, répondant au souhait formulé par Kasper, d'être débarrassé du bébé, la vieille sorcière arrive. Kasper lui dit avec l'aide ou l'intervention des enfants, qu'il n'aime pas sa petite sœur et souhaite que la sorcière l'emporte. La sorcière offre de l'aider en faisant aigrir le lait du bébé que Kasper donne alors à l'enfant, ce qui le rend si malade que la mère le conduit à l'hôpital, visiblement bouleversée. Alors Kasper regrette son geste. Il dit aux enfants qu'il ne voulait pas que sa mère soit malheureuse, qu'elle doit aimer l'enfant comme elle l'aime, lui, qu'elle ne l'aimera plus si quelque chose arrive au bébé, qu'il ne veut pas qu'on lui donne du lait caillé, etc. Il fait revenir la sorcière qui lui dit qu'elle ne peut faire que du mal aux enfants. Alors Kasper prend son bâton et la bat à mort et ainsi brise son pouvoir. La mère rentre à la maison avec le bébé guéri mais n'oublie pas de ramener aussi une glace à Kasper, exprimant ainsi son amour pour lui. Puis le père arrive et lui dit qu'il espère que Kasper

va maintenant devenir un petit policier pour protéger sa petite sœur. Toute la famille danse ensemble pour montrer combien ils s'aiment tous et combien ils sont heureux.

Même les enfants qui de toute évidence n'ont pas de problèmes spécialement liés à la question de la rivalité entre frère et sœur, ou ceux qui n'ont pas de jeunes frères et sœurs, sont intensément intéressés par la pièce. Ceux qui ont des problèmes relatifs à la naissance de jeunes frères et sœurs, manifestent une angoisse aiguë ; ceux-là sont enclins à reformuler l'histoire en la déformant.

Un garçon de huit ans avait manifesté le syndrome habituel du comportement enfantin depuis la naissance d'un frère trois ans auparavant, alors que la mère avait clairement reporté la plus grande partie de son amour sur le plus jeune enfant et avait ouvertement menacé de placer l'autre enfant en institution parce qu'elle avait le sentiment qu'elle ne pouvait s'occuper que d'un enfant à la fois. Ce garçon disait que la sorcière vieille et méchante avait failli tuer l'enfant, que Kasper aimait le bébé mais que la sorcière désirait qu'il meure et que Kasper avait sauvé le bébé en tuant la sorcière. Il exprimait ainsi avec quelle netteté il éprouvait le sentiment que la mauvaise mère était responsable de cette situation en voulant tuer son enfant. L'enfant s'identifiait fortement au nouveau-né et il fut possible de le lui montrer. Il est clair que beaucoup d'enfants s'identifient ainsi aux nouveau-nés et montrent le motif qu'ils retiennent pour ne pas vouloir tuer le bébé. C'était d'autant plus marqué chez les enfants dont les mères étaient les plus agressives envers eux.

Un autre petit garçon de cinq ans avait fait preuve d'une agressivité très forte en essayant de tuer trois jeunes frères et sœurs depuis l'arrivée du premier bébé alors qu'il avait dix huit mois. C'était un enfant qui avait, à cette période, souffert d'une maladie obscure ayant contrarié sa croissance, de sorte que deux de ses plus jeunes frères et sœurs étaient déjà plus grands que lui. La jalousie qu'il éprouvait à leur égard était manifeste et dramatique. Il disait qu'il haïssait sa mère d'avoir tant d'enfants et qu'il haïssait ses petits frères et sa petite sœur et désirait qu'ils meurent. Il essayait de les jeter par la fenêtre, il les mettait sur leur tricycle et essayait de les pousser sous les voitures dans la rue, il jetait par terre leur nourriture, il essayait de les étouffer. Il admettait tous ces faits en arrivant à l'hôpital mais ne manifestait pas de tendances agressives envers les enfants de la salle d'hôpital et, au bout de quelques jours, il cessa de discuter de ses sentiments envers ses frères et sœurs et sa mère. Il appréciait énormément la pièce sur Kasper en Afrique, spécialement les scènes montrant l'alligator et le singe. Il montrait un égal plaisir quand l'alligator manifestait son agressivité et quand le singe

combattait l'alligator. Il semblait qu'il jouait à être l'alligator en disant : « Maintenant je peux dévorer tout le monde. » Il faisait comme si une autre marionnette était sa mère et la dévorait. Il manifestait un très grand émoi quand le singe tuait l'alligator. Il faisait des bonds en disant : « Vlan, vlan, bats-le Charley! Attention, cours par là! Frappe-le pour moi!» Il disait qu'il voulait être le singe parce qu'un singe c'était grand, qu'il pouvait voler des bananes et tuer l'alligator. Il aimait bien la bagarre entre Kasper et les cannibales. Il disait que s'il était Kasper, il les tuerait ; il prendrait un couteau et leur couperait la tête. Cependant quand la pièce « *Berce le bébé* » fut présentée, il devint réservé, inattentif et renfrogné. Il ne voulait pas la regarder. Quand la mère se précipita vers l'hôpital avec le bébé, il s'écria : « Il est mort ! ». Ensuite, il refusa de parler de la pièce et commença à pleurer. Il commença à jouer avec certains des jouets utilisés pour la Technique de jeu et, au bout de quelques minutes, on observa qu'il avait organisé des obsèques avec un bébé dans un chariot et finalement enterré le bébé. On lui demanda plus tard, ainsi qu'à un groupe d'enfants, ce qu'il aurait fait si Kasper l'avait appelé au lieu de la sorcière et il dit : « J'aurais été la sorcière et j'aurais tué le bébé. » Quand on lui demanda ce que ferait une sorcière si elle avait des enfants à elle, il répondit : « Elle les tuerait par un tour de passe-passe. » L'enfant vit la représentation de la pièce plusieurs fois et il fut ainsi possible de lui donner la possibilité de se détendre émotionnellement de manière considérable jusqu'à ce qu'on puisse aborder le problème plus ouvertement avec lui. Finalement on lui demanda s'il désirait une nouvelle maison avec une nouvelle mère, de nouveaux frères et sœurs et il répondit : « Oui, que des grands ». Puis au bout d'une minute de réflexion il ajouta : « Ça ne me dérangerait pas d'en avoir des petits. Je ne leur ferai rien. » Il s'est bien adapté à un foyer d'accueil chez des particuliers où il est le seul enfant et réussit bien en classe. Il reçoit un traitement à la thyroïde qui semble stimuler sa croissance.

D'autres pièces sont produites, dotées de mécanismes plus compliqués et davantage de symbolisme et de fantaisie. L'une d'entre elles est intitulée : « *Comment Kasper devient un homme* ». Dans cette pièce, Kasper est un orphelin solitaire, sans père ni mère, ni foyer. Il arrive dans une maison où il y a une femme qui, manifestement, est le symbole de la bonne mère, et lui demande s'il peut travailler ici. La femme tombe d'accord après que Kasper eut plaidé son cas. Mais chaque fois qu'on le laisse seul pour faire son travail, il est surpris à rêvasser sur sa mère, ce qui lui vaut d'être grondé et traité de fillette. Un midi, la femme appelle son fils Billy qui est un mauvais garçon. Billy gronde sa mère, lui donne des ordres et importune Kasper. Kasper demande aux enfants si un enfant devrait traiter sa mère ainsi et s'il

mérite une si bonne mère. Les enfants injurient Billy d'un bout à l'autre de la pièce. Billy lit dans les journaux qu'une belle jeune fille est perdue dans la forêt et il décide d'aller la trouver et de l'épouser pour qu'il puisse avoir une femme et une mère pour s'occuper de lui et le servir. Kasper décide de le suivre secrètement. Billy entre dans la forêt et voit un petit singe qui lui demande à manger. Billy frappe le singe et le chasse, et se plaint d'être venu dans la forêt pour trouver une jolie jeune fille et non pas un singe affreux. Les enfants le grondent, l'insultent et lui demandent de ne pas maltraiter Charley. Il faut se rappeler que le singe Charley est toujours l'ami des enfants. Puis Billy se trouve face à face avec l'alligator et a bien du mal à éviter de se faire manger par lui. Il réclame sa mère à voix haute et montre qu'en période de difficultés il n'est pas si brave. Puis il rencontre la sorcière et la défie, il la frappe même. Elle déclare que c'est un méchant garçon, qu'elle le changera en pierre et le jettera dans le fond de la rivière où il ne trouvera pas la jeune fille et ne reverra jamais sa mère. La sorcière questionne les enfants à ce sujet et ils tombent d'accord de tout cœur. Billy est changé en pierre par un tour de passe-passe et jeté dans le fond de la rivière avec un grand bruit sourd. Puis Kasper apparaît dans la forêt et le singe sort et demande à manger ; Kasper partage ce qu'il a. Le singe dit à Kasper que s'il a besoin d'être aidé, qu'il l'appelle et il viendra. Kasper rencontre l'alligator, il a peur et envisage d'appeler Charley mais il décide de prouver qu'il n'est pas une fillette ; il se bat et tue l'alligator. Les enfants l'y encouragent. Puis il rencontre la sorcière ; elle le menace de le changer en pierre parce qu'il a tué l'alligator mais les enfants crient : « Non ! » et disent à Kasper de prendre son bâton et d'appeler Charley. Kasper réussit à tuer lui-même la sorcière. Il décide d'appeler Charley pour lui demander de l'aider pour trouver la belle jeune fille et quand il le fait, la belle jeune fille apparaît et dit qu'elle a été transformée en singe par la sorcière et libérée après que Kasper l'a tuée. Kasper dit qu'elle est aussi belle que sa propre mère qui est morte et demande aux enfants s'il devrait l'épouser. Ils sont d'accord. Puis il y a une danse d'amour avec beaucoup de baisers.

Cette pièce avait été conçue pour un enfant sans foyer qui traverse la vie en cherchant la mère idéale et qui n'est pas capable de s'adapter à une famille d'adoption ou à une institution. Mais elle s'est avérée efficace pour d'autres types de problèmes.

Un exemple montrera quelle est la réaction de l'enfant quand il est préoccupé émotionnellement par un problème spécifique différent de celui pour lequel la pièce est conçue.

Calvin est un petit garçon de six ans qui vient nous voir avec sa sœur de cinq ans. L'histoire montre que tous les deux avaient été victimes de

violences sexuelles par le père, spécialement la petite sœur Marie qui, à la suite de ce drame, avait été complètement préoccupée par des problèmes de sexualité génitale. Elle essayait aussi de s'adonner à des jeux sexuels avec son frère qui était plus âgé et plus intelligent. Calvin était bouleversé par toute cette situation mais éprouvait une profonde aversion pour son père et un grand attachement pour sa sœur. Quand on l'interrogea sur la pièce, il répondit en ces termes : « Et le père fut tué et la sorcière le transforma en pierre parce qu'il allait trouver la petite fille et le singe, puis il dépose une banane et Charley vient prendre la banane et nous dit qu'il la prend. Puis il pose une autre banane là et Charley vient prendre la banane, prend un bâton et bat Charley. Puis il demanda aux enfants s'il devait donner à manger à Charley et les enfants ont dit que « oui » et il donna une banane à Charley qu'il mangea. Le père voulait d'abord l'épouser mais c'est Kasper qui trouva la fille, l'épousa et fut gentil avec elle. Kasper lisait le journal et le père le battit seulement pour cette raison. Je trouve que Kasper devrait avoir la fille parce que je le préfère, parce que quand quelqu'un veut le tuer, il tue le premier. Il est très bien. (« Qu'est ce que le père pourrait faire à la fille ? ») Peut-être que le père épouserait la fille et lui ferait faire toutes sortes de tâches pénibles. Peut-être qu'il pourrait se procurer un fusil et la tuer, ou un bâton et la tuer. (« Tu supposes qu'il puisse lui faire la même chose que ce que votre père a fait à Mary ? — Oui, il pourrait la faire souffrir de cette façon et elle en mourrait. »)

Évidemment il a combiné cette pièce avec Kasper en Afrique qu'il avait également vue. La réaction de cet enfant devant la pièce montre ô combien clairement que les enfants projettent leurs problèmes. Il s'identifie à Kasper, il identifie sa sœur à la belle petite fille et son père au méchant personnage. Il exprime ainsi l'idée infantile qu'une agression sexuelle est mauvaise parce qu'elle peut tuer sa sœur. Il considère une violence comme une agression. Cela prouve que l'enfant croit que le père veut se marier pour faire travailler sa femme, mais que si Kasper, c'est-à-dire lui même, pouvait épouser la fille, il serait gentil avec elle et l'embrasserait.

La valeur de notre expérience de l'utilisation de spectacles de marionnettes pour déterminer les mécanismes psychologiques en rapport avec les problèmes émotionnels des enfants dans un but psychothérapeutique peut très bien se résumer dans les réactions de cet enfant de six ans. Nous prenons note de la façon dont il dit qu'il voudrait être Kasper parce que Kasper était bon et a tué en premier tous les gens qui voulaient le tuer. De cette façon, il s'identifie clairement aux personnages des marionnettes et projette en eux ses problèmes. Il exprime clairement son opinion dans la toute-puissance de l'agression en tant que menace contre l'enfant et la

justification de sa défense. Il exprime sa désapprobation d'un père cruel qui bat un enfant pour des raisons insuffisantes et qui déclare que tout ce qu'une petite fille doit craindre d'un mauvais père c'est qu'on la fasse travailler durement, qu'on la batte et qu'on la tue. Les représentations de la sexualité sont apparemment loin d'être claires et se comprennent en terme d'agression. Il croit que les gens qui sont bons seront gentils avec ceux qu'ils aiment et les embrasseront. Il fait ainsi preuve de fascination pour la répétition de la scène entre Kasper et Charley avec la banane et le bâton jusqu'à ce que les enfants encouragent Kasper à ne pas frapper le singe pour qu'ils deviennent amis afin de trouver ensemble de quoi manger, reconnaissant le droit de l'animal à satisfaire ses pulsions. Tout cela démontre comment cet enfant a donné une expression à la plupart des problèmes qui le concernent.

Les marionnettes se prêtent volontiers à ces processus d'identification aux différents personnages et permettent aux enfants de projeter des problèmes sur eux, de les extérioriser librement et d'arriver à une solution heureuse. Par la nature impersonnelle de ceux auxquels ils s'identifient, et du fait qu'il s'agit de marionnettes qui ne peuvent être vraiment blessées, les enfants sont à même d'exprimer leurs émotions librement et sans culpabilité ou angoisse ou appréhension. La seule limite, qui peut apparaître comme un danger d'être puni pour s'être librement exprimé, vient quand un autre enfant dans le public peut avoir une opinion différente de la sienne. Or l'un des plus grands facteurs thérapeutiques est que l'enfant apprend que d'autres enfants autour de lui éprouvent les mêmes sentiments que lui, et il est aidé et soutenu dans l'expression de ses tendances agressives du fait que tous les autres autour de lui acclament bruyamment l'expression de ses propres sentiments. On notera ainsi que dans les passages récités par Calvin figurent les déclarations où Kasper demande aux enfants si ce singe devrait avoir la permission de manger la banane ; les enfants disent que «oui». *Un enfant, en racontant de nouveau une pièce, met donc toujours l'accent sur le rôle que les enfants jouent.* Un telle expérience nous conduits à conclure que la thérapie de groupe n'est pas seulement plus économique, mais est réellement, par certains côtés, plus satisfaisante qu'un traitement individuel, au moins dans l'expression de réponses émotionnelles archaïques et parce qu'elle soulage de l'angoisse et de la culpabilité.

Il est par ailleurs clairement prouvé dans nos expériences avec marionnettes qu'il existe une tendance chez les enfants à produire en permanence des répétitions, avec de légères variations, qui aboutissent finalement à une solution. *Et il est particulièrement important de concevoir qu'il ne suffit pas que les enfants aient le droit à la libre expression de leurs*

tendances agressives mais aussi que la libre expression de l'amour devrait toujours permettre une solution au problème.

Enfin, si les spectacles de marionnettes possèdent en eux-mêmes une valeur thérapeutique certaine par rapport à l'enfant, avant même l'expérience que l'enfant va en faire en y participant, nous avons aussi découvert que le spectacle peut être utilisé par le médecin comme un excellent matériel pour des discussions. Il peut être utilisé de la même façon que le matériel des rêves ; tout d'abord en posant des questions pertinentes en fonction de ce que Kasper pense, éprouve ou fait plutôt que sous l'angle de ce que l'enfant lui-même a fait, pensé et ressenti.

En outre, nous avons organisé des ateliers de marionnettes animées par des marionnettistes où l'on apprend aux enfants à faire des marionnettes, à écrire et à produire leurs propres pièces qui présentent les avantages habituels de l'ergothérapie, des arts dramatiques et des activités de groupe. Mais elles offrent aussi l'avantage supplémentaire de pouvoir être utilisées conséquemment vers des fins thérapeutiques en dirigeant l'intérêt de l'enfant vers la solution à ses propres problèmes par l'intermédiaire de l'argile utilisée pour modeler les têtes des personnages de marionnettes, en dessinant les marionnettes, en assistant à des sketches de marionnettes, ou en en produisant, ou par de libres discussions.

Au cours de ces ateliers de marionnettes, les enfants sont amenés à discuter des problèmes soulevés par ces pièces en répondant à un questionnaire mis au point avec l'aide du psychiatre. Les discussions portant sur toutes sortes de problèmes sociaux ont souvent été très éclairantes.

Sur ce point encore, nous sommes convaincus que la valeur des discussions de groupe réside en partie dans le fait que les enfants vont effectivement échanger plus librement en groupe que seuls. Ils montrent souvent qu'ils sont encouragés par la présence d'autres enfants ayant des expériences mutuelles et, quelquefois, ils découvrent avec quelle facilité ils peuvent aborder leurs problèmes avec le marionnettiste qu'ils finissent par connaître sous le nom d'oncle Kasper et qu'ils identifient indubitablement étroitement à son œuvre «Kasper» et par conséquent à la meilleure représentation idéale qu'ils se font d'eux-mêmes.

*

DISCUSSION

D^r E. Wexberg : Je crois que tout l'auditoire est d'accord avec moi sur ce point : l'idée formulée par le docteur Bender et M. Woltmann d'utiliser les spectacles de marionnettes à des fins thérapeutiques pour les enfant mérite nos éloges et les remerciements de tous ceux qui s'occupent de l'hygiène sociale de l'enfance. En effet, le point essentiel dans la psychothérapie des enfants semble être d'entrer dans le monde de l'enfant et de le laisser utiliser son propre langage au lieu de lui imposer des modes d'expression que l'on suppose être enfantines sans qu'ils le soient vraiment. Les contes de fées, les pièces et les spectacles de marionnettes semblent faire partie intégrante de la vie de l'enfant. Les rapports évidents entre la mentalité des enfants et le folklore deviennent aussi évidents du fait qu'il semble presque impossible de remplacer le matériel folklorique par des inventions, si artistiques ou psychologiques soient-elles, produites par des adultes. Cela ressort nettement à partir de la pièce qui montre la formidable popularité de « *Kasper en Afrique* » en comparaison des pièces suivantes écrites dans un but précis telle que « *Berce un bébé* ». En ce qui concerne cette dernière pièce, je me permettrais d'émettre quelques critiques sur le genre de solution envisagée par l'auteur pour résoudre le problème des frères et sœurs. D'après ma propre expérience, l'idée d'aider l'enfant à résoudre le problème de la jalousie en faisant appel à son affection pour sa mère réussira rarement. En fait, dans le cas rapporté dans la pièce, cette solution proposée est manifestement rejetée par le garçon qui identifie sa mère à la sorcière. Cet appel à l'amour de l'enfant pour sa mère semble être davantage en accord avec des formulations psychanalytiques que réellement psychologiques. C'est la mère qui, d'ordinaire, essaye d'en appeler au sentiment d'amour de l'enfant pour elle, mais, dans le cas présent, elle s'y est épuisée et il s'est avéré inefficace avant que l'enfant ne soit soumis à un traitement, et ce traitement n'aurait jamais été nécessaire s'il avait été prêt à sacrifier sa recherche de l'amour de sa mère. Au contraire, la jalousie et l'amour semblent être très proches l'un de l'autre, et plus l'aîné des enfants est attaché à sa mère, plus il luttera contre elle quand il se sent négligé. Avoir conscience du chagrin qu'éprouve la mère pour son enfant dépasse les possibilités émotionnelles de l'enfant : la bonne méthode serait de suggérer à l'enfant un succédané valable et d'une importance personnelle pour compenser l'attention perdue de sa mère en améliorant ainsi son impression de compétence et en lui permettant de détacher son amour d'une dépendance infantile. Cela n'a pas été essayé dans le cas rapporté : replacé dans une famille adoptive en tant qu'enfant unique, l'enfant est réinstauré dans sa situation préférée et apparemment guéri.

Dans ce cas, comme d'une manière générale, j'ai le sentiment que la pleine valeur de cette méthode thérapeutique de spectacles de marionnettes ne sera vraiment comprise que lorsque l'accent mis sur les conceptions et les termes psychanalytiques sera remplacé par une terminologie psychologique qui n'est certainement pas la même. Il ne me semble pas pertinent d'interpréter le rôle de

l'alligator comme étant représentatif de la propre «agression orale» refoulée de l'enfant, ce qui est supposé expliquer l'antipathie de l'enfant pour cet animal alors que le même enfant est supposé aimer Kasper et le singe pour exactement les mêmes raisons, les deux, paraît-il, représentant les pulsions animales agressives de l'enfant. Cependant l'humour de Kasper est selon les dires des auteurs « la plupart du temps brutal mais inoffensif et jamais injurieux ». D'accord donc. Il semble plutôt que Kasper plaît aux enfants parce qu'il sait comment se comporter dans des situations difficiles. Il se met souvent dans le pétrin mais s'en sort parce que c'est un gamin intelligent : c'est exactement ce que chaque enfant veut être, alors que le singe tire profit de l'amour que l'enfant éprouve généralement pour les animaux inoffensifs et drôles, une satisfaction qui naît de l'attitude protectrice des enfants à l'égard des êtres inférieurs. Le fait que cette sympathie pour les animaux n'existe pas dans le cas d'un alligator qui est supposé avaler des balais et même dévorer des enfants, n'a certainement pas besoin d'explications par le mythe du refoulement de «l'agressivité orale» de l'enfant.

Nous disposons d'un temps trop court pour une discussion approfondie de beaucoup d'autres détails de l'étude où le même problème est présent. Mais la question qui est soulevée par la démarche des psychanalystes pour enfants est de savoir si traduire des faits psychologiques dans la terminologie de la mythologie freudienne constitue un progrès. Si (ce que je crois vrai) cette traduction signifie distorsion et simplification excessive de ces vrais problèmes de la vie des enfants, alors ils sont de loin plus intelligibles et plus susceptibles d'être résolus par une analyse approfondie de la position sociale de l'enfant dans sa vie familiale et de son estime de soi-même que par une approche pseudo-psychologique d'instincts qui en eux-mêmes n'ont pas du tout une nature psychologique. Je crois vraiment que la méthode des marionnettes pour laquelle il nous faut remercier les auteurs, s'avérera vraiment précieuse quand elle sera détachée du dogmatisme freudien et j'espère pouvoir démontrer mon point de vue avec du matériel à moi.

D' Bender : La partie importante du travail ne réside pas dans l'application d'une terminologie spécifique, c'est l'occasion pour l'enfant de s'identifier avec différents personnages et de se libérer pleinement de ses problèmes émotionnels. Si le docteur Wexberg préfère utiliser une autre terminologie, je suis sûre que cela ne nuirait pas à la valeur de son ouvrage.

* Présenté au Congrès de 1936². Publié dans *The American Journal of Orthopsychiatry*, Vol. VI, juillet 1936, n° 3, pp. 341-354. Traduction pour *Marionnette et Thérapie* de Robert Faure et Pascal Le Maléfan. Que Sandrine Mendès soit remerciée pour l'aide apportée.

² Il s'agit sans doute du Congrès de psychiatrie.

Sur Adolf Gustave Woltmann

*D'après les renseignements fournis
par M^{me} Simone Blajan-Marcus, lettre du 17-9-1999*

« Gustave Woltmann a été pour moi plus qu'un maître es marionnettes. Ce fut aussi un tendre ami. (...)

« D'origine hasbourgeoise, Gustave a fait son service militaire en Allemagne et y a commencé ses études ou sa formation comme artisan du bois et des métaux. Il aimait beaucoup les enfants, organisait des spectacles où il les amenait à participer. La montée du nazisme l'a poussé à émigrer à New York. Sa femme, Greta, une psychologue d'origine juive, fréquentait l'hôpital Bellevue, et l'a rencontré alors qu'il vivait. Elle l'a encouragé à se former à l'approche psychologique des enfants. Il m'a raconté que, après son mariage avec Greta, la fille de celle-ci qui était malade, lui avait demandé de lui faire des poupées. Avec des balles en caoutchouc peintes et trouées à la base, qu'il exhibait sur ses doigts, il a pu distraire la fillette. Greta y vit un moyen thérapeutique pour des enfants névrosés, agités, psychotiques, et le présenta à Lauretta Bender. Il fut aussitôt accepté et fit si bien qu'il obtint (sans diplôme, semble-t-il) un poste qui fut créé pour lui. Les enfants l'appelaient «Kasper» du nom du guignol allemand qu'il incarnait souvent.

« Je n'ai pas les dates de sa naissance ni de sa mort, mais je sais que c'est en 1939 (...) que je l'ai revu. Engagé dans l'armée américaine du Pacifique, il a pu venir à Paris et me rendre visite à la Libération. »

* * *

Les marionnettes thérapeutiques* **

par le **D^r Simone Marcus**

(ancienne externe des Hôpitaux de Paris)

Anna Freud, la fille du professeur viennois, a découvert très tôt comment adapter aux enfants les méthodes de son père. Elle savait qu'un enfant avait un ego en formation, une capacité de jugement en devenir, donc un analyste ne pouvait pas fonder sa thérapie sur les possibilités du patient.

Mais, en même temps, une névrose infantile est, en général, de faible intensité, récente, donc peut guérir essentiellement par la « dramatisation » — c'est-à-dire par le jeu dramatique et d'imagination — exprimant l'émotion par l'action, pour que la pression morale soit relâchée et le refoulement rendu plus supportable. Elle a inventé la « thérapie par le jeu » où les enfants

pouvaient raconter à l'analyste leurs conflits internes au moyen de jouets, poupées, sable, pâte à modeler etc., la plupart du temps sans se rendre compte de ce qu'ils révélaient.

L'usage des marionnettes à gaine pour les mêmes buts peut remonter à M^{lle} Madeleine Rambert (Suisse) qui, sur le conseil de M. de Saussure, a commencé à se servir de poupées, mais a vite découvert que les marionnettes étaient de loin plus efficaces. D'abord elle s'est rendu compte qu'une marionnette était plus maniable, plus solide, bien plus résistante aux coups, et, le plus important, qu'un enfant peut disparaître complètement derrière le personnage du Guignol, puis qu'il *le pénètre* totalement, l'habite pour ainsi dire.

Même en l'absence d'un rideau derrière lequel se cacher — une scène traditionnelle —, un enfant s'identifie aisément à une marionnette, ou lui confère la personnalité de quelqu'un de sa famille et la fait bouger et parler en une grande diversité de caractérisations. La méthode des marionnettes s'est montrée si utile que de nombreuses névroses sévères ont pu guérir rapidement, en moins de temps qu'avec d'autres approches.

À peu près à la même époque, sans tout d'abord être au courant des travaux de M^{lle} Rambert, Gustav Woltmann, un assistant du Dr Lauretta Bender, à l'hôpital Bellevue de New York — dans son service d'enfants désadaptés — a inauguré un théâtre de marionnettes, avec des séances journalières, et des traitements de cas en groupe ou en individuel. Il fabriquait les Guignols lui-même, jouait devant le service entier et amenait les enfants à réagir, à parler, puis mettait leurs réactions en scène. Ensuite, dans la salle de jeu, il les laissait jouer avec d'autres marionnettes pareilles aux siennes, et discutait avec eux, posant des questions, quelques fois expliquant à un enfant un ou deux points de ses problèmes.

Je suis rentrée d'Amérique en 1939, avant la « drôle de guerre ». Avec M^{lle} Jacqueline Jouvent, une assistante sociale et cheftaine de *Petites Ailes*³, qui avait déjà utilisé des marionnettes pour des buts éducatifs, nous avons essayé les marionnettes pour des buts cliniques, ceci pendant le temps libre laissé par nos activités. L'occupation allemande n'a pas complètement arrêté nos expériences, mais nous devions nous cacher, et recevions peu de patients, seulement ceux en qui nous pouvions avoir confiance. Parfois, une famille entière disparaissait, sans mot dire, pour réapparaître à la Libération, certains adultes se trouvant être de hauts résistants.

³. Branche cadette du scoutisme féminin : 8 à 12 ans.

Certains de nos jeunes patients étaient des victimes directes de la guerre, la plupart choqués par des bombardements, ou dont les parents devaient se cacher de la Gestapo, etc. C'était bien naturel que la marionnette «Hitler» soit tuée (malheureusement seulement en symbole!) par plusieurs de nos petits patients.

Quoique isolées et en proie à toutes sortes de difficultés (le papier, la colle, même les ciseaux étaient rares, et les séances étaient irrégulières), nous avons fait de très intéressantes expériences, même si le nombre de participants traités ainsi n'a pas dépassé 20 en 3 ans.

Nous avons adjoint un atelier de marionnettes. Les enfants, aidés par M^{lle} Jouvent, fabriquaient leurs propres poupées, ce qui ajoutait de l'intérêt à la chose. Même peu doués pour le dessin, les petits façonnaient un personnage qui était souvent une frappante caricature d'un de leurs proches.

Nous n'avons eu pratiquement pas d'échec. Tous les patients allaient au moins beaucoup mieux, peu récidivaient, et environ 40% ont guéri complètement, ainsi qu'en témoignent les lettres de leurs parents, un ou deux ans après la cure.

Actuellement beaucoup de psychiatres et d'analystes d'enfants essaient d'utiliser les marionnettes en hôpital et en cabinet privé. Il existe un projet d'inaugurer cette thérapie dans un lycée, le lycée Claude Bernard, à son Centre Psycho-Pédagogique, étant donnée son efficacité et son faible coût économique.

Les marionnettes éducatives (avec des écoliers normaux) se mettent en place lentement, avec le nouveau programme. Dans quelques-unes de nos nouvelles institutions pour délinquants juvéniles, quelques écoles traditionnelles pour enfants antisociaux, elles ont aussi fait la preuve de leur efficacité.

Nous faisons notre possible pour faire connaître cette bonne méthode, à l'aide de rapports à des sociétés savantes, des articles dans des revues éducatives, etc. Nous espérons qu'un jour une branche française de l'E.P.A.⁴ fleurira, et le plus tôt possible.

* Paru en anglais dans le *Puppet Post*, édition été 1948 et repris dans la revue anglaise de R. Philpotts, *Puppets and Therapy*, part 1, 1972. Traduit en français pour le présent numéro de *Marionnette et Thérapie* par l'auteur. Que Simone Blajan-Marcus en soit remerciée.

** On pourra se reporter à l'entretien avec Simone Blajan-Marcus qui apporte des compléments à cet article, publié dans *Marionnette et Thérapie*, 95/4, et également à celui avec Serge Lebovici, *Marionnette et Thérapie*, 95/3.

De même, il est intéressant de lire l'intervention de Françoise Dolto à la XII^e Conférence

⁴. Educational Puppetry Association.

⁵. Sur R. Philpott, voir l'article de Jim Still, « Un livre à la mémoire de A.R. Philpott. », *Marionnette et Thérapie*, 83/2, pp. 11-13.

des psychanalystes de langue française qui s'est tenue à Paris les 4 et 5 juin 1949, où elle proposa pour la première fois une réflexion sur l'utilisation de la poupée-fleur. En octobre de la même année, elle est intervenue sur le même thème à la Société Psychanalytique de Paris, et parmi les discutants de son intervention, il y eut Lacan, Lebovici et Simone Blajan-Marcus. Cf. Françoise Dolto, *Jeu de poupées*, Mercure de France, 1999.

* * *

Les marionnettes thérapeutiques***

par le **D^r Simone Marcus**

(ancienne externe des Hôpitaux de Paris)

Introduction par l'Éditeur, Monsieur M.R. POULTER.

Monsieur A.R. PHILPOTT, secrétaire aux relations étrangères de l'E.P.A.⁽¹⁾ a fabriqué récemment une série de marionnettes à gaines pour le D^r Marcus, afin qu'elle les utilise pour son traitement d'enfants, et ce qui suit traite des aventures des marionnettes dans ses mains expérimentées.

L'expérience a montré que les enfants réagissent avec souplesse et peuvent mettre en scène n'importe quoi, même un bout de bois, mais ils sont mieux aidés en cela par des traits précis et nets. Certains de mes jeunes patients ont hésité d'abord, ne sachant pas qui était qui, et quand ils ont décidé que tout le mal doit être changé en bien, ils ont simplement substitué à la place de la Méchante Fille, la Bonne Fille — mais il fallait d'abord qu'ils insistent sur la Mauvaise.

Autre chose, les marionnettes n'ont pas un aspect assez jeune : elles apparaissent âgées de 12 à 13 ans au moins, ce qui est trop pour la plupart.

Je vais changer les traits de la « méchante famille » (sauf Hitler, qui est parfait) de mon mieux. Une amie, la fabricante de marionnettes française, mon ancienne assistante, fera pour moi un Prince et une Princesse, ainsi ce sera O.K. Ils auront l'allure d'enfants de 5-6 ans, je pense. L'Ange dépasse toutes nos attentes ! Il a tant été utilisé que sa robe est déjà grise (après 10 jours), la Sorcière et le Sorcier de même. Le Sorcier est parfait parce qu'il est malicieux, avec juste un soupçon de méchanceté, et il n'est pas vraiment effrayant.

J'ai testé vos (nos) marionnettes dans les cas suivants :

1. **Françoise**, 13 ans, rousse, une fille unique, intelligente et indépendante, dont la mère est directrice de l'Administration du ministère du Travail (ou secrétaire d'administration ?); une femme aux cheveux gris, terriblement occupée, mais compréhensive. Elle paraît réservée, mais, en fait, malgré sa discrétion, elle est à la tête de la maisonnée. Les problèmes de Françoise :

⁽¹⁾ Educational Puppetry Association - Battersea Town Hall - Lavender Hill - London SW11.

mauvaise scolarité depuis que sa mère a ce poste ; se sent abandonnée et mal comprise par son père.

Sa marionnette préférée est le Sorcier. Il est spirituel, naïf, boit un peu, fait beaucoup de grimaces et d'histoires avec sa femme (la Sorcière) à qui il obéit avec respect.

Il est un peu fat : « J'ai de beaux gants », « Regardez mes superbes cheveux », etc.

La Sorcière est utilisée pour représenter la mère de Françoise — ils ont tous deux des cheveux gris, cela rend le transfert plus facile.

La Sorcière est intelligente, pleine d'énergie, **bonne, aimée de tous les enfants, très occupée, toujours prête à aider**, avec une touche de surprotection (pour son mari) : il doit mettre de l'ordre, se brosser, etc. Les histoires inventées par elle étaient moins intéressantes, j'ai dû l'aider. Ici s'arrête l'histoire de Françoise. Françoise n'est pas très névrosée et la compréhension de sa mère aide beaucoup, avec mes explications.

2. **Claudine**, 15 ans, retard mental, juive, avec des angoisses, compulsion, phobies de la mort, etc. Tendances sadomasochistes, complexe de castration, fortes tendances sadiques-anales. Quand j'ai débuté avec elle, il y a deux mois et demi, je croyais qu'elle était très retardée, toute timide et souvent endormie. Le traitement a commencé (surtout pâte à modeler) et a révélé particulièrement ses tendances sadiques. Elle adorait barbouiller les couleurs, salir l'eau, partout, et je l'ai laissée faire, bien sûr.

Elle a commencé à être agressive et tendre avec moi, et j'ai remarqué qu'elle était capable d'investir des histoires. J'en ai inventé quelques-unes, mais vos marionnettes étaient un cadeau du ciel. Elle était si emballée qu'après une heure, elle n'arrivait pas à partir, et faisait une histoire pour rester plus longtemps. Elle a castré sa famille entière à plusieurs reprises, à chaque fois en commençant par son jeune frère (que sa mère lui préfère). C'est devenu même monotone, jusqu'au jour où elle a changé la Vilaine Fille (après opération par l'Ange docteur !) en gentille, qui s'est mariée (avec son frère) et qui a accompli la fécondation sur scène en soufflant quelque chose avec sa bouche sous la jupe de la Fille, laquelle est devenue enceinte d'un ours en peluche (jouet très utile aux bébés, petit), et l'a mis au monde.

Après ce jeu, ses grands-parents, qui désespéraient d'elle, ont spontanément déclaré qu'elle allait beaucoup mieux, était moins infantile, moins agressive.

Elle est ma patiente la plus difficile et un des cas les plus intéressants. La famille entière est fortement névrosée, sauf le père.

Un petit enfant de six ans, qui n'est venu que trois fois, s'est identifié avec l'Ange et le petit Ours, il a joué son histoire entière (il est adopté par une femme intelligente et compréhensive, mais a changé trois fois de foyer auparavant).

L'Ange a saisi l'Ours et l'a donné alternativement à deux ou trois femmes, ensuite à la Bonne Mère. Une femme s'est vu retirer l'enfant parce qu'elle le battait. Ensuite l'enfant-Ours est allé à l'école avec l'Ange et s'en est bien tiré (lui-même n'est pas très bon, quoique dans une école progressive, à cause de son instabilité...)

3. **Jean-Marie**, 7 ans, dont le père a été tué à la guerre; mère anxieuse et tendant à le surprotéger, surtout lui qui est le seul des cinq enfants à se souvenir partiellement du père. Jean-Marie est agité, probablement retardé mental, et très en retard émotionnellement, fixation orale, fort complexe de culpabilité à cause de son ambivalence envers sa mère. Idées de mort à la fois par autopunition, mais aussi « pour retrouver papa au ciel ». Jean-Marie a fait tuer sa mère avec un couteau par le grand méchant garçon, et alors la Sorcière est venue et l'a emporté. Il a très peu joué avec les marionnettes parce qu'il est parti peu après leur arrivée. Mais il promet de devenir intéressant.

Comme vous voyez, les marionnettes travaillent dur! Au bout de dix jours l'Ange est gris de poussière, la Vilaine Fille a une cicatrice sur son nez à force d'être battue, la Gentille Fille a perdu une partie de ses cheveux parce qu'on l'a beaucoup peignée. Ils ont mis le chapeau d'Hitler sur la tête de l'Ours, et les marionnettes gisent toutes dans une caisse où elles se mélangent fraternellement; c'est inutile de les suspendre car les enfants adorent les tirer d'une boîte et avoir la surprise !

Note par A.R. Philpott, 1974.

Bien que le D^r Marcus pensait que certaines marionnettes n'avaient pas un aspect assez jeune et devaient avoir 5 ou 6 ans, on peut remarquer que deux des cas cités avaient 13 ans et que les résultats étaient impressionnants. La solution serait *deux* séries de personnages si possible.

*** Paru en anglais dans le *Puppet Post*, édition automne 1948 et repris dans la revue anglaise de R. Philpott⁶, *Puppets and Therapy*, part 1, 1972. Traduit en français pour le présent numéro de *Marionnette et Thérapie* par l'auteur. Que Simone Blajan-Marcus en soit remerciée.

⁶ Cf. note 5, p. 22.

Note de lecture

La fabrique de la Poupée chez Hans Bellmer. Le « faire-œuvre perversif », une étude clinique de l'objet

Par **Céline Masson**. Préface de Paul-Laurent Assoun,
Paris, L'Harmattan, Collection *L'œuvre et la psyché*, 2000, 490 p.

Cas étrange que celui de Hans Bellmer, qui confectionna une première Poupée en 1933, puis une seconde quelques années plus tard, abandonnant son travail de publicitaire pour se consacrer uniquement à sa « fille artificielle ». Cette œuvre, controversée jusqu'à aujourd'hui, occupa l'essentiel de sa vie. Bellmer y apporta sans cesse des remaniements, la photographia, la dessina ; elle le poussa à l'écriture pour relater sa genèse et tenter, dans l'après-coup, d'en comprendre la signification pour lui-même ; elle le conduisit aussi à élaborer une théorie anatomique imaginaire dans un essai sur les liens entre la physiologie, le langage, l'expression et la sexualité qui ne laisse pas de surprendre. Objet trouble s'il en est, cette Poupée provoque l'inquiétante étrangeté, le malaise. Céline Masson s'est attachée à saisir ce malaise dans l'image, directement lié à l'interrogation sur la Femme qui parcourt la vie de Bellmer. La Poupée donne à voir en effet une identité réversible plus que double, homme/femme s'interpénétrant dans une androgynie soit monstrueuse, soit esthétique. De là l'idée d'un faire-œuvre perversif que soumet Céline Masson, qui ne cède pas pour autant à la tentation de diagnostiquer le sujet Bellmer. « Bouffée délirante », cette Poupée fut fabriquée suite à une sorte d'impératif dans un contexte que nous restitue l'auteur à l'aide d'une importante documentation. Objet de vision et de manipulation, machinerie décortiquant la jouissance pour en saisir l'improbable mécanisme, la Poupée est agression faite au corps et au désir, support et interrogation de l'acte pervers, transgression dans ses formes mêmes. Mais c'est en ajoutant qu'elle eut une fonction pour Bellmer, pas seulement comme objet à manipuler et à voir ou à fabriquer, à modeler. Céline Masson y décèle une dimension d'adresse qui soutient un sujet désirant alors même que la question de son unité lui fait défaut : Bellmer tente de se faire *Un* corps par la fabrique d'une Poupée où le dedans et le dehors sont sans discontinuité, sans coupure. De sorte que l'œuvre bellmerienne met en avant le rôle d'une « scène plastique » dans le traitement de la dynamique pulsionnelle d'un sujet, où la Poupée se révèle comme solution au pousse-à-la-femme et à la question du phallus. Si Bellmer a pu utiliser l'écriture comme mode de dérivation de sa jouissance, ce n'est que secondairement, la forme, le modelage ayant primé comme modalité élective. Aucune harmonie ou sublimation réussie ne fut pourtant l'issue évidente. L'angoisse permanente de Bellmer et sa relation d'emprise sadique sur Unica Zürn, autre poupée, autre Olympia, démontreraient le contraire. C'est néanmoins à un véritable acte créateur que l'on a affaire avec la Poupée, à une « solution plastique » qui permet aujourd'hui d'affiner une clinique de l'objet.

Pascal Le MALÉFAN.

Publications

THÉMAA, (Association nationale des Théâtres de marionnettes et Arts associés - Centre français de l'UNIMA), Lettre d'information N° 15, nov.-déc. 2000.

Au sommaire : Créations à venir – Calendrier des tournées – Rencontres/inauguration – Expositions – Festivals – Stages.

Contact : THÉMAA - 24, rue St-Leu - 80000 Amiens - Tél. 03 22 92 61 07-Fax 03 22 91 13 35
Secrétariat : 23 bis, rue du Cloître Saint Étienne - 10000 Troyes – Tél./fax : 03 25 42 59 11

*

Figura, revue d'expression marionnettique (en allemand et en français) éditée par l'Association suisse pour le théâtre de marionnettes/Centre suisse de l'Unima. N° 31, septembre 2000.

Au sommaire (en français) :

- **Thème actuel** : *Le manger et l'esthétique. Le théâtre qu'on peut sentir : réflexions sur la nourriture dans les spectacles de marionnettes*, Elke Krafska.
- **International** : *Festival mondial de la Marionnette : Unima 2000 à Magdebourg du 24 juin au 2 juillet 2000*, Elke Krafska.
Theater Meschugge : Métamorphoses, Katharina Sommer.
- **Thérapie** : *Histoires du Pays de Sumi*, rapport d'un praticien, Martin Fuchs.

Contact : (Attention : nouvelle adresse) Figura - Donaustrasse 25 - D-89231 NEU-ULM
Tél. 0049-731 725 48 36. Fax 0049-731 725 48 53. E-mail : elke.krafska@t-online.de

*

IGNOTA arteterapia, Bulletin d'information, *en espagnol*, de l'association d'art-thérapie animée, entre autres, par Gabriela Pisano que nous remercions pour l'intérêt qu'elle continue à manifester à "Marionnette et Thérapie" depuis l'Argentine. Au sommaire :

N° 2. ...*nosotros pintamos*, por : Lic. Gabriela Pisano – *El cuerpo creativo*, por : Lic. Gastón Rigo – *Entre Bambalinas y Proscenios*, por Paula Blezowski – *Taller de Musica*, por Lic. Alejandro Reisin – *Arteterapia en los niños especiales*, Prof. Marcelo A. Cattaneo – *El cuerpo plástico*, por : Lic. Ignacio Usandivaras.

N° 3. *Sobre las Estrellas, las Hormigas y Yo*, por : Andrés Molteni Cibeau – *Titeres y marionetas. Entre el juego y la terapia* – Festival Mundial de Teatros de Marionetas, por : Lic. Gabriela Pisano – *Taller Literario*, por ; Lic. Lila M. Feldman – *La plástica como camino de búsqueda*, Mónica Musante – *Entregarse al momento. Una experiencia de terapia con chicos*, por : Lic. Paty Stock – *Danza terapéutica*, por : Maria Alexandra Ríos – *Carrera de Posgrado de Especialista en Arte Terapia*, por : Lic. Marcelo González Magnasco.

Ces bulletins sont disponibles au siège de l'association (rendez-vous indispensable).

Contact : Maria Gabriela Pisano - Zona de Arte y Salud - Bmé. Mitre 2370. Castelar Sur - (1712) Buenos Aires - Argentina - E-mail : ignotarev@hotmail.com

*

Nouvelle publication de l'INJEP :

Chroniques d'une guerre non déclarée

Les accidents de la route : première cause de mortalité des 15-24 ans

Préface par **Jean-Claude Gayssot** et **Marie-George Buffet**

Prix : 100 F plus frais de port

« L'insécurité routière frappe durement les jeunes, en particulier la classe d'âge des 15-24 ans. Ils sont plus de 2.000 à avoir trouvé la mort sur les routes au cours de l'année 1999 et près de 10.000 ont été blessés gravement.

« Depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, on compte plus de 500.000 morts sur les routes, autant que pendant le conflit lui-même.

« 500.000 morts, est-ce trop énorme ou trop abstrait pour faire image ?

« Le décalage entre les faits, les chiffres et la relative torpeur de l'opinion publique justifiaient le ton quelque peu caustique de l'ouvrage proposé. [...]

« Ce livre décrit l'ampleur du problème national qui se pose à nous ainsi que l'étendue du champ où peuvent s'exercer les initiatives pour faire en sorte que les accidents de la route ne soient plus perçus comme une fatalité. »

Au sommaire : Le front – Les jeunes sont-ils kamikases ? – Les va-t-en guerre – La base arrière – La mobilisation générale – Stratégies pour la paix.

Contact : INJEP-Publications, 11, r. Paul Leplat, 78160 Marly-le-Roi.–Tél. : 01 39 17 27 36 ou 45 - Fax : 01.39.17.27.65 E-mail : publications@injep.fr - Web : www.injep.fr

*

information

Institut français d'Analyse de groupe et de Psychodrame

Rappel : Colloque « *Pratiques du psychodrame psychanalytique en groupe : dispositifs et techniques* », le samedi 25 novembre 2000, Paris.

Contact : Institut français d'Analyse de groupe et de Psychodrame – 12, rue Émile Deutsch de la Meurthe – 75014 Paris – Tél. : 01 45 88 23 22 - Fax : 0145 89 32 42

*

Théâtre Louis Richard - ARMAT

Le TLR nous communique : « Pour aider au développement des pratiques amateurs ; mise en place du Réseau Ressources et Formation de la Marionnette avec l'aide de la Direction Régionale de la Jeunesse et des Sports ».

Pour tout renseignement sur ce Réseau, contact : *Théâtre Louis Richard* - 03 20 73 10 10

*

Atelier « Arc en ciel »

L'atelier « *Arc en ciel* », association loi 1901, créé en 1981, a pour but « de développer l'expression et la relation avec le monde extérieur à travers des activités diverses, des spectacles pour des enfants et adultes, ainsi qu'assurer des activités de Formation professionnelle ».

Françoise et Alain Plouvier, qui animent cet atelier d'expression, contribuent, avec des adhérents à « Marionnette et Thérapie » et des anciens stagiaires, à faire connaître à Cannes la démarche de « Marionnette et Thérapie ».

Contact : Atelier « Arc en ciel », 21 av De Lattre De Tassigny - 06400 Cannes - Tél. 04 93 39 27 78

Marionnette et Thérapie

Fondatrice : Jacqueline Rochette - Président d'honneur : Dr Jean Garrabé
Présidente en exercice : Madeleine Lions

“**Marionnette et Thérapie**” est une association-loi 1901 qui « a pour objet l'expansion de l'utilisation de la marionnette comme instrument de soins, de rééducation et de réinsertion sociale » (Article 1^{er} des statuts).

Créée en France en mai 1978, elle est la première association sur le plan mondial à avoir concrétisé l'idée de la nécessité d'un champ de rencontre entre marionnettistes et thérapeutes afin de parer aux écueils de l'improvisation dans chacun de ces domaines très spécifiques.

Agréée Organisme de Formation n° 11 75 02871 75, elle organise :

- des **stages de formation, d'une semaine chacun**, qui permettent de se familiariser avec ce langage parfois non verbal qu'est la Marionnette, d'en connaître les possibilités ainsi que ses limites et ses dangers ;
- des **sessions en établissements**, conçues selon les mêmes principes. Elles permettent de répondre à toute demande auprès de groupes constitués et cela dans le cadre de leur travail ;
- des **stages de théorie de trois jours, un stage de perfectionnement, des journées d'étude et des groupes de travail** sont proposés à ceux qui ont déjà une pratique de la marionnette et qui désirent approfondir un thème particulier.

Par ailleurs, « Marionnette et Thérapie » propose des **conférences** sur différents thèmes, participe à des **rencontres internationales**, publie un **bulletin de liaison** pour les adhérents, édite et diffuse des **ouvrages spécialisés** : thèses, expériences, colloques, recherches bibliographiques.

Bulletin d'adhésion à renvoyer au siège social de l'Association
28, rue Godefroy Cavaignac – 75011 PARIS – Tél. 01 40 09 23 34

NOM Prénom

Né(e) le Profession

..... Tél.

Adresse

.....

.....

Désire : adhérer à l'Association - s'abonner au bulletin - recevoir des renseignements

COTISATIONS : membre actif 180 F, associé 200 F, bienfaiteur 300 F, collectivités 500 F

ABONNEMENTS au bulletin trimestriel : 200 F - Étudiants et chômeurs : 100 F (expédition au tarif économique pour l'étranger).

Les abonnements partent du 1^{er} janvier au 31 décembre de l'année en cours.

Règlement à l'ordre de "Marionnette et Thérapie" CCP PARIS 16 502 71 D

Directeur de la Publication : **Madeleine Lions**

nouvelle série

ISSN 0291-7912

marionnette et thérapie

bulletin trimestriel

OCTOBRE - NOVEMBRE - DÉCEMBRE

2000/4



Association "Marionnette et Thérapie"

marionnette et thérapie

BULLETIN TRIMESTRIEL DE L'ASSOCIATION "MARIONNETTE ET THÉRAPIE"
Agréée ASSOCIATION NATIONALE D'ÉDUCATION POPULAIRE
par le ministère du Temps Libre. Subventionnée par le Ministère de la Jeunesse et des Sports.

Dépôt légal 4^e trimestre 2000 - Reproduction interdite sans autorisation.

sommaire

	Page
notre association	
Lyon, le samedi 7 avril 2001	2
Cotisation et abonnement en 2001.....	3
formation en 2001	3
Rennes, le 9 octobre 1999 : V^e Journée clinique	
D'une scène à l'autre. Aux limites de l'espace projectif.. P ^r . Loïc VILLERBU	4
Charleville, le 16 septembre 2000 : IX^e Colloque international	
"Le dedans et le dehors". À propos de la création :	
réflexion autour de quelques concepts phénoménologiques	
et psychanalytiques	Colette DUFLOT 17
documentation	
Revue	31
information	32
marionnette et thérapie	32

L'Association est agréée Organisme de Formation.

Elle est composée d'Animateurs, Éducateurs, Ergothérapeutes, Instituteurs, Marionnettistes, Médecins,
Orthophonistes, Psychanalystes, Psychiatres, Psychologues, Psychothérapeutes, Psychomotriciens,
Rééducateurs, Spécialistes de la Documentation Internationale



Meilleurs vœux pour 2001



notre association

Lyon, le samedi 7 avril 2001.

Dans le cadre du Festival « Moisson d'avril » (du 1^{er} au 11 avril 2001), Thémaa Rhône-Alpes organise une rencontre régionale intitulée :

La marionnette dans tous ses états.

Utilisation de la marionnette comme médiation thérapeutique

Le samedi 7 avril 2001, au Théâtre de Guignol
2, rue Louis Garrand (« Vieux Lyon ») 69005 Lyon

« Cette Journée de rencontres et de réflexions, ouverte à tous ceux qui utilisent la marionnette, que ce soit dans un cadre thérapeutique ou non, a pour but d'apporter un éclairage théorique ainsi que les témoignages de pratiques différentes.

« Ces rencontres pourraient être le point de départ à d'autres travaux et réflexions. »

Des personnalités de « Marionnette et Thérapie » participeront à cette Journée dont voici le programme communiqué :

- 9 h 00 *Accueil ;*
- 9 h 30 *Introduction par la section régionale Thémaa ;*
- 9 h 45 **Gilbert BROSSARD** : « Historique de la marionnette » ;
- 10 h 15 **Madeleine LIONS** : « La marionnette comme médiateur au service du handicap physique » ;
- 11 h 15 **Marie-Pierre DUINAT - Anne-Marie FORET** : « Conduite d'un atelier en I.M.E. » ;
- 11 h 45 **Gilbert BROSSARD** : « Utilisation de la marionnette comme médiation dans un atelier psychothérapeutique » ;
- 14 h 15 **Gilbert OUDOT** : « Données théoriques sur l'utilisation de la marionnette comme médiation dans le domaine psychothérapeutique » ;
- 15 h 00 **Jean-Louis TORRE-CUADRADA** : « Conduite d'un atelier d'adultes en hôpital psychiatrique » ;
- 16 h 00 *Témoignages et échanges avec le public. – Conclusion.*

Participation aux frais : 60 F – Pour les étudiants et chômeurs : 30 F

Contacts : • Théâtre de Guignol à Lyon : 04 78 28 92 57 ;
• Marie-Pierre DUINAT : 04 77 64 47 90 ;
• Anne-Marie FORET : 04 74 46 46 32 ;
• Thémaa Rhône-Alpes - Musée Historique de Lyon et Musée International de la Marionnette – Hôtel Gadagne - 1 Place du Petit Collège - 69005 Lyon - Tél. : 04 78 42 03 61.

Participation en 2001 à “Marionnette et Thérapie”.

Les tarifs sont les mêmes qu'en 2000 :

- Cotisation : 180 F/an.
- Abonnement au bulletin, tarif normal : 200 F/an.
- Abonnement au bulletin pour les étudiants et les chômeurs (*justificatifs demandés*) : 100 F/an.

Les personnes qui ont suivi une formation en 2000 et qui ont reçu le bulletin à titre gracieux pendant cette année, doivent s'abonner si elles désirent continuer à recevoir le bulletin en 2001.

*

formation : fév. - nov. 2001

AVEC FABRICATION DE MARIONNETTES

Du 19 au 23 février 2001, à l'INJEP, Marly-le-Roi (78).

“Marionnette et Psychanalyse” avec Madeleine Lions et Gilbert Oudot

Prix : 4 500 F plus les frais d'accueil à l'INJEP

Du 14 au 18 mai 2001, à l'INJEP (78).

**“Du conte à la mise en images - Du schéma corporel à l'image du corps”
avec Marie-Christine Debien et Madeleine Lions**

Prix : 4 500 F plus les frais d'accueil (INJEP)

Du 19 au 22 novembre 2001, à l'INJEP, Marly-le-Roi (78).

“Stage de perfectionnement” avec M.-Christine Debien et Madeleine Lions

Prix : 3 700 F, plus les frais d'accueil à l'INJEP

SANS FABRICATION DE MARIONNETTES

Du 19 au 23 mars 2001, à l'INJEP, Marly-le-Roi (78).

“Corps et Marionnette” avec Jean Bouffort et Madeleine Lions

Prix : 4 500 F, plus les frais d'accueil à l'INJEP

Du 2 au 4 avril 2001, à l'INJEP, Marly-le-Roi (78).

“Marionnette et Psychanalyse — Stage de théorie” avec Gilbert Oudot

Prix : 2 500 F, plus les frais d'accueil à l'INJEP

Le samedi 20 octobre 2001, au siège de l'association, Paris (11^e).

Journée d'Étude “Marionnette et Psychanalyse” avec Gilbert Oudot

Prix : 900 F, repas non compris

Pour les formations organisées à l'INJEP, les frais d'accueil (155 F/jour en 2001) comprennent l'hébergement et les repas (94 F/jour pour les accueils sans hébergement ni repas du soir).

Les dates et/ou les lieux des formations peuvent être modifiés

L'association se réserve le droit d'annuler une action de formation

dix jours avant son début au cas où le nombre de participants serait insuffisant.

Des conditions peuvent être envisagées pour des personnes non prises en charge

* * * * *

Rennes, le 9 octobre 1999

V^e Journée clinique “Théorie et Pratiques”

Marionnettes et Transgression

D'une scène à l'autre. Aux limites de l'espace projectif

Laurence NADAL-ARZEL — Je vous présente le professeur Loïc Villerbu, qui est psychologue ; il dirige le laboratoire de clinique psychologique, psychopathologique et criminologique ainsi que le centre de recherche et d'études en criminologie. L'association “Marionnette et Thérapie” le remercie pour son accueil parce que c'est par son intermédiaire que l'on a fait cette Journée.

Pr. Loïc VILLERBU — Merci Laurence. Je renvoie les remerciements à l'association d'avoir choisi Rennes comme lieu d'un travail clinique et méthodologique, au cours duquel j'avoue ne m'être jamais ennuyé, ce qui n'est pas toujours le cas. (*Laurence Nadal-Arzel : Avec Polichinelle !*)

Je vais parler de Polichinelle... C'est en même temps l'occasion de reprendre pied dans mon histoire. Dans les années soixante, alors que j'étais un tout jeune psychologue à l'hôpital psychiatrique, à Rennes, j'avais contribué à monter un atelier de marionnettes. C'était la grande époque où l'on transformait le pavillon de chroniques en pavillon privatif et où nous commençons à inventer les ateliers de l'occupation. C'est dans ce cadre-là, parallèlement aux grandes ergothérapies qui avaient déjà vu le jour aux années soixante, que nous avons monté un atelier où nous faisons de la terre, de la marionnette, du tac au tac ; c'était ce qu'on appelait à l'époque le jeu « questions-réponses à travers les figurations ». Et nous avons même un « chamboule-tout »... Cela avait été à ce point admis par l'institution que nous avons obtenu que les carreaux des salles dans lesquelles nous travaillions soient remplacés par des carreaux incassables. Nous avons pu pendant

longtemps poursuivre une telle activité ; après, mon histoire m'a amené ailleurs bien entendu.

Pourquoi je souhaitais appeler mon intervention de synthèse de cette manière : « *D'une scène à l'autre. Aux limites de l'espace projectif* » ? Parce que je crois que les choses se comprennent mieux lorsqu'on les restitue dans l'histoire. Et que l'histoire de la pensée clinique commence en réalité avec la diffusion des méthodes projectives, des techniques projectives, des essais de construction d'une psychologie projective. Tous ces termes-là ont un sens évidemment très historique en même temps que très précis ; et on peut de manière un peu activiste et volontariste les confondre, mais c'était quand même le départ, au fond, d'une approche extrêmement sélective, exploratrice, avec une volonté manifeste : celle d'instruire un diagnostic en utilisant les leçons de la psychopathologie ; et ensuite de promouvoir un type d'activités thérapeutiques. Autrement dit, à l'aurore de la pensée projective, il y avait cette double volonté de produire de la technique et de produire des modalités d'accompagnement psychologique ou thérapeutique.

Que l'on regarde Rorschach, que l'on regarde Rey, on se trouve devant cette conjonction de deux volontés, de deux intentions, de deux perspectives et ce n'est nullement un hasard si par la suite on a vu les choses prendre deux orientations bien différentes : une orientation très diagnostique — ce que l'on appelé l'espace projectif au sens, je dirais, plus classique du terme — et après, un espace de médiation qui, sous la pression idéologique, massive, du corps médical d'un côté, des thérapeutes de l'autre, est devenu un espace de médiation thérapeutique. Ce qui a été un bien ; ce qui a été bon ; ce qui a produit aussi un certain nombre d'excès, me semble-t-il, que je vais essayer de voir avec vous pour situer ce que je conçois et ce que je perçois de fondamental dans la proposition de la marionnette comme médiation.

Il est clair que s'il y avait eu une intention pédagogique, on n'aurait pas parlé de médiation projective, mais de médiation pédagogique. Dans ce contexte-là, comment concevoir l'activité de marionnettes, ou la proposition de marionnettes ?

Si j'ai bien entendu, et si je reprends les grandes thèses contemporaines, à l'origine de la pensée il y a d'abord et avant tout une expérience d'angoisse. Exactement comme à l'origine du sexuel il y a la découverte traumatique du plaisir. Autrement dit, c'est dans la douleur que les choses s'apprennent ; c'est dans la

douleur que chacun d'entre nous peut naître. Le plaisir, c'est ce qu'on peut d'une certaine manière en retirer une fois qu'on l'a découvert. Mais cette naissance inaugurale dans l'angoisse est persistante. Donc penser est douloureux. Parler est douloureux. Être amoureux, c'est d'abord vivre dans la douleur. Cela instruit la transgression comme une expérience fondamentale. Sans exagérer, et si l'on peut respecter ces termes, on doit admettre que nos grands agresseurs ont fait tout sauf transgresser. Ils ont été dans la pente de leur habitude ; ils ne se sont autorisés en rien à se mettre à côté de leur pente, à côté de leur désir, à côté de leur laisser aller. Ils ont contribué à écrire un destin, celui qui leur a été tracé d'une certaine manière par leur histoire ou leur déterminant milieu historique, mais ils n'ont en rien tranché, fait rupture de ce à quoi ils s'étaient conduit ; autrement dit, ils ne se sont autorisés en rien à changer le cours des événements. Et c'est en ce sens que la plupart de nos grands transgresseurs sont de faux transgresseurs. Ils n'ont en rien transgressé ; ils n'ont en rien rompu avec le fil de l'Histoire.

Ce sont des infracteurs, bien entendu, ce qui m'amène alors à différencier, de façon beaucoup plus précise, ce qui ressort de la transgression et ce qui ressort de l'infraction. Ce qui ressort de la transgression, fondamentalement, a un rapport avec le fait de s'autoriser ou de s'interdire. Ce qui a un rapport avec l'infraction, c'est le fait de se mettre en dehors des normes, des normes telles qu'elles sont collectivement érigées en droit, en règles, mais de manière beaucoup plus précise. Les normes, telles qu'elles sont érigées, de telle manière que quand vous êtes au-delà du Code tel que nous pouvons l'observer, à savoir non seulement « Nul n'est censé ignorer la loi », mais c'est le Code qui définit la délinquance. Cela signifie tout simplement qu'il nous faut distinguer l'écart par rapport au code pénal qui fait l'infraction de l'écart par rapport à la règle qui fait la désobéissance ; de l'écart par rapport à l'usage qui fait l'incivilité, et de l'écart par rapport à la coutume qui fait l'irrespect. Chacun de ces écarts à la norme, généralement se trouve globalisé sous la forme de « infraction » ou « incivilité ». En réalité, chacun de ces écarts-là traduit un écart à un objet très très particulier. Quand un gamin vous dit : « Tu me traites... », ce qu'il désigne en réalité très concrètement c'est que vous attaquez ses origines : vous attaquez sa généalogie, vous attaquez son père et sa mère, vous attaquez sa filiation. Tout différent est l'écart dont vous pouvez témoigner par rapport à un usage, autrement dit votre manière d'être incivil qui fait par exemple dans un amphi

de ce type-là si vous vous présentiez avec un chapeau sur la tête, on serait en droit de vous dire : « Monsieur, veuillez retirer votre couvre-chef ! ». Etc. Autrement dit, dès qu'on aborde la question de la transgression, je crois qu'il convient de faire extrêmement attention à ceci, c'est qu'au fond, là, il n'y a de transgression que quand il y a de rupture par rapport à un principe *actif* par rapport à une pente *active* de vie. Lorsque l'on parle de céder sur son désir, d'une certaine manière on évoque la transgression, parce qu'il y avait là un principe qui tenait en quelque sorte le plaisir. Mais si vous cédez sur le principe qui tient le désir, alors vous êtes dans la pure jouissance. C'est-à-dire dans l'infraction, au sens légal du terme, non plus dans la transgression. Ces distinctions me paraissent fondamentales pour pouvoir concevoir l'esprit de la marionnette tel que je l'ai compris. Et nous en avons eu un exemple tout à l'heure à partir de ce que disait Armelle Jumel : la marionnette, c'est quelque chose de profondément indécent. D'une certaine manière, c'est sur le mode de l'indécence que l'on peut concevoir le souci de ne pas introduire comme ça et de manière trop spontanéiste du ludique dans une institution qui, d'entrée de jeu, ne supporte ni l'humour ni le jeu. Il y a là de l'indécence.

Nous évoquions ce matin le fait que Polichinelle était amoral ; je ne suis pas sûr... Moi, je serais plutôt de l'autre côté : je dirais que Polichinelle, c'est du *surmoral*. Autrement dit, il y a un lien très net entre Polichinelle et la généalogie de la morale de Nietzsche. Il y a un excès de morale dans Polichinelle. Au point même qu'il ne s'en rend pas compte ; il peut traverser des situations de stigmatisation, de coups et blessures ; il ne jouit jamais en quelque sorte. Il passe constamment, comme si Polichinelle était d'une certaine manière une espèce d'impératif du Surmoi à jouir. Autrement dit une figure de la cruauté, une figure extrême de la cruauté. D'où la fascination en quelque sorte que le jeu peut avoir par rapport à Polichinelle ; cette fascination au fond d'une position cruelle qui n'épargne rien. Qui n'épargne rien, même pas lui-même puisque ça passe sur lui-même. Il n'a pas d'histoire ; il n'a pas d'attaches ; il n'a pas de liens ; il est de nulle part. Il va même jusqu'à tuer la mort : en quelque sorte être dans l'éternité. C'est une figure éternelle ; la figure du héros de la cruauté elle-même. Or il n'y a pas pire cruauté que celle du Surmoi. Avec bien sûr l'ambivalence que cela représente entre la cruauté d'un Surmoi qui impose à jouir jusqu'au bout et jusqu'à l'extrême, et la même cruauté d'un Surmoi qui retient et qui inhibe totalement toute

espèce de pensée ou d'activité. Je trouve que c'est plus intéressant de situer Polichinelle du côté de celui qui est en situation de surmoralité plutôt que du côté de celui qui serait a-moral. Parce que d'entrée de jeu, alors, on comprend mieux me semble-t-il — je comprends mieux — ce qu'il en est de la fascination qu'il exerce. Et de la fascination qu'il exerce dans la répétition.

Je vous disais tout à l'heure, au fond, ces détenus qui n'arrêtent pas de coller à leur histoire... Bien sûr, sur le strict plan d'une psychologie de la conscience, on pourrait dire le champ de conscience est envahi par l'histoire qui leur est arrivée. Certes. Mais il y a aussi une autre interprétation qui consiste à dire qu'ils n'arrêtent pas de se raconter le même conte : un conte pour dormir en quelque sorte. Un conte pour s'endormir. Autrement dit, s'il y a une fonction dans la répétition, ce serait bien celle qui consisterait pour un détenu à toujours raconter la même histoire et à reprendre toujours le même scénario. Car, au moins, ce faisant quelque chose est assuré, c'est que rien de nouveau n'apparaîtra jamais. Le monde est alors enclos dans une rationalité, dans une représentation une fois pour toute finie et terminée. On conçoit alors que le changement n'est possible que dans une situation transférentielle, celle qui permet au fond qu'une aventure autre avec quelqu'un d'autre glisse insidieusement ses possibilités, ses perspectives pour que d'autres représentations puissent avoir lieu.

Dans quel cadre peut-on concevoir ceci si l'on rapporte le tout à l'espace projectif ? Eh bien ! l'espace projectif est bien au-delà, me semble-t-il, des méthodes et des techniques projectives par lesquelles, ou avec lesquelles, on a inventé l'espace projectif. Longtemps nous avons été collés à une définition empirique des techniques projectives ou de la pensée projective, et nous avons commencé à en décoller de cet empirisme, à partir du moment où nous nous sommes demandés quels étaient les objets anthropologiques sur lesquels jouaient et travaillaient les techniques projectives.

Pourquoi parler des objets anthropologiques ? Parce que l'hypothèse a été que la méthode projective — sans le savoir et à son insu — explorait des dimensions de la condition humaine, mais des dimensions de la condition humaine qui ne s'étaient livrées, en quelque sorte, qu'à travers une psychologie très historique, une psychologie des identifications, une psychologie des perceptions, une psychologie de la relation, etc., mais au-delà de tout ça il y avait deux objets fondamentaux qui étaient d'explorer dans les

techniques projectives. Et ces deux objets, pour en donner des images, on peut plus facilement les projeter, au sens géométrique du terme, à travers une épreuve comme le Rorschach et à travers une épreuve comme le T.A.T. Qu'est-ce qu'une épreuve des tâches d'encre ? Qu'est-ce qui convient, en quelque sorte... quelles sont les conditions dans lesquelles chacun d'entre nous est capable de dire, alors qu'il n'y a qu'une tâche d'encre, est capable de dire : « C'est une chauve-souris » ? Cela n'est nullement une opération spontanée. Je rappelle : penser est douloureux. Si je dis que c'est une chauve-souris, c'est qu'il faut bien que j'imagine que mon interlocuteur est suffisamment fiable et contenant pour qu'il ne me renvoie pas à une figure de rien. Parce qu'au fond, une tâche d'encre, ce n'est rien, absolument rien. Et pour pouvoir soutenir ce rien, il faut que mon interlocuteur m'en donne non seulement son autorisation, mais qu'il m'en donne aussi une certaine sécurité. Si en disant : « C'est une chauve-souris », je ne reçois pas en retour de l'agression, alors je peux tenir un peu à distance, de façon éphémère, l'idée que c'est peut-être quelque chose qui ressemble à une chauve-souris. Mais il faut bien que je fasse de rien quelque chose d'empirique, d'une certaine manière. Donc que je résiste à rien pour produire une image. Vous voyez bien que de cette façon, à raisonner ainsi, vous vous retrouvez devant cette première image dans laquelle vous vous êtes précipités, il y a bien longtemps de cela, la première image spéculaire. Celle dans laquelle vous avez été aliénés — nous avons été aliénés — une fois pour toutes. Mais sans laquelle non plus nous ne sommes rien. La première image spéculaire nous a aliénés une fois pour toutes aux identifications, mais cette aliénation est en retour structurante.

Eh bien ! l'épreuve de la tâche, c'est une répétition de cette première expérience, celle à travers laquelle nous sommes, ou plutôt une entité est revenue de l'image et qui, faute de mieux, s'accroche à cette image-là, sans laquelle il ne serait rien. Mais qui ne peut en aucun cas résumer ce qu'il est, puisque de toute façon, être c'est d'abord accepter, assumer le fait de n'être rien, c'est-à-dire de vivre dans la douleur. De vivre dans l'angoisse. De vivre dans l'incertitude. De vivre sans lendemain. De vivre sans orientation. De vivre sans sens, en quelque sorte. C'est à cette construction que l'expérience inaugurale nous ramène sans arrêt, et il est clair alors que la naissance d'une marionnette se renvoie bien à ce rien : c'est une image captatrice, une image aliénante, donc forcément une image douloureuse ; donc forcément une image angoissante. Et j'appréciais ce matin lorsqu'on disait à

quel point « ça ne réussissait pas toujours » en quelque sorte ; certains s'échappaient ; certains ne pouvaient pas rester... Eh bien oui ! Comme ceux qui ne peuvent pas se voir dans la glace : cette image-là est trop aliénante, trop douloureuse. L'image, c'est le début de la pensée, dans ce cas-là, sauf lorsque l'on en fait un conte pour dormir debout, d'une certaine manière.

Voilà ce que l'espace projectif, au fond, dans un premier temps, a inauguré dans sa construction. L'expérience d'une énigme fondamentale. L'expérience, au fond, de l'origine. L'expérience de la naissance : naissance de la pensée ; naissance de la filiation. Voilà un premier objet anthropologique constamment mis en scène, mis en pulsion plutôt dans l'espace projectif, mais aussi chaque fois que d'une manière ou d'une autre il est question d'identification.

Il y a un deuxième espace, un deuxième objet anthropologique qui est mis en œuvre dans l'espace projectif. Ce deuxième objet anthropologique n'est plus construit cette fois-ci autour de l'intrigue, mais c'est vraisemblablement là l'apport le plus important de la psychanalyse freudienne, me semble-t-il, c'est l'énigme, c'est l'intrigue. Autant Lacan a parlé, créé, construit, élaboré autour de l'énigme, du rien, du vide, autant Freud, lui, a élaboré autour de l'intrigue. C'est au fond autour de l'intentionnalité. Lorsque je choisis quelqu'un, lorsque quelqu'un me choisit, en quoi suis-je assuré qu'il me choisit ou que je le choisis bien pour les raisons qu'il me donne ou que je me donne ? Autrement dit, il y a bien de l'intention-nalité en l'air, mais nous ne pouvons sans décision de notre part jamais rapporter cette intentionnalité à qui que ce soit, ni à quoi que ce soit. Autrement dit, nous sommes dans la situation d'être sans arrêt contraints de choisir et d'organiser ces choix de telle manière que cela puisse faire éventuellement l'histoire. Vous le voyez, une opération anthropologique permanente dans laquelle nous sommes : nous devons choisir, organiser ces choix dans un récit, dans une histoire, sachant que dans ce parcours-là, tout ce que nous avons refusé comme choix continue à peser dans les choix les plus manifestes que nous pouvons démontrer. Autrement dit, c'est bien là où le présent est lourd de son passé ; c'est bien là où le choix positif est lourd de ce qui a été réprimé. Et c'est bien là au fond, dit d'une autre manière, le retour du refoulé.

Vous voyez, ces deux objets anthropologiques ont été inventés par les psychologues projectifs, à leur insu bien entendu, formalisés dans des méthodes projectives, dans des techniques projectives, mais bien au-delà de ceci chaque médiation — qu'on

l'appelle thérapeutique ou pas — met en jeu ces deux objets anthropologiques. Autrement dit, chacune de ces médiations nous ramène à notre origine ; ou bien nous ramène au poids de nos fois, et ceci constamment. Voyez pourquoi je vous dis qu'à l'origine du penser est l'angoisse, parce qu'à chaque fois nous retrouvons cette angoisse-là. Et il y a mille manières de ne pas y faire face. Dans l'infraction ou dans la digression, comme Colette Dufлот le rappelait ce matin.

Alors, thérapeutique ou pas ? Là nous sommes dans ce que j'appelle « au bord de l'espace projectif ». Certaines techniques projectives ont pris leur quasi autonomie et sont devenues les médiations que l'on appelle « thérapeutiques ». Il y a par exemple « le village imaginaire ». C'est une répétition, de séance en séance, à travers le jeu du village imaginaire, qui donne lieu aussi à des interprétations sur un mode dont on a parlé tout à l'heure. À savoir qu'il ne s'agit pas de tirer la leçon des choses — ça, c'est une interprétation intellectualisante, celle que personne ne fait sauf s'il y a analyse sauvage. Et puis il y a cette interprétation *in situ* en quelque sorte, qui pose dans l'acte de représentation le décalage à partir duquel l'analyste comme l'analysant verront bien s'il se passe quelque chose.

À côté de ces médiations qui ont bien fixé leurs exigences dans le champ thérapeutique, il y en a d'autres et il me semble que les marionnettes font partie de celles-ci, dont il est beaucoup moins évident de les situer dans le champ thérapeutique. Parce que, au fond, tout dépend de l'usage qu'on en fait. Tout dépend de l'usage qu'on en fait, à savoir est-ce que c'est un usage qui requiert un public ou est-ce que c'est un usage qui ne requiert pas de public ? Si c'est un usage qui requiert un public, il me semble que nous ne sommes plus dans le champ thérapeutique, mais que nous sommes *stricto sensu* dans une médiation éducative et que c'est sans doute là un des éléments les plus pertinents, un des éléments les plus intéressants liés à l'introduction des ateliers de ce genre dans le cadre des centres hospitaliers spécialisés en psychiatrie. Pourquoi ? Eh bien ! on a observé pendant très très longtemps que lorsque nous, psychologues sans formation, ou lorsque des infirmiers sans formation, ou tout autres sans formation voulaient faire du théâtre, ça ne réussissait jamais. De la même manière que sans formation quand on voulait faire des ateliers d'art-thérapie, cela ne réussissait pas non plus. Je veux dire ça tient un bout ; ça tient autant que nous avons du plaisir à en faire. Mais cela ne tient pas comme profession ; ça ne fonctionne et ça ne tient que quand des professionnels viennent

gérer, aménager, organiser et construire un atelier. Qu'il y ait des psychos à côté des professionnels, pourquoi pas ? Mais si c'est le psychologue ou l'infirmier qui surcharge en quelque sorte sa compétence et qui reste infirmier en étant art-thérapeute ou qui reste psychologue en étant art-thérapeute, autrement dit qui confond les registres ou les objets, cela ne fonctionne pas. Cela veut dire quoi pour moi ? Eh bien ! cela veut dire au fond que la dimension essentielle, qui est alors offerte et mise au travail, c'est la dimension de réalité. Autrement dit, exactement comme on a mis près d'un siècle à inventer un bon fuselage pour un avion — le premier fuselage était tout carré, ça ne rentrait pas bien dans l'air d'une certaine manière —, il s'agit de la même chose pour nos ateliers. À savoir qu'il s'agit réellement d'un apprentissage ; mais un apprentissage avec tous les risques du métier et avec tous les investissements de tout ordre que vous voulez dans le cadre de cet apprentissage-là. Je veux dire que quand j'apprends une langue, je n'apprends pas une discipline : j'apprends un interlocuteur ; j'apprends à parler ; j'apprends à souffrir ; j'apprends à me situer. Tout ça, c'est de la pédagogie, c'est de l'éducatif. Eh bien ! il me semble que dans le domaine de la marionnette, c'est pareil. Quand il y a un public à la clé, en quelque sorte. Quant à la clé il y a de la représentation. Autrement dit quand il y a un spectacle qui doit être offert et qui, dans ce cas-là, alors exige que ce soit un bon spectacle, que l'on tienne compte du public, des goûts du public, de l'organisation avec la mise en scène en quelque sorte. Mais quand il n'y a pas ce public-là, oui, alors on peut plus aisément parler d'une médiation thérapeutique, parce que ce qui importe alors c'est l'inter-jeu des échanges, l'échange de normes, l'échange de valeurs, les clins d'œil interprétatifs en quelque sorte, qui permettent d'avancer dans une histoire — une histoire, je dirais, interminable —, alors que dans les médiations que j'appellerais éducatives ou pédagogiques, l'histoire se termine de toute façon. Et je me disais tout à l'heure, au fond, nous avons entendu des ateliers dans le cadre pénitentiaire ; est-ce que cela se passe vraiment de cette manière dans le cadre du C.H.S. ? Il doit y avoir des différences me semble-t-il. Peut-être que si nous travaillions davantage ces différences-là, nous verrions mieux comment il est peut-être plus aisé, dans un cadre pénitentiaire, de proposer de l'éducatif, de la médiation éducative — et dans mes propos ce n'est nullement péjoratif, au contraire. C'est une autre dimension à accueillir dans l'espace psychologique. Comment nous pouvons mieux différencier cette médiation éducative de la médiation thérapeutique.

Évidemment, rien ne va de soi dans cette histoire et l'on risque toujours, d'une certaine manière... on risque toujours pour soi d'être arrêté par des questions d'indécence ; c'est vrai. Autrement dit, la question du contre-transfert est immédiate ; elle est à poser de façon continue, et se posant de façon continue il est clair alors qu'il est difficilement envisageable qu'une médiation quelle qu'elle soit ne soit pas le projet d'un groupe. Il est difficilement compréhensible qu'une telle médiation soit le projet d'un seul.

La dernière remarque que je voudrais faire, cela rejoint l'esprit de Polichinelle. Mais aussi me semble-t-il ce qui a pu se passer dans certains groupes, tels que j'ai pu les entendre, avec Polichinelle. L'homme est mis à nu : Polichinelle est le seul qui voit le roi nu. Ce qui affirme contre toutes les évidences que le roi est nu. En quelque sorte, je dirais qu'il est une figure de la dérision de la dérision : il ne croit à rien. Il est celui qui ne croit à rien parce que maintenant il sait. Donc il a rencontré la mort et en ce sens Polichinelle est une des merveilleuses figures du mélancolique. Ce n'est pas une figure du clown ; le clown est triste, mais il est gai d'être triste. Pas Polichinelle. Et c'est dans ce sens qu'il faut aller voir du côté de son style mélancolique, d'un mode d'existence mélancolique. Il ne croit plus à rien car il sait. Et cette expérience extrême du savoir, au fond, nous ne la rencontrons que dans l'expérience de la mort. Il n'y a plus de jouissance ; il est au bord extrême, en quelque sorte. Alors il peut être glouton, mais cette sorte de gloutonnerie, comme vous le disiez bien ce matin, qui n'a pas de fin. Ce n'est jamais qu'un mode de passage parmi d'autres. Autrement dit, jamais ce qu'il mange ne se transforme. On dirait la même chose de cette gloutonnerie sexuelle que vous aviez évoquée ce matin. Donc mélancolique Polichinelle ! Jusqu'au bout mélancolique. S'il y a bien une expérience qu'il nous apprend, c'est, me semble-t-il, celle-là : c'est qu'il n'y a plus rien à croire au bout d'un certain temps parce que l'expérience de la mort est venue balayer toutes les croyances et c'est bien sur cela que tout est à reconstruire. Et quand Philippe Jacqueline parlait ce matin de cette peur de certains d'être absorbés par leur personnage, d'être pour reprendre votre expression « sodomisé par le personnage », on voit bien comment dans cette manière de dire/manière de faire, c'est toute l'aventure avec le père. C'est toute l'aventure avec le père, donc la sortie de la mère qui est en train de se récapituler.

Je vous remercie.

Pr. Loïc VILLERBU.

(Très vifs applaudissements)

DISCUSSION

Pascal LE MALÉFAN — Que dire après de tels propos ! Je noterais peut-être des accents existentialistes ... Au début, en tout cas... Une sorte de philosophie qui se profile derrière ça. C'est une remarque...

En tout cas, vos propos nous bousculent, renversent des conceptions que l'on pouvait avoir aisément, ouvrent des perspectives... Polichinelle mélancolique ! Mais oui, bien sûr ! Et d'autres choses encore. Voilà finalement ce qu'on attend de ce type de *Journées* ; voilà le pari que l'on a fait il y a maintenant deux ans en axant le travail de notre association autour de Journées cliniques annuelles sur des thèmes qui jusqu'alors n'avaient pas été approfondis, et pour provoquer des choses que l'on attendait pas. Et que l'on entendait pas. C'est dans ce sens que j'entends maintenant le titre donné à cette Journée : *Marionnette et Transgression*. Il y a eu transgression de quelque chose au cours de la *Journée* parce qu'un cheminement de côté s'est fait qui nous a permis d'entrevoir des choses qu'on ne voyait pas encore. Merci, monsieur le Professeur.

(Applaudissements)

Christine JOSEPH, (art-thérapeute, S.M.P.R. de Châteauroux), intervenante dans la salle — Je voudrais apporter une précision au sujet de Polichinelle et de la définition du clown. Ce que je voudrais préciser, comme je le disais ce matin, c'est qu'il me semble proche du bouffon, qui n'est pas le clown. La nature du bouffon est très proche de Polichinelle.

Pr. Loïc VILLERBU — Oui, je crois que je serais assez partant. Je crois que j'adhérerais. Mais je n'ai pas travaillé la structure du bouffon, alors que celle du Polichinelle, je l'avais un peu travaillée. D'ailleurs sur le plan historique. Mais ce matin je me suis surpris à noter « bouffon » sur mes feuilles...

Alain GUILLEMIN — Il y a effectivement une correspondance dans le phénomène français sur Polichinelle : le passage du personnage dans d'autres habits, à l'habit jaune et vert de fou carnavalesque, de bouffon carnavalesque, avec ce côté inversion qui est une marque très française du personnage. Qu'on ne retrouve pas forcément dans les mêmes formes dans d'autres pays, mais qui est effectivement, je crois, la marque française du personnage, comme bouffon.

Pr. Loïc VILLERBU — Oui.

Ce qui m'avait également intéressé ce matin, c'est lorsque vous faisiez la comparaison... lorsque vous essayiez, de façon un peu détective, de retrouver les marques inaugurales de Polichinelle et que vous évoquiez la figure de l'oiseau. Parce que là, au fond, il y a toute la poétique de Bachelard qui nous revient, notamment dans *l'Air et les songes*. Il y a ce qui s'élève et qui est forcément d'ordre moral. Or, au fond, Polichinelle

c'est celui qui ne vole plus, mais qui est constamment en train de faire en sorte que les autres tombent de leur hauteur et se voient comme plus nus que nus en quelque sorte. C'est là qu'il y a un aspect moral extrêmement fort. (*Vers Alain Guillemin : Mais j'interprète peut-être...*)

Alain GUILLEMIN — On a de toute façon le thème et l'image de l'oiseau qui parcourent le monde de la marionnette. Les grandes marionnettes portées du Mali qui, quand elles rentrent dans le village où deux fois l'an on représente les Anciens, les Morts qui viennent visiter les Vivants, arrivent aussi au moment où les oiseaux annoncent les pluies, les récoltes, etc., et le jeu de la marionnette au Mali est appelé « chant d'oiseau ». Et on retrouve le symbole de l'oiseau dans la grande lampe-oiseau qui porte la mèche, la lampe à huile du dalang indonésien. Ce thème de l'oiseau, on le retrouve partout. Cette idée de messenger entre les hommes, les morts, les vieux, aussi.

Pr. Loïc VILLERBU — Mais dans ce que vous disiez ce matin, j'avais le sentiment qu'avec Polichinelle on avait affaire avec un oiseau *déchu*. Un oiseau tombé une fois pour toutes ; et qui ne volerait plus jamais ; et que c'est cela qu'il mettait constamment en jeu.

Alain GUILLEMIN — Et ce rapport au thème de l'oiseau est aussi en rapport avec les Tziganes, parce qu'il y a plein de thèmes sur l'oiseau dans les représentations que les Tziganes se font d'eux-mêmes.

Colette DUFLOT — Je trouve très intéressant ce que tu as dit à propos du passage de Polichinelle par la mort. C'est quelque chose qui est très lié à la figure de la marionnette ; son cousin Karagueuz, notamment, est quelqu'un qui était bien vivant, puis qui est mort et qui est revenu en marionnette. Il y a des légendes africaines qui disent que les Morts regardaient les marionnettes, et un héros d'un peuple est descendu chez les Morts et leur a volé la marionnette pour la ramener aux Vivants. Alors, c'est là que selon la philosophie de la vie que l'on peut avoir, les réponses diffèrent. Soit revenant de la mort on sait qu'il n'y a rien à savoir — c'est peut-être le message de Polichinelle —, soit comme toutes les marionnettes qui sont utilisées dans des pratiques de thérapie, de sorcellerie et de magie, au contraire, là il y a la vérité et il la ramène. C'est un choix.

Pr. Loïc VILLERBU — Oui, tout à fait. Mais je voudrais reprendre cette question existentielle. Pour moi, ce n'est pas si évident que ça. Je crois que là où j'ai été sensible à cette idée de « penser est douloureux », c'est lorsque j'ai travaillé avec des adolescents, et notamment avec des adolescents délinquants. Je crois que je ne me suis jamais trouvé devant une telle incapacité douloureuse à penser et devant un tel choix d'agir pour contourner cette douleur de penser. Où le penser est un mal. Pas seulement un mal moral, mais un mal intrapsychique. Avec tout le cortège un peu moraliste, ou moralisant ; transgresseur. Je crois que c'est avec les adolescents que j'ai le plus vécu cela. Alors il y a une

philosophie existentialiste peut-être... encore que je ne me prenne pas dans une conception doloriste de l'existence, non ! (*rires*). Mais je pense plutôt qu'au fond je ne fais que dire d'une autre manière la découverte de Freud : je crois que le sexuel est traumatique. La découverte sexuelle est traumatique parce que, au fond, c'est la découverte de la non adéquation d'un organe et de sa représentation. C'est le jour, que l'on a tous oublié, où le fait de manger en tétant est devenu second au fait de téter, rien que de téter. C'est la jouissance qui envahit le tout. Et ça c'est destructurant. Ça, c'est profondément confusionnant en quelque sorte. C'est nullement un hasard si nos pédophiles font tout pour éviter cette expérience de l'orgasme. Comme les pervers et d'autres. C'est qu'il y a là quelque chose qui est impossible à dire. Il me semblait que j'étais plus freudien... mais pourquoi pas ? Je ne le récuse nullement parce que, au fond, c'était à l'époque où je faisais de la psychologie, dans les années soixante, nous n'étions pas encore très analysants à l'époque, nous étions plus d'obédience phénoménologique, c'était notre fonds de marché, notre fonds de commerce... C'est comme ça que j'ai appris la psycho...

Intervenante dans la salle — Ceci dit, je trouve que la question de la pensée qui fait souffrir, c'est quelque chose que l'on trouve vraiment beaucoup dans notre population carcérale, où souvent on s'aperçoit qu'au détour d'un travail psychothérapique, il met les gens au travail, parce que quelquefois cela arrive qu'au bout d'un moment ils se mettent au travail, et là il y a de l'inquiétude. J'ai l'impression qu'il y a effectivement une transgression, qu'il y a quelque chose de dangereux, qu'il y a presque l'impression de devenir fou. Plusieurs m'ont dit ça : « Je deviens fou depuis que je vous vois, parce que je parle tout seul dans ma tête... ». Il ne délire pas ; il pense et ça l'interroge.

Pr. Loïc VILLERBU — Tout à fait ! Là, je retrouve de nombreuses expériences avec des ados et des adultes.

Intervenante dans la salle — Effectivement des adolescents et des jeunes délinquants.

Colette DUFLOT — Cela renvoie à la théorie du passage à l'acte.

Pr. Loïc VILLERBU — Oui, cela renvoie à ça ; cela renvoie à toutes les théories sur la séparation.

Pascal LE MALÉFAN — À propos de séparation... Peut-être que c'est la fin ? À moins qu'il y ait encore une question ?

Fin de l'intervention du professeur Loïc Villerbu

Fin de la V^e Journée clinique "Marionnette et Thérapie"

* * * * *

Charleville, septembre 2000

« Le dedans et le dehors » À propos de la création : réflexion autour de quelques concepts phénoménologiques et psychanalytiques^(*)

Il est devenu banal de dire que, lorsqu'on fait appel, dans le cadre d'une psychothérapie d'inspiration analytique, à une médiation non verbale, à la création plastique — je fais référence ici au dessin, au modelage dont l'aboutissement peut être la création d'une marionnette — on permet « l'expression », et qu'on travaille dans ce qu'on appelle « l'espace transitionnel », en agissant au niveau de la structuration de « l'image du corps ».

Ces métaphores spatiales de ce qui est de l'ordre d'un vécu ne sont pas toujours très clairement comprises ni utilisées à bon escient, mais constituent des balises commodes pour le psychothérapeute consciencieux qui non seulement agit, mais s'interroge sur ses moyens d'action et cherche à se repérer par rapport à un cadre théorique.

Dans le travail avec les psychotiques, principalement les schizophrènes, la référence à l'espace est, dans un premier temps du moins, fondamentale. Je ne parle pas ici de l'espace euclidien, de l'espace du géomètre, mais des premières étapes de la construction de celui-ci, concomitantes de la construction du corps vécu.

Et cette construction, si elle résulte, chez l'enfant, d'une évolution neurophysiologique nécessaire, résulte en même temps du dynamisme du petit sujet qui, disait Piaget⁽¹⁾, par le jeu successif d'accommodations et d'assimilation, construit la réalité, SA réalité,

(*) Colette DUFLOT, IX^e Colloque international "Marionnette et Thérapie", dans le cadre du XII^e Festival Mondial des Théâtres de marionnettes, Charleville-Mézières (F 08), le 16 septembre 2000.

(1). Jean PIAGET, *La représentation de l'espace chez l'enfant*.

avant d'accéder au relatif consensus avec autrui que donne l'accès à la représentation et à la rationalité : « L'intuition de l'espace n'est pas une *lecture* des propriétés des objets, mais bien, dès le début, une *action* exercée sur eux. »

Chez le psychotique, on peut penser que quelque chose au niveau de cette structuration progressive de l'espace et du corps est resté en arrière, même si cette fixation est masquée par une apparente facilité à utiliser l'espace et les objets qu'il contient. Chez de tels sujets la question de la *limite* entre espace personnel et espace extérieur n'est pas totalement réglée (et nous verrons tout à l'heure qu'elle ne l'est pas forcément non plus chez les sujets dits « normaux »). C'est pourquoi j'ai voulu réfléchir autour des différents concepts tournant autour de cette limite en parlant du « dedans » et du « dehors ».

Thérapies médiatisées et art-thérapie.

Je veux préciser que je ne parle pas, ici, de ce qu'on appelle (à tort) « art-thérapie ».

J'ai toujours été méfiante devant le mariage bizarre de l'art et de la thérapie, pensant que si l'on fait l'un on ne fait pas l'autre et que si se livrer à une activité créatrice fait du bien, tout ce qui fait du bien n'est pas nécessairement de l'ordre du thérapeutique, sauf à élargir considérablement le concept de « maladie ».

L'art s'est progressivement, au cours du dernier siècle, affranchi des canons esthétiques, des règles de composition qui présidaient depuis la Renaissance à la réalisation d'un tableau, d'une statue. Le surréalisme, le mouvement expressionniste, l'art brut de Dubuffet ont contribué à cette libération qui nous vaut des œuvres parfois fortes, parfois discutables.

Cette libération permet, sinon l'avènement réel de « l'art pour tous », du moins l'accès d'un plus grand nombre à l'expression artistique. Ce qui est une excellente chose car Freud nous a montré comment l'art pouvait satisfaire le principe de plaisir tout en s'appuyant sur la sublimation à la sublimation. La création artistique est épanouissante. En outre, le créateur peut éventuellement prétendre à une reconnaissance sociale.

Aussi j'ai le plus grand respect pour ces ateliers, généralement animés par un artiste, où malades mentaux ou handicapés peuvent créer, pour moitié de façon spontanée, pour moitié en s'inspirant

d'œuvres reconnues, l'artiste étant toujours, ainsi que le disait Malraux « fils de quelqu'un ».

C'est ainsi que j'ai pu admirer récemment à Paris une exposition itinérante organisée par l'UNAPEI. Cette exposition réunissait des œuvres très diverses réalisées dans différents pays d'Europe par des handicapés mentaux. La qualité et la diversité des œuvres témoignait d'une grande créativité. Nulle part il n'était question de « thérapie ». Les commentaires parlaient de socialisation, d'accès à la culture des personnes handicapées, ce qui est déjà fort intéressant.

Les « psychothérapies médiatisées » ont d'autres visées, une autre fonction et se réfèrent à une méthodologie différente.

Elles s'adressent à ces patients qui n'ont pas eu complètement accès à l'imaginaire et au symbolique, qui demeurent en deçà de cette limite qui fait qu'un « sujet » existe.

J., par exemple, me racontait qu'il avait été pris d'une angoisse insupportable alors qu'il passait avec sa mère devant un bâtiment que cette dernière lui désignait comme une « casserole d'œufs ».

Comment traiter cette information ?

On peut s'intéresser au *contenu*, à l'image de l'œuf, symbole de germination, de vie et interpréter ce raptus anxieux comme l'indicateur d'une relation anxigène à une mère toute-puissante et maléfique, au « mauvais objet » décrit par Mélanie Klein. Ce qui nous situe déjà dans un monde relationnel archaïque.

Mais on peut aussi, selon la terminologie de Gisela Pankow, envisager la *forme* avant de s'arrêter sur le « contenu » : si J. n'avait édifié qu'une barrière fragile entre son monde interne et le monde extérieur, l'évocation de la rupture de cette mince coquille pouvait réellement le projeter dans l'angoisse sans nom de l'éclatement et du morcellement. Il y avait donc lieu de prêter attention à la structure de l'espace vécu de ce patient.

L'expression.

C'est pourquoi, lorsqu'on invoque le concept d'expression pour rendre compte de l'efficacité des médiations (« on les fait s'exprimer », « on permet l'expression »), je ne pense pas qu'on soit sur la bonne route.

« Expression » n'est pas, à proprement parler, un concept psychologique ou psychanalytique : les dictionnaires spécialisés ne le mentionnent pas la plupart du temps. Si les « modalités »

d'expression ont leur importance, peut-on dire que l'expression est, en soi, thérapeutique ?

Ex-primer : envoyer au dehors, comme on exprime le jus d'une orange. On peut dire que ça soulage.

Mais, dans certains cas, notamment chez le schizophrène, il peut s'agir d'un appauvrissement, d'un « vidage » angoissant.

L'orange dont on a exprimé le jus devient un déchet... On peut se demander si ce n'est pas, précisément, pour lutter contre ce danger de « vidage » que certains psychotiques éprouvent — spontanément — le besoin d'investir un morceau d'espace, de s'accrocher à leurs peintures ou dessins, ou, à défaut, aux menus objets que parfois ils collectionnent. Si, au dedans, c'est le chaos, trouvons un appui au dehors. Ils restent attachés à leurs productions comme faisant partie de leur propre corps tandis que lâcher des mots (*verba volant...*) leur apparaît comme une sorte d'hémorragie dangereuse pour leur survie.

En fait, le concept d'expression est très insuffisant pour rendre compte à la fois du travail de création et de la dimension thérapeutique du recours aux médiations projectives.

Projection/introjection.

La psychanalyse nous offre — avec Freud qui s'est souvent interrogé sur la création artistique et a bien montré l'étroite relation existant entre l'œuvre et l'artiste — un autre concept, bien plus opératoire celui-là : la projection avec son corollaire, l'introjection.

Je « projette » ce qui est dedans sur le dehors, n'en reconnaissant pas, la plupart du temps, ma paternité.

Après avoir fait de la projection un mécanisme de défense à l'œuvre dans la psychose paranoïaque, Freud a souvent souligné qu'il s'agit en fait d'un mécanisme normal, présent dans beaucoup de registres de la vie psychique.

Le petit sujet, en ses débuts, *introjecte*, s'incorpore, ce qui, du dehors, lui procure de la satisfaction, le « bon objet » de Mélanie Klein. Par contre, il *projette* au dehors ce qui lui procure du déplaisir, mauvais objet.

La projection semble suggérer que, s'il y a bien un dedans et un dehors, la frontière entre les deux est très perméable.

La question est de savoir si, comme le disait Anna Freud, ce double mouvement de projection/introjection est consécutif à la différenciation du moi d'avec le monde extérieur (Le Moi et les

mécanismes de défense), ou si, ainsi que le soutient Mélanie Klein, c'est lui qui permet la différenciation intérieur/extérieur, nécessaire pour qu'advienne le sujet et que se constitue son identité.

Pour ma part, je suivrai plutôt la seconde pensant, avec Piaget⁽²⁾, que c'est de l'*activité* que naît le changement. Il décrit le passage d'un état indifférencié sans dedans ni dehors à un univers structuré non comme une évolution automatique, mais comme le résultat d'un travail d'élaboration. Dans un premier temps, « *les choses sont centrées autour d'un moi qui croit les diriger tout en s'ignorant lui-même en tant que sujet* ». Le jeune enfant parvient ensuite progressivement à construire « *un monde stable et conçu comme indépendant de l'activité propre.* »⁽³⁾

Certains schizophrènes, tout en étant parfaitement capables d'utiliser les objets de la réalité vivent encore avec des fixations à ces stades archaïques où règne la toute-puissance. Je pense à Loïc, schizophrène grave, qui passait de longues heures devant le poulailler de l'hôpital. Il était sûr et certain que de son regard et de sa concentration sur l'observation du comportement des volailles dépendait le sort du monde, une seconde d'inattention risquant de produire une guerre mondiale.

L'espace transitionnel.

Ces concepts, d'introjection et de projection sont certes beaucoup plus opératoires que celui d'expression. Ils s'appuient sur ces deux catégories du dedans et du dehors, catégories éminemment spatiales qui impliquent tout autant notre corps, structure spatiale que notre environnement.

Mais, si nous pouvons tomber d'accord sur les principes de la géométrie euclidienne, l'espace vécu des uns ne va pas nécessairement être le même que celui des autres.

Une patiente me disait : « Je suis dans ma tête, en dessous, il n'y a rien ». Elle disait aussi : « Quand Joseph boit son café, je suis sa tasse. Je sens ses lèvres, sa main qui me touchent ». Comment mieux faire sentir l'in vraisemblable de cet espace archaïque évoqué, dès le début des années 30 par Paul Schilder, centré autour des orifices du corps dans une complexe interpénétration du dehors et du dedans, espace hors corps, mais pourtant ressenti au dedans ?

(2). Jean PIAGET, *La construction du réel chez l'enfant.*

(3). *Métaphysique des tubes*, d'Amélie NOTHOMB illustre bien ce parcours.

Auprès de tels patients, la technique psychanalytique classique ne peut être opérante.

Masud Khan écrivait que, dans la cure analytique, le sujet peut utiliser le *processus* analytique, la *relation* analytique, c'est à dire le transfert, ou, enfin, le *cadre* analytique, et il évoque le cas d'une patiente qui durant un long temps ne disait rien en séance mais oubliait régulièrement quelque objet personnel dans la salle d'attente.

C'est, écrivait-il, grâce aux recherches de Winnicott, Bion, Balint et Marion Milner que nous sommes « progressivement devenus sensibles au fait qu'un patient dans certains états de détresse et de perturbation peut n'être capable d'utiliser que l'*espace* analytique et se trouver incapable d'utiliser le processus analytique et/ou la relation transférentielle »⁽⁴⁾.

J'ajouterai Gisela Pankow qui disait que le recours au modelage consistait à « trouver une fenêtre » pour communiquer avec les schizophrènes.

Il est important que le thérapeute sache observer ce type de phénomène. Pour ma part j'ai bien souvent eu conscience d'avoir des patients « dans le tiroir », qui, incapables d'entrer dans une relation thérapeutique verbale utilisaient l'espace des séances et déposaient dans les tiroirs de mon bureau objets personnels, dessins ou créations diverses. Ces objets « hors corps » constituaient un emboîtement de leur corps et du mien, non pas dans l'espace concret du géomètre, mais dans cet espace potentiel situé, ainsi que l'écrit Winnicott « entre l'objet subjectif et l'objet perçu objectivement, entre les extensions du moi et le non-moi. » Cet espace, ajoute-t-il, qui ne peut se constituer qu'en « relation avec un sentiment de confiance. »

Là, j'éprouve le besoin de faire une précision : qu'on ne se demande pas « où » est cet espace transitionnel ou potentiel ! J'entends parfois dire « derrière le castelet, c'est l'espace transitionnel », ou « la marionnette c'est un objet transitionnel ». Mais non ! On fait facilement et très souvent ce genre de contresens, et Winnicott lui même répétait que l'objet transitionnel n'était pas le jouet ou le morceau de chiffon, mais l'*usage* que l'enfant en faisait. Il ne s'agit, en effet, pas d'un lieu, mais d'un mode d'être, d'un type de relation à l'espace en fonction des investissements du sujet, de sa capacité à se projeter sur des objets, à se les incorporer, à créer une zone où moi/non moi se rencontrent.

(4). M. Masud R. KHAN, « L'espace du secret », *Nouvelle revue de psychanalyse*, N° 9, Printemps 1974, « Le dehors et le dedans ».

L'espace topologique.

L'émergence de ce concept d'espace transitionnel, novateur en psychanalyse, était préparée par d'autres cheminements de pensée dans l'air du temps de la première moitié du XX^e siècle, qui se croisaient, tout en s'en différenciant, avec ceux de la psychanalyse.

Je fais là référence à cet « espace topologique » évoqué par Merleau-Ponty⁽⁵⁾ à l'occasion de ses travaux sur la *Phénoménologie de la perception* :

« Il nous faut, écrit-il, rejeter les préjugés séculaires qui mettent le corps dans le monde et le voyant (= celui qui regarde) dans le corps, ou, inversement, le monde et le corps dans le voyant comme dans une boîte. » (*Ibid.*, p. 182).

L'espace *dans lequel nous vivons* n'est pas l'espace ordonné du géomètre. L'espace euclidien est élaboré progressivement par l'intelligence, objectivé par la réflexion scientifique.

Mais, en arrière plan subsiste toujours un espace vécu, plus ou moins refoulé.

En effet, mon corps est lui-même espace, et je ne peux avoir l'intuition de la tridimensionnalité de l'espace qui m'entoure que parce qu'il est lui-même tridimensionnel⁽⁶⁾ :

« L'épaisseur du corps, loin de rivaliser avec celle du monde, est au contraire le seul moyen que j'ai d'aller au cœur des choses en me faisant le monde et en les faisant chair » (*Ibid.* p. 178).

« Si l'on veut des métaphores, il vaudrait mieux dire que le corps senti et le corps sentant sont comme l'envers et l'endroit, ou encore, comme deux segments d'un seul parcours circulaire qui, par en haut va de gauche à droite et, par en bas, de droite à gauche mais qui n'est qu'un seul mouvement dans les deux phases. » (*Ibid.*, p. 182).

Nous retrouvons, dans cette description, la bande de Moebius, où dedans et dehors sont en continuité grâce à une torsion de l'espace évoquée par Lacan pour illustrer la structure du sujet aux temps de ses origines. À ce stade archaïque, moi et non-moi ne sont pas clairement différenciés, le dedans vaut le dehors et réciproquement. Ce qu'on peut retrouver, par exemple chez un psychotique comme Mary Barnes qui tapissait les murs de sa

(5). Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*.

(6). C'est, à peu près ce que disait déjà Kant au XVIII^e siècle.

chambre de ses excréments : le dedans tapissait le dehors en une sorte d'équivalence, à moins que le tartinage des murs ne constitue aussi une tentative de trouver, enfin, une limite, de se faire une surface.

Merleau-Ponty, qui s'est beaucoup attaché à décrire le rapport du corps au monde, décrit celui-ci selon un schéma tactile : mon corps « tapisse les choses », le regard « enveloppe, palpe, épouse les choses visibles ».

Dedans et dehors sont étroitement liés, voyant et vu, sentant et senti, le corps est le lieu où se conjuguent les pôles du sujet et de l'objet, de l'actif et du passif. C'est, dit le philosophe, « un corps à deux feuillets, le dedans et le dehors articulés l'un sur l'autre. » comme « un doigt de gant qui se retourne ».

Il retrouve là (ou préfigure ?) la structure du tore évoquée par Lacan lorsque le sujet naissant a commencé à se construire un monde intérieur, un « soi » comme disait Winnicott.

Narcissisme.

Mais... comment peut-on parvenir à une véritable perception de l'altérité... ? Dedans et dehors ne sont donc jamais en véritable opposition. Mon désir, éprouvé au dedans va-t-il agir tel quel sur le dehors, ma pensée va-t-elle être opérante ?

C'est ce qui fonde alors le monde de la magie que l'on rencontre, selon les mots d'Ernesto de Martino lorsque le monde est « en train de se faire », lorsqu'il est « en voie de décision » qu'il « cherche à se constituer »⁽⁷⁾

Il est bon de se demander, lorsqu'on prend un sujet en psychothérapie, quelle est la structure de l'espace dans lequel il vit. Le thérapeute n'a pas besoin de croire à la magie, mais il doit se préoccuper de la structure de l'être au monde de son patient.

J., que j'évoquais tout à l'heure, me dessinait, en séance, en très fâcheuse posture. Je le lui fis remarquer. Aussitôt, il effaça son dessin, jeta la feuille et m'assura précipitamment « Je ne veux pas votre mort ». Cette dénégation masquait à n'en pas douter les fantasmes de meurtre qu'il développait, dans le transfert, à mon égard, tandis que ses gestes témoignaient de la puissance opérante qu'il prêtait à son dessin.

(7). Ernesto de MARTINO, *Le monde magique, parapsychologie, ethnologie et histoire*. Marabout université, 1971.

C'était un schizophrène.

Mais cet espace archaïque, s'il est bien refoulé chez le sujet socialisé n'est jamais aboli et peut ressurgir en cas de crise. Je me souviens d'une chercheuse du CNRS qui fut, au cours de son analyse, profondément bouleversée par la coïncidence d'images qu'elle avait produites en rêve et où son analyste mourait tandis que celui-ci échappait de peu à un accident d'auto dans la réalité. Elle s'en sentait responsable, abolissant la frontière entre sa pensée et les événements de la réalité.

C'est précisément cela, lorsqu'on utilise les marionnettes, qui justifie l'interdit de faire un personnage de la réalité.

Est-on jamais vraiment débarrassé de cette attache fusionnelle au monde qui nous entoure et aux objets de notre désir ?

Freud distinguait la libido narcissique de la libido objectale tout en relevant que le sujet ne renonce jamais pour autant à son narcissisme primaire. Michel de M'Uzan, dans un article fort intéressant sur le sentiment d'inquiétante étrangeté⁽⁸⁾, insiste pour sa part sur le fait que la libido narcissique n'est jamais entièrement localisée dans le sujet : « La libido destinée à investir les objets est empruntée en partie à leur investissement narcissique. »

Autrement dit, les objets fortement investis ne peuvent accéder à une véritable altérité : « Entre les deux ordres, celui du moi et celui du non moi il n'y a pas à proprement parler de frontière mais une sorte d'espace transitionnel. » (*Ibid.*)

Le sujet — et pas nécessairement le schizophrène — investit des objets « en extra-territorialité », comme en avant-poste et son identité propre se répartit en une sorte de frange, de M'Uzan dit « un spectre », défini par l'ensemble des positions dont la libido narcissique est susceptible.

Il ajoute « les variations de cet investissement de la libido narcissique sont sans doute le plus souvent latentes. » Si le narcissisme est à son comble dans la schizophrénie, il existe cependant chez tout être normal et peut alors se manifester plus clairement lorsque surgit par exemple le sentiment d'inquiétante étrangeté où l'objet est à la fois externe et dangereusement interne.

Ce qui peut aider à comprendre comment ce que je fabrique avec mes mains, qui est là, devant moi, au dehors de moi, peut en même temps être en moi, au dedans de moi...

(8). Michel de M'UZAN, S.J.E.M. in *Nouvelle revue de psychanalyse*, « Le dedans et le dehors », N° 9, printemps 1974.

Altérité et structure de l'espace.

Entrelacs du dedans et du dehors, réversibilité, narcissisme : nous voyons bien que tout ce qui se passe entre mon corps qui agit et l'espace qui l'enveloppe sera d'une extrême importance tout au moins tant que la frontière n'en sera pas suffisamment définie. Frontière intérieure, psychique correspondant à ce sentiment d'identité et de permanence qui constitue cette image du corps « de base » dont parle Françoise Dolto, frontière corporelle, ainsi que ce « moi-peau » défini par Anzieu. Cette frontière élaborée, construite, pourra avoir une certaine perméabilité, laisser passer des allers-retours, mais l'équilibre et l'identité du sujet n'en seront pas menacés.

C'est pourquoi le thérapeute se doit de prêter attention, en premier lieu non pas au *contenu* des productions de son patient, mais à leur *structure* et à la place qu'elles peuvent occuper au sein de la configuration spatiale de celui-ci.

Avec le psychotique, l'objet créé n'est pas un signe, encore moins un signifiant, mais peut être l'équivalent d'une partie de son corps, cet avant poste dont parle M'Uzan.

J'ai souvent été frappée de la similitude des dessins ou des modelages produits par des patients psychotiques très déstructurés au début de leur prise en charge : fragments sans liens entre eux, traits incohérents, « bouts de tuyau » me disait une jeune femme. Ils ne peuvent produire autre chose que ce qu'ils sont et le donnent à voir comme ils donnent à voir, dans leur mode d'être profondément autistique, leur désordre vestimentaire, leur incohérence, leur désorientation.

Comment en sortir ? Sûrement pas en leur apprenant la technique du dessin comme le suggéreraient sans doute des tenants du comportementalisme ou du cognitivisme.

L'autre, « miroir de moi comme je le suis de lui », écrivait Merleau-Ponty, ne peut naître, que de mon côté, au dedans de moi, par « une sorte de bourgeonnement » parce que, tout à coup, quelque chose résiste et que se produit une sorte de décentration.

C'est là, exactement, que va se situer le travail du psychanalyste.

Si Winnicott compare une partie de son travail à la fonction de miroir du regard de la mère, celui-ci ne peut se continuer ou se parfaire que de produire cette décentration qui va manifester *qu'il y a de l'autre*.

Il ne s'agit pas de « fusion », de s'abîmer dans l'image spéculaire mais de transformer le fait brut en signe, de se situer comme

adresse possible de ce signe : ce désordre que tu mets sur la feuille, tu me dis qu'il est au dedans de toi... Ce que tu donnes à voir, c'est un signe, et j'en suis l'adresse.

Si ça marche — si — une aire transitionnelle va se constituer, et, au delà et en deçà de ce champ transitionnel, il y aura place pour deux sujets distincts. Ce n'est pas toujours simple et je me souviens d'une patiente qui se dessinait comme une branche d'un arbre dont j'étais le tronc.

Un champ spatial va se constituer dans le cadre thérapeutique. Structuration interne qui va se manifester au dehors. Nombreux en effet sont ces patients qui organisent leur chaos au fur et à mesure que se poursuit la relation thérapeutique. Ils dessinent des plans, des terrains de football, des routes, autant d'espaces structurés, orientés, signes extérieurs qu'au dedans quelque chose aussi s'organise. Dans le même temps leur conduite aussi se structure, ils ne perdent plus leurs affaires, n'errent plus au hasard dans l'espace, accèdent à la dimension temporelle de l'existence et nous le prouvent en retrouvant leur montre et en arrivant à l'heure aux séances.

Je fais remarquer au passage qu'avec de tels sujets, en parlant de « corps fabriqué » on ne parle pas d'une copie réaliste d'un corps de chair et d'os. Le corps épouse l'espace et peut prendre toutes les formes. Le temps du recours à la marionnette ne viendra que plus tard et, là encore peu importe de faire fabriquer un corps entier : le visage est déjà un espace structuré, et, porteur des orifices, points de départ des mouvements pulsionnels, point de retour des trajets pulsionnels il est infiniment riche et hautement significatif.

Du corps à la parole.

J'ai volontairement laissé de côté la dimension langagière vers laquelle doit tendre une psychothérapie psychanalytique, m'attachant à cerner les concepts qui peuvent nous aider auprès de patients très régressés ou déstructurés. Même lorsqu'on a recours à une thérapie médiatisée, il convient de viser un travail de symbolisation. À ce moment, le *contenu* de l'objet fabriqué aura aussi son importance, ainsi que son insertion dans le langage.

Mais alors, on a changé de registre et la méthode de travail et de conduite de la cure doit en tenir compte.

Colette DUFLOT

Applaudissements.

DISCUSSION

Pascal LE MALÉFAN — Y a-t-il des questions, des remarques après cet exposé ?

Madeleine LIONS — Colette, tout à l'heure au début de ton exposé que j'ai suivi avec beaucoup d'attention, tu as parlé du « petit sujet » et cela m'a rappelé un souvenir très récent. C'est hier, Pascal Sanvic. Je ne sais pas si tu as vu cet énorme landau qu'il a mis à l'extérieur ? Une dame lui a dit : « Mais pourquoi un landau aussi grand ? » Et il lui a répondu : « Madame, un bébé, quand il pousse sa poussette... » Voilà ! On était bien dans ce que tu disais au début (*Colette Dufлот : Petit par la taille*). L'enfant occupe l'espace et nous n'avons plus le souvenir de cet espace que nous avons occupé par rapport aux adultes...

Colette DUFLOT — On l'a au fond de nous, mais il n'est plus présent. Il resurgit de temps en temps.

Madeleine LIONS — Et je remercie Pascal Sanvic qui m'a redonné mes yeux d'enfant. C'est aussi le don des marionnettistes, ça.

Colette DUFLOT — De jouer avec l'espace.

Pascal LE MALÉFAN — Qui aurait d'autres questions ou remarques ?

Moment de silence.

Intervenant dans la salle — J'ai mal entendu le titre du roman auquel vous avez fait allusion.

Colette DUFLOT — *Métaphysique des tubes*, par Amélie Nothomb. C'est une jeune Belge qui fait un malheur en littérature actuellement.

Moment de silence.

Intervenant dans la salle — J'ai une question qui se rapporte au travail du comédien, avant de rentrer en scène, sur cette idée du dedans et du dehors, pour s'identifier à ce qu'il est réellement en dehors et à ce qu'il devient quand il est en dehors de la scène, quand il occupe l'espace et qu'il recherche, dans sa composition, quand il campe son personnage, cette difficulté qu'il a à dire : « C'est moi, ce n'est pas moi, mais il faut quand même que je donne l'impression que c'est moi ». Est-ce que vous auriez une remarque sur cette attitude qui fait la difficulté du comédien quand il cherche à camper un personnage ?

Colette DUFLOT — Je pense que c'est un point extrêmement intéressant. Tout ce que je peux me borner à dire, c'est que à ce moment-là, heureusement que le comédien a, lui, son enveloppe et son sentiment d'identité, qu'il peut jouer avec ça. Mais peut-être que si vous posez cette question, c'est que vous avez à en dire quelque chose vous-même ?

Même intervenant dans la salle — Certes ! Mais ce serait un peu long et ce n'est pas le débat, mais je veux dire que c'est vrai, à la fois marionnettiste et comédien, j'ai un petit problème parce que je suis dans un pays où la marionnette n'existe pas tellement et que je viens de créer un petit théâtre de marionnettes pour la faire connaître ou redécouvrir. Pour ceux qui la connaissent, on est dans une île un peu difficile, où il y a un illétrisme assez profond et où, quand on essaie de faire des ateliers artistiques ou de l'éducation artistique, on va vers des enfants, vers des gens... et je suis par exemple dans le Nord-Atlantique de la Martinique et j'ai vu qu'on a soustrait des enfants à l'atelier en disant qu'il valait mieux qu'ils fassent de l'informatique, qu'ils jouent d'un instrument de musique parce que le théâtre, on ne voyait pas ce que cela pouvait apporter. Et également on ne voyait pas ce que la marionnette... ce n'est pas un jouet, ce n'est pas quelque chose d'intéressant, et quand on se ballade avec des gens qui sont modestes, qui sont sans connaissances, sans érudition, tout mon travail se retrouve enfermé dans une difficulté de communication — et c'est la raison pour laquelle je suis là aujourd'hui — je me demande comment approcher intelligemment et accrocher surtout avec les autres et les faire venir vers ce travail en leur montrant que c'est une école, que c'est une lecture et que c'est une écriture.

Colette DUFLOT — Oui, là vous faites référence à pas mal de critiques qui rejettent la marionnette dans le monde du divertissement, de l'enfantillage même. Ce n'est pas étonnant, je pense que dans cette journée et en continuant les contacts avec "Marionnette et Thérapie" vous aurez peut-être pas mal de réponses.

Mais cela me donne envie de préciser quelque chose. Peut-être êtes-vous un peu sur votre faim parce que nous sommes là pour parler de marionnettes et moi, je n'ai pratiquement pas parlé de marionnettes, mais j'ai fait référence à un stade qui précède le travail avec la marionnette. Là, vous parlez d'illétrisme ; je pense que la marionnette peut être un instrument pédagogique, un médiateur pédagogique de premier choix, et ce sera à vous de voir comment vous pouvez faire apparaître ça, convaincre petit à petit, moment par moment, les gens qui vous entourent. Mais là je reviens à la psychiatrie ; pour ma part j'ai utilisé la marionnette non pas comme médiation pédagogique mais comme médiation thérapeutique. Je travaillais dans un cadre psychiatrique avec parfois des patients pour lesquels il était encore impensable de les amener à faire des marionnettes, de les amener au groupe-marionnettes. Là, j'ai parlé de l'« avant groupe-marionnettes », le moment où le sujet n'est pas suffisamment stable, constitué et conscient de son identité pour pouvoir, même avec une fabrication plastique s'insérer dans le cadre d'un groupe. Au cours de la session, on voit un épanouissement, une affirmation de l'identité, la capacité de reconnaître l'autre et de nouer des relations avec, mais il faut au départ, quand même, chez certains sujets, un travail préparatoire. C'est de ce travail préparatoire que je parlais et j'en reviens à dire qu'effectivement le comédien, pour ne pas se perdre dans son jeu, il convient, il est souhaitable qu'il ait lui-même cette enveloppe qui sépare un peu dedans et dehors, qu'il ait conscience qu'il y a de l'Un et qu'il y a de l'Autre.

Pascal LE MALÉFAN — Une dernière question ?

Madeleine LIONS — J'en reviens à des artistes qui ont joué des rôles et que l'on a enfermées dans ces rôles et même si elles avaient elles-mêmes le sentiment d'être artistes quand elles jouent et soi-même quand elles sont « dans le civil » si je puis dire, mais la *vox populi* les enferme dans un personnage.

Colette DUFLOT — Oui, au détriment de leur moi profond...

Madeleine LIONS — De leur propre personnalité.

Colette DUFLOT — Et on ne peut pas s'empêcher de penser au « Paradoxe sur le comédien », de Diderot. Il distingue celui qui se laisse envahir par son rôle, et celui qui joue. Pour Diderot, le grand comédien, c'est celui qui peut *jouer*.

Pascal LE MALÉFAN — Je remercie Colette pour son intervention et je pense qu'elle participera encore aux débats au cours de ces deux journées.

* * * * *

documentation

Publications

Figura, revue d'expression marionnettique (en allemand et en français) éditée par l'Association suisse pour le théâtre de marionnettes/Centre suisse de l'Unima. N° 32, décembre 2000.

Au sommaire (en français) :

- **Thème actuel** : *Vers une autre écriture*, Yves Baudin.
«Ce texte est issu de réflexions relatives à des démarches artistiques ou des spectacles créés par le Stuffed Puppet Theatre, le Théâtre Manarf, Gyula Molnar, les Ateliers du Spectacle, le Théâtre Woronej, le Théâtre Skomorok, la Compagnie Céalis, la Compagnie Au Cul du Loup, Alibi Collectif. Il s'enracine également dans le développement des recherches et des réalisations du Théâtre de la Poudrière.»
- **Figurina** : *Couper, plier, jouer : Une forêt pliante*.
- **International** : *Au labyrinthe des images*, Sylvie Martin-Lahmani.
Compagnie el Periferico de Objetos - Argentine.
Charleville 2000, Marie-Dominique San José-Benz.
« Charleville 2000 était bien «un brassage extraordinaire des cultures et des amitiés».
La marionnette est toujours là ! »
Entre sommeil et rêve, Elke Krafka.
Le Guignol à Roulettes joue *Dans le Doux Lit de Lune*.

Contact : (Attention : nouvelle adresse) Figura - Donaustrasse 25 - D-89231 NEU-ULM
Tél. 0049-731 725 48 36. Fax 0049-731 725 48 53. E-mail : elke.krafka@t-online.de

IGNOTA arteterapia, Bulletin d'information, en espagnol, de l'association d'art-thérapie animée, entre autres, par Gabriela Pisano que nous remercions pour l'intérêt qu'elle continue à manifester à «Marionnette et Thérapie» depuis l'Argentine. Au sommaire :

N° 4. *Lo grupal en arteterapia*, por Lic. Prof. Alejandro Reisin- *Encontrarnos en el taller... Una experiencia en psicomatricidad* por : Javier Andrés Mennielli – *Creo en la Pintura*, por : Marcela Gásperi – *IV Congreso Brasileiro de Arteterapia* : por : Marcelo Gonzalez Magnasco – *Sistema propio de unificación corporal*, Por : Marina Obelar – *En los talleres*.

Contact : Maria Gabriela Pisano - Zona de Arte y Salud - Bmé. Mitre 2370. Castelar Sur - (1712) Buenos Aires - Argentina - E-mail : ignotarev@hotmail.com

Asociación de sicodrama y sicoterapia de grupo, animée, entre autres, à Séville, par le Dr Jaime Rojas-Bermúdez et Graciela Moyano, que nous remercions pour l'intérêt qu'ils continuent à manifester à «Marionnette et Thérapie» depuis l'Espagne. Cette association nous communique son bulletin, en espagnol (n°s 6, 7 et 8, respectivement décembre 1999, mai et décembre 2000).

Au sommaire : des informations concernant la vie de l'association, des annonces de congrès et les comptes rendus de ces congrès, des hommages à des personnalités.

Contact : Graciela Moyano - Secretaria ASSG - Av. Felipe, 2, 1° D - 41013 Sevilla - España
- E-mail : mofarobers@correo.cop.es - jotageesp@netscape.net

*

L'ARMAT, association pour le renouveau de la Marionnette à triangle, communique son bulletin de décembre 2000. Au sommaire :

- Alain Duverne (*les Guignols de l'info*), conférence au TLR (Théâtre Louis Richard) ;
- *La marionnette est toujours l'autre*, par Alain Guillemin ;
- *Jenifer*, report de la création ;
- Le TLR explose : *Deux mains, un monde*, et *Al'Comédie*.

Contact : Théâtre Louis Richard - 26, rue du Château - 59100 Roubaix -
Tél. : 03 20 73 10 10 - Fax : 03 20 73 77 60.

*

information

Communiqué du ministère "Jeunesse et Sports".

Édition 2001 du festival de la citoyenneté

Appel à projets

Le festival de la citoyenneté, qui s'est tenu au mois de mars 2000, a été un véritable succès. Il a donné lieu à plus de 1000 actions sur l'ensemble du territoire. La décision de sa reconduction en 2001 a été prise par le Conseil de la Jeunesse réuni à Marly-le-Roi le 24 juin 2000.

« Le thème retenu étant "*la participation*" avec comme slogan "*je m'engage, j'agis*", le festival de la citoyenneté 2001 s'inscrit à la fois dans la continuité de la précédente édition et dans la démarche engagée par le ministère en direction des jeunes depuis 1998. »

Contact : Ministère de la Jeunesse et des Sports - DJEP 2 - 78, rue Olivier de Serres - 75015 Paris.

* * * * *

Marionnette et Thérapie

Fondatrice : *Jacqueline Rochette* - Président d'honneur : *D^r Jean Garrabé*

Présidente en exercice : *Madeleine Lions*

"Marionnette et Thérapie" est une association-loi 1901 qui «a pour objet l'expansion de l'utilisation de la marionnette comme instrument de soins, de rééducation et de réinsertion sociale» (Article 1^{er} des statuts).

Agréée Organisme de Formation n° 11 75 02871 75, elle organise des **stages de formation, de base et approfondie**, propose des **conférences** sur différents thèmes, participe à des **rencontres internationales**, publie un **bulletin trimestriel**, édite et diffuse des **ouvrages spécialisés** : thèses, expériences, colloques, recherches bibliographiques.

COTISATIONS : membre actif 180 F, associé 200 F, bienfaiteur 300 F, collectivités 500 F

ABONNEMENTS au bulletin trimestriel : 200 F - Étudiants et chômeurs : 100 F (*expédition au tarif économique pour l'étranger*).

Les abonnements partent du 1^{er} janvier au 31 décembre de l'année en cours.

Règlement à l'ordre de "Marionnette et Thérapie" CCP PARIS 16 502 71 D

Directeur de la Publication : **Madeleine Lions** - Imprimé par "Marionnette et Thérapie" - Commission paritaire n° 68 135