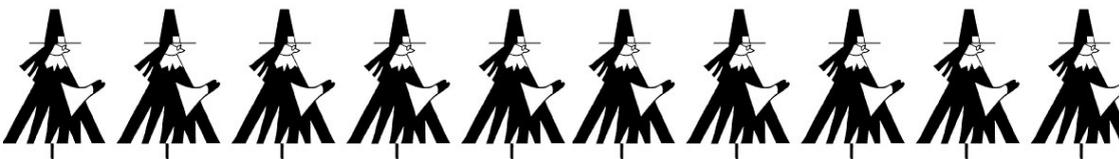


Nouvelle série  
ISSN 0291-7912

# Marionnette & Thérapie

2013/1



Bulletin de l'association  
"Marionnette et Thérapie"



# Marionnette & Thérapie

Bulletin d'information de l'association "Marionnette et Thérapie"

25 rue Racapé – 44300 Nantes – Téléphone 02 51 89 95 02

Courriel : [marionnettetherapie@free.fr](mailto:marionnettetherapie@free.fr)

Site web : <http://marionnettetherapie.free.fr>

Directrice de la publication : Marie-Christine Debien

Secrétaire de rédaction : Adeline Monjardet

Imprimé par "Marionnette et Thérapie"

Dépôt légal 2<sup>e</sup> trimestre 2013

Reproduction interdite sans autorisation

## Sommaire

**Editorial** ..... 2

### **Dossier : George Sand et le théâtre de marionnettes de Nohant**

George Sand, collectrice de légendes – *Edith Lombardi*.....3

Noël Barbe nous parle de George Sand : « Les marionnettes de George Sand ou comment faire de l'art populaire » – *Edith Lombardi*.....7

Au théâtre de Nohant, des *burattini* habités par des êtres pensants : les mains – *Alain Guillemin*.....10

### **Clinique**

Deux cas singuliers de marionnettisme délirant – *Pascal Le Maléfan*.....19

### **Pratique marionnettique**

Marionnette et émotions – *Gilbert Meyer* .....30

### **Vu, lu, entendu**

Notes de lecture

– *Paul Claudel et les spectacles populaires. Le paradoxe du pantin*, de Raphaèle Fleury – *Adeline Monjardet*.....36

– *L'art vivant de la marionnette, théâtre du monde*, de Christian Armengaud – *Colette Dufлот*.....41

– *Des contes en partage*, d'Edith Lombardi – *L'auteure*.....42

Compte rendu des Journées professionnelles de la marionnette de Clichy – *Adeline Monjardet*.....43

**Colloque** : « La marionnette : un parlêtre ? », programme du XIV<sup>e</sup> colloque de Marionnette et Thérapie (Charleville-Mézières, 21 septembre 2013).....47

# Editorial

Ce numéro 2013/1 de notre bulletin semestriel s'ouvre, comme le précédent, sur un « Dossier thématique », concernant George Sand et le théâtre de marionnettes de Nohant. Il est composé à plusieurs voix, celle d'Edith Lombardi, « George Sand, collectrice de légendes », celle de Noël Barbe, ethnologue et chercheur, dont l'article « Les marionnettes de George Sand ou comment faire de l'art populaire... » nous introduit dans le théâtre improvisé de Nohant et de ses hôtes et enfin celle d'Alain Guillemin nous faisant part des débats passionnés entre George Sand et son fils Maurice Sand sur le choix des burattini (marionnette à gaine) plutôt que des marottes...

Dans la rubrique « Clinique », en suivant Pascal Le Maléfan, nous découvrons une « clinique de l'extrême » à travers trois cas de « marionnettisme » dont celui du célèbre danseur Nijinski qui, en proie au fantôme de son frère décédé, s'identifia de façon délirante au personnage de Petrouchka, marionnette au destin tragique.

A la rubrique « Pratique marionnettique », se trouve l'intervention faite par Gilbert Meyer lors du colloque de juin 2012 à Barcelone, intitulée « Marionnettes et Emotions ». Il y relate comment l'utilisation de marionnettes a permis à des enfants touchés par la maladie, à des jeunes filles soumises à des obligations de mariage, de se réapproprier des émotions authentiques ; comment, plus généralement, le choix des marionnettes peut aider à résister contre les flots d'émotions de toutes natures, véhiculés sans répit par les canaux médiatiques.

La rubrique « Vu, lu, entendu » nous donne l'occasion de présenter trois ouvrages récents de grand intérêt : *Paul Claudel et les spectacles populaires, le paradoxe du pantin*, de Raphaële Fleury, *L'art vivant de la marionnette, théâtre du monde*, de Christian Armengaud et *Des contes en partage*, nouvel ouvrage sur ce sujet, d'Edith Lombardi. Cette rubrique, enfin, fait part de la cinquième édition des Journées professionnelles de la marionnette qui s'est tenue à Clichy début février 2013 (sous l'égide de THEMMA), avec pour sujet : « *Commande, communication, propagande* », mis en lumière par des exposés historiques, des débats et des présentations de spectacles de marionnettes commandités.

Cordialement,

Marie-Christine Debien

Adeline Monjardet

# Dossier

## George Sand et le théâtre de marionnettes de Nohant

### George Sand, collectrice de légendes

Edith Lombardi

*On connaît de George Sand l'écrivain, la républicaine, la femme ardente, entière, fidèle à ses désirs, on connaît son intérêt pour les marionnettes grâce au théâtre de Nohant, créé avec son fils Maurice, et grâce à son livre : L'Homme de neige<sup>1</sup> ; on connaît moins son activité de collectrice de légendes et de pratiques dites folkloriques.*

Ses *Légendes rustiques*<sup>2</sup> méritent d'être relues. George Sand est parfaitement au fait de la nature de l'oralité. Elle sait que chaque hameau, chaque famille a sa version ; que le texte, habité de façon vivante par les conteurs, ne cesse de varier, sans pourtant se modifier. Dans son avant-propos, elle nous dit : « Il faudrait trouver un nom à ce poème sans nom de la fabulosité ou merveilleosité universelle, dont les origines remontent à l'apparition de l'homme sur terre et dont les versions, multipliées à l'infini, sont l'expression poétique de tous les temps et de tous les peuples ». Des noms, elle en a trouvé : fabulosité, merveilleosité, qui nous disent combien ces histoires ont de charme pour elle.

---

1 George Sand : *L'Homme de neige*, 1859, éd. Actes Sud 2005.

2 Ces *Légendes rustiques* (1858) sont agrémentées de chants populaires collectés par Maurice Sand. Nous les trouvons sur Internet, où elles sont mises gratuitement à notre disposition par La Bibliothèque électronique du Québec, collection *A tous vents*.

Nous sommes au XIX<sup>e</sup> siècle, le pays change, elle a conscience que les récits et les pratiques qui y sont liées sont peu à peu en train de se perdre. Victor Hugo, dans son poème, *Mélancholia*, nous parle de ces petits enfants qui s'en vont à l'aube, pieds nus, travailler à l'usine. La campagne est en train d'être aspirée par l'industrie. Les collecteurs de rites, de pratiques magiques, de légendes, conscients de ce changement, s'efforcent de noter au plus juste tout ce qui existe encore. En France et en Europe, on rassemble les textes de l'orature<sup>3</sup>, afin de les préserver de l'oubli. Les frères Grimm, à titre d'exemple, ont publié leur premier recueil de contes en 1812. En Russie, Afanassiev réunit contes et légendes populaires russes dès 1850.

George Sand, écrivain avant tout, est une collectrice originale, elle veut nous faire comprendre, éprouver, comment cela se vit<sup>4</sup>. C'est ainsi que la petite Fadette côtoie les feux follets, tandis que les gens du village s'en effraient. Ces feux seraient liés aux âmes des revenants et nombre de légendes racontent comment ils ont égaré les voyageurs dans les marécages, leur ont fait perdre le gué des rivières, les condamnant à errer, revenant sans cesse sur leurs pas, des nuits entières. Ces petites lumières, dansantes, trompeuses, qui se faufilent à notre suite quand nous courons, deviennent la métaphore des peurs de Landry, un jeune paysan qui se sent attiré par la Fadette (la petite fée), attiré par cette fille vive, peut-être un peu sorcière, et qui le dérouté. La rencontre des deux jeunes gens se noue entre feux et rivière, entre jour et nuit. Landry, un bon garçon, mais peu instruit, s'effraie de ces feux du diable, son trouble l'amène à ne plus reconnaître un chemin qu'il a parcouru mille fois, il s'égare, il n'est plus capable de trouver le gué de la rivière et de rentrer chez lui ; la petite Fadette, un peu moqueuse, le rassure, le met sur le bon chemin, entre en parole avec lui. Les feux inquiétants de la nuit leur permettent de faire connaissance, et bientôt de se comprendre et de s'aimer.

Dans *La mare au diable*, c'est un étang, au creux d'un bois, qui devient la figure de ces lieux qu'on ne peut quitter, de ces lieux, la nuit, non pas où l'on se perd, mais où l'on s'égare. Germain, bon paysan, traverse la forêt avec la petite Marie, bergère, une jeunesse, une voisine qu'il connaît depuis toujours. La nuit tombe, le froid, la pluie les arrête, ils font du feu, et quand Germain essaie de les guider hors des bois, il ne cesse de se retrouver près de ce feu. Longue nuit étrange, sous

---

3 Mot ancien remis en usage récemment, formé de *oral* et de (*écri*)*ture*. Il désigne l'ensemble du patrimoine qui se transmet de bouche à oreille et qui est conservé dans la mémoire tant des narrateurs que des auditeurs.

4 Entre 1845 et 1848, George Sand a écrit trois romans paysans : *La mare au diable*, *François le Champi*, *La Petite Fadette* (nombreuses rééditions).

le signe de ce qu'on ne voit pas, ne sait pas, mais qui nous tient. La mare crée un cercle magique dont on ne peut sortir tant que l'aube n'est pas apparue. Avec le jour vient la conscience. Germain voit Marie, il voit combien elle est bonne, courageuse, charmante, rassurante. La longue nuit où il fut retenu par la mare au diable lui a permis de quitter le chemin des conventions, car Marie est pauvre et ne constitue pas « un bon parti ». Il l'aime, ils s'aiment et vont se marier. Le mariage de Germain et de Marie, en annexe de *La mare au diable*<sup>5</sup>, est un bijou sur le plan ethnologique. Les jeux traditionnels qui accompagnent les mariages dans le Berry, à cette époque, sont racontés avec enthousiasme. Là encore, ils ne sont pas décrits, mais donnés à éprouver.

Ainsi : la mère de Marie, la mariée, suivant la coutume, a réuni un groupe de jeunes bergères, amies de Marie, et quelques matrones. Elle s'enferme dans la maison, qu'elles fortifient soigneusement, puis elles attendent, en silence. En face s'est constituée la bande de l'épouseur, autour de Germain, ceux-ci arrivent bruyamment et cernent la maison. C'est le jeu du siège, jeu codé, théâtralisé, où l'échange des dialogues suit un déroulement prévisible. Le chantre de l'épouseur supplie qu'on leur ouvre la porte car ils ont froid, qu'on cuise leur gibier car ils ont faim. Ils se lamentent, menacent, frappent aux portes et aux volets. Cela pourrait faire peur et dans la maison, on tremble un peu. Ce jeu, ces « livrées », ainsi que cela se nomme, dure longtemps. Enfin le chantre de l'épouseur demande : – Parlez, braves gens, dites ce qu'il faut faire pour approcher de votre foyer.

A ceci il est répondu : – Il faut chanter, mes amis, mais chanter une chanson que nous ne connaissons pas, et à laquelle nous ne puissions pas répondre par une meilleure.

Il s'ensuit un long duel de chants, qui se conclut par ceci, que les bergères chantent à la mariée :

*Ouvrez la porte, ouvrez,  
Marie ma mignonne  
C'est un beau mari qui vient vous chercher  
Allons ma mie, laissons les entrer.*

Viendra le moment où un beau chou vert, symbole de fécondité, sera offert à Marie.

---

5 *La mare au diable*, collection Librio, comprend l'annexe qui décrit le mariage au Berry à cette époque.

Faire de l'art populaire avec le théâtre de marionnettes, comme le dit si bien Noël Barbe, faire de l'art naïf sans être naïve, cela rejoint pour George Sand l'art du conte, de la légende, du chant et des rites populaires. La même source, fraîche, liée à l'enfance sans être puérile, liée au monde de la nature et donc à la paysannerie, fait surgir cette « fabulosité » sans cesse renaissante. La nature, disait-elle, est belle et généreuse, il suffit de s'y baigner, de s'en inspirer, et ceux qui vivent du travail de la terre sont tout imprégnés de merveilleux. Les paysans, dit-elle encore, sont peu instruits, mais ils ont du cœur, une grande sensibilité, une belle ouverture au merveilleux, qu'il soit magique ou religieux. Son ami Flaubert s'agaçait de ce qu'il appelait son côté bénisseur, mais à travers ses romans paysans, ses légendes rustiques, et dans une certaine mesure, ses *Contes d'une grand-mère*<sup>6</sup>, George Sand nous donne à éprouver, à aimer ce plaisir de l'imaginaire.

---

6 *Contes d'une grand-mère*, 1876. Nombreuses rééditions, dont celle de la Bibliothèque électronique du Québec. Aux yeux d'un amateur de contes, ces textes ne constituent pas les meilleurs des écrits, ils sont surchargés d'explications et sont plus moralisateurs que ne le sont les contes traditionnels. L'auteur a voulu trop bien faire. Mais nous y retrouvons le thème de l'arbre protecteur, qui parle, et d'autres motifs intéressants.

# Noël Barbe nous parle de George Sand

Edith Lombardi

*Nous présentons ici un article remarquable de Noël Barbe, chercheur au CNRS, sur le théâtre de marionnettes de Nohant. Cet article est disponible sur Internet, sous deux formes.*

*L'une, plus complexe, se trouve au portail de la revue de philosophie Le Portique<sup>1</sup>.*

*Nous vous invitons à le découvrir. L'autre, qui utilise un vocabulaire et des notions mieux adaptés à un public non spécialiste, a été publiée en 2004 dans Marionnette : objet de vies par le Musée d'Arts et Traditions Populaires de Champlitte (70) et est diffusée sur le site du CNRS sous le titre : « Les marionnettes de George Sand ou comment faire de l'art populaire »<sup>2</sup>.*

1 Lien : <http://leportique.revues.org/index613.html>.

2 Nous remercions vivement le Musée de Champlitte et Noël Barbe. Lien : [www.iiaa.cnrs.fr/lahec/lahec/article53.html](http://www.iiaa.cnrs.fr/lahec/lahec/article53.html). Les liens vers ces deux articles se trouvent aussi sur le site web de *Marionnette & Thérapie*, à la rubrique « Autres ouvrages ».

Si vous vous rendez dans l'Est de la France, dans la région de Langres, vous pouvez vous arrêter au bourg de Champlitte, à la limite de la Haute-Marne et de la Haute-Saône. Ce bourg, outre ses vignobles donnant des vins très appréciés, possède un musée des arts et traditions populaires de très belle qualité.

Le musée possède une salle avec des marionnettes très bien restaurées, ainsi que plusieurs décors. Marionnettes siciliennes, marionnettes à gaine, marottes et castelets font plaisir à voir. Cette exposition s'accompagne d'un livret bien documenté, nous y trouvons un article de Noël Barbe, sous le titre : « Les marionnettes de George Sand, ou comment faire de l'art populaire », c'est ainsi que nous l'avons découvert, sous une forme adaptée à un public curieux, mais non spécialiste.

Noël Barbe, dans cet écrit, s'attache à nous montrer ce qui fut mis en jeu dans le surgissement « comme spontané » du théâtre de Nohant, tel qu'en parle George Sand.

George Sand, en quête de cette « fabulosité » de l'esprit humain, la découvre dans l'esprit des paysans, dans celui des enfants, êtres sans artifices, non encore déformés par les sophistications de la culture, elle nous dit l'éprouver, la redécouvrir, avec son fils et leurs amis, alors qu'ils réinventent, comme spontanément, le théâtre de marionnettes dans la maison de Nohant.

Noël Barbe s'appuie sur deux textes de George Sand, tout deux disponibles dans ses œuvres complètes<sup>3</sup>. Ils furent publiés après sa mort.

Cette « fabulosité » comme naturelle dans la réinvention du théâtre de marionnettes, surprend et réjouit George Sand, sauf que, nous le savons, elle et ses amis avaient une belle expérience du théâtre et de l'art en général. Une de leurs premières inventions marionnettiques fut accompagnée au piano par Chopin.

Pour faire de ce théâtre une invention comme naturelle, il fallut à George Sand opérer tout un ressaisissement, une relecture de son histoire et c'est de ce saisissement dont nous parle Noël Barbe.

Il nous montre, comment l'auteure désingularise la maison de Nohant, afin de la banaliser, d'en faire une simple présence au sein du Berry, cette banalisation ayant pour but d'enraciner le théâtre de marionnette dans l'âme même de ce vieux pays, pétri d'anciennes croyances, de l'y enraciner sans pourtant l'y confondre.

Citons notre chercheur : « George Sand attribue aux pratiques théâtrales humaines et de marionnettes de Nohant des caractéristiques proches de celles de l'art populaire :

– par une mise en équivalence du dispositif spatial de la maison de Nohant

et de la situation de l'artiste populaire et une inscription de cet espace dans le temps de l'enfance ;

– par un changement d'état des occupants de la maison qui, en provoquant un dépassement du théâtre moderne, une transparence du jeu de l'acteur et un engagement dans un théâtre complet, les rend proches des pratiques certes, de la *comedia dell'arte* mais aussi de l'art primitif, de l'art de l'enfance ;

– par une équivalence morale et pratique dressée entre les compétences



3 Catalogue du Musée de Champlitte. *Marionnettes, objets de vies*, dans le volet 2 « Définir » Article de Noël Barbe p. 46.

nécessaires à la construction des marionnettes et celles du peuple. »<sup>4</sup>

George Sand s'efforce de comprendre et de faire comprendre comment surgit l'inattendu de la création, elle le situe dans cet entre-deux où la raison s'efface, sans pourtant disparaître, où les conventions s'oublent et où « l'âme profonde » – nous dirions

le subconscient, ou l'inconscient – s'autorise à se manifester librement. Les marionnettes, ces petits êtres si capables de s'adapter à nos mouvements, à nos désirs, à nos mille fantaisies, en sont à ses yeux de parfaits supports.

Noël Barbe nous aide à mieux comprendre George Sand, laquelle nous fait toucher du doigt ce que furent pour elle les processus de création à l'œuvre dans le théâtre de Nohant, et plus largement, dans toute création.

<sup>4</sup> Catalogue du Musée de Champlitte, *ibid.*



Photos : marionnettes à gaine du premier quart du XX<sup>e</sup> siècle, collectées par le Musée d'arts et traditions populaires Albert et Félicie Demard de Champlitte, donnant un aperçu des marionnettes populaires de l'époque.

Page 8 : le soldat ; ci-contre : le célèbre Guignol.

Photos Jean-Marc Baudet. Avec le concours des musées départementaux Albert et Félicie Demard.

# Au théâtre de Nohant, des *burattini* habités par des êtres pensants : les mains

Alain Guillemin

*Le chapitre IX de ma thèse de doctorat Arts Jeux chamaniques, jeux marionnettiques : aux sources d'une culture théâtrale (Lille 3 – 3 décembre 2012) aborde l'expérience de George et Maurice Sand, la vie du Théâtre de Nohant, les choix esthétiques et techniques qui furent ceux de Maurice à l'issue d'un débat passionné avec sa mère. Cette discussion laisse heureusement des traces précises et détaillées.*

L'introduction de ce chapitre se présentait ainsi :

« George Sand ne discourt pas sur l'âme de la marionnette. Elle réfléchit à sa symbolique qui renvoie au « monde de l'enfance », qui pour elle n'a rien de puéril, et au théâtre. Avec *L'Homme de neige*, elle décrit le jeu avec cet « instrument du destin », capable d'entraîner vers la quête des origines et de l'esprit d'enfance. Débat acharné entre George Sand et son fils, Maurice, marionnettiste de talent : *burattini* (marionnettes à gaine) ou marotte ? Débat technique ? Réflexion sur un rituel et son sens ? La forme du crâne, comme le pensait Lavater, révèle-t-elle « l'âme » de l'homme ou le caractère d'une marionnette ? Au centre de la pensée de George et Maurice Sand, la place du montreur de marionnettes, la maîtrise de son art, un rituel de salon.

En écho au texte de Lemercier de Neuville (la main : un être pensant), George Sand décrit *l'operante*, ses deux mains et ses *burattini*. »

Cet article laissera de côté la première partie *Masques d'une époque* pour se concentrer sur ce qui aboutit à l'abandon des *burattini* au profit de marottes en en conservant certains traits.

## UN DÉBAT ESTHÉTIQUE ET TECHNIQUE ENTRE GEORGE ET MAURICE : LE RÉALISME CONTRE LES BURATTINI

Christian Waldo, dans *L'Homme de neige*<sup>1</sup>, défend avec énergie les *burattini*, les marionnettes à gaine. Christian se présente comme une image romanesque de Maurice Sand et il serait juste de lui accorder la quasi paternité des propos du personnage. On pourrait, à l'inverse, légitimement penser que le plaider pour la marionnette à gaine, un peu long, en tout cas pour le lecteur non marionnettiste, peut être surtout celui de la romancière au nom de son attachement personnel à une forme, à une technique, une image de la marionnette.

On sait qu'il y a eu débat, sinon conflit, entre George et Maurice sur des questions techniques et esthétiques, en 1875, au moment où les marionnettes de Nohant vont être fondamentalement modifiées en terme de structure et de mode de manipulation. Le propos ne se limite pas à donner des épaules aux hommes et des seins aux femmes, comme Maurice semble, ironiquement, le faire croire : la marionnette à gaine va être abandonnée au profit de la marotte. Les personnages ne vivront plus de la même manière. J'ai l'expérience d'un spectacle pour jeune public, en 1995, autour de Polichinelle, qui était présenté en marionnette à tringle et fils, en marionnette à fils, en marionnette à gaine et en marionnette d'ombre. Le tout était fort bien réalisé, et pourtant les enfants ont eu du mal à suivre ce personnage qui avait le même nom, le même costume, la même tête, la même voix... mais qui ne vivait pas de la même manière. Il n'était donc pas le même !

George Sand avance nombre d'arguments et craint surtout de ne pas reconnaître les marionnettes auxquelles elle est attachée. Ce débat n'est pas capital pour l'histoire, même pas pour celle de la vie et de l'œuvre de George Sand. Il nous semble lourd de sens pour ceux qui réfléchissent à l'art de la marionnette et je pense que des conclusions peuvent, en retour, éclairer de façon singulière la vision de George Sand dans d'autres domaines. Malheureusement, ce débat dont on peut penser qu'il fut animé, n'a guère dépassé le cercle de discussion entre le marionnettiste et sa mère. On peut imaginer que ceux qui jouaient ou voyaient jouer les spectacles ont pu y participer... mais il n'y avait guère de motifs d'écrire sur le sujet. « C'est la marionnette classique, primitive et c'est la meilleure »<sup>2</sup>, déclare George Sand. La phrase est tellement définitive qu'on imagine que la discussion a dû être des plus difficiles. Citons donc le passage de *L'Homme de neige* dont nous avons déjà parlé. Il est d'une extrême précision dans les mots

---

1 George Sand, *L'Homme de neige*, (1869), éd. Aurore, 1993.

2 *Ibid.*, tome I, p. 151.

et nous noterons que tous les termes utilisés sonnent comme des condamnations des « perfectionnements » apportés par Maurice :

« – Qu'est-ce que cela, burattini ?

– C'est la marionnette classique, primitive, et c'est la meilleure. Ce n'est pas le fantoccio de toutes pièces qui, pendu au plafond par des ficelles, marche sans raser la terre ou en faisant un bruit ridicule et invraisemblable. Ce mode plus savant et plus complet de la marionnette articulée arrive, avec de grands perfectionnements de mécanique, à simuler des gestes assez vrais et des poses assez gracieuses : nul doute que l'on ne puisse en venir, au moyen d'autres perfectionnements, à imiter complètement la nature ; mais en creusant la question je me suis demandé où serait le but, et quel avantage l'art pourrait retirer d'un théâtre d'automates. Plus on les fera grands et semblables à des hommes, plus le spectacle de ces acteurs postiches sera une chose triste et même effrayante. N'est-ce pas votre avis ?

– Certainement, mais voilà une digression qui m'intéresse moins que la suite de votre histoire.

– Pardon, pardon, monsieur Goeffle, cette digression m'est nécessaire. Je touche à une phase assez bizarre de mon existence et il faut que je vous démontre la supériorité du burattino ; cette représentation élémentaire de l'artiste comique, n'est, je tiens à vous le prouver, ni une machine, ni une marotte, ni une poupée : c'est un être.

– Ah ! Oui-da ? Un être ? dit M. Goeffle en regardant avec étonnement son interlocuteur et en se demandant si il n'était pas sujet à quelque accès de folie.

– Oui, un être ! Je le maintiens, reprit Christian avec feu ; c'est d'autant plus un être que son corps n'existe pas. Le burattino n'a ni ressorts, ni ficelles, ni poulies : c'est une tête, rien de plus ; une tête expressive, intelligente, dans laquelle... tenez ! »<sup>3</sup>

Notons donc ce que la romancière met en avant pour défendre la marionnette, « elle est primitive ». Marionnettes à fils et automates voudront singer la réalité. Ce réalisme serait triste et effrayant, elle n'est « ni une machine, ni une marotte, ni une poupée »<sup>4</sup> : encore une fois, refus du réalisme et de la mécanique. Remarquons que la « marotte » est rejetée : or ce sera le choix de Maurice Sand en 1875 ! Et George Sand ajoute : « c'est un être ! »<sup>5</sup>. A la mécanique, elle oppose l'idée d'un personnage qui serait un esprit habitant une figure, à la fois sommaire et symbolique : « c'est d'autant plus un être que son corps n'existe pas »<sup>6</sup>.

---

3 *Ibid.*, p. 151, 152.

4 *Ibid.*, p. 152.

5 *Ibid.*, p. 152

6 *Ibid.*, p. 152.

Pour George Sand, le *burattino* est un esprit et, rappelons qu'elle écrit, par ailleurs, que cet esprit est avant tout celui d'un comédien qui lui donne vie. Pour l'essentiel, tout cela se concentre dans une tête... surtout si elle est manipulée, mobile, vivante et expressive et ce n'est pas un argument en faveur de la marotte ! Et tout cela est martelé comme dans une polémique. Or Christian ne mène pas cette discussion contre son ami l'avocat qui lui répond même qu'il aimerait mieux connaître la suite de son histoire plutôt que de subir cette envolée lyrique sur un sujet, pour lui, mineur. Je ne citerais pas tout le passage mais seulement ces quelques mots pour prouver cet acharnement :

*« Savez-vous d'où vient le prodige ? Il vient de ce que ce burattino n'est pas un automate, de ce qu'il obéit à mon caprice, à mon inspiration, à mon entrain, de ce que tous ses mouvements sont la conséquence des idées qui me viennent et des paroles que je lui prête, de ce qu'il est moi enfin, c'est-à-dire un être, et non pas une poupée. »<sup>7</sup>*

Mais contre qui George Sand polémique-t-elle dans un texte qui date de 1858, une dizaine d'années après les débuts du castelet de Nohant ? Maurice avait-il déjà en tête, à l'époque, la modification de la structure de ses personnages ? Je dirais simplement que face aux arguments de Maurice en 1875, sa défense des *burattini* était déjà formulée. Maurice Sand n'est héritier d'aucune tradition, n'a aucun motif qui puisse l'amener à respecter de façon sacro-sainte une quelconque façon habituelle de faire. Sa rencontre avec ce type de marionnette est le produit de fragiles circonstances et de constructions hasardeuses qui expliquent comment il ne pouvait que choisir les *burattini*. Il aurait pu, à l'époque, aller vers la marionnette d'ombre et mettre ses qualités à son service. Rien ne lui est imposé. Par contre, si l'on excepte la longue période de collaboration où son ami Eugène Lambert, à l'époque de l'édition de *L'Homme de neige*, est fidèle au poste, il faut s'assurer la participation d'un « second ». Le roman, lui aussi, rend compte de la nécessité d'un aide qui ne joue pas un rôle décisif... mais est bien utile, indispensable. L'ingéniosité, l'expression de la traditionnelle inventivité bricoleuse du marionnettiste se situe bien là : comment faire avec seulement quatre mains et gérer décors, accessoires et marionnettes, figurants compris en évitant les « loups ». Les loups ce sont les « blancs » (Tiens ! les loups blancs ?) les moments où il faut déganter et ganter des marionnettes et où la scène reste vide. Ironiquement, Maurice dira que son théâtre est le « théâtre des loups » et l'on sent bien que ce problème le préoccupe de façon centrale. Il invente un système de coulisseaux mobiles qui peuvent porter des supports fichés dans la tête de la marionnette. Passons sur les détails techniques, l'époque où les marionnettes sont tenues

---

7 *Ibid.*, p. 153.

en scène, pour y figurer, par un piton bien caché dans les cheveux... et qu'on ne trouve pas, d'où les secousses nerveuses de ces personnages qu'on n'arrive pas à accrocher. Maurice sait en jouer dans un dialogue où l'on parle de cette maladie que chacun connaît bien, et pour cause, « le piton ». Maurice joue et plaisante, mais sans doute en souffre-t-il. Le ressort à boudin soutiendra ensuite la marionnette avec une pièce de bois dans la tête, une autre dans le coulisseau. Elle pourra conserver un peu de mouvement ou de vibration et restera, pourtant, vide : un costume qui n'habille rien car le corps d'un *burattino* est la main de celui qui le fait vivre. La main est un corps dynamique mais la tentation de donner un corps de poupée ou de mannequin est forte.

Il est, bien sûr, possible d'opposer ces recherches techniques à l'écriture du spectacle et à tout ce qui lui permet de trouver un sens, cependant, disposer seulement de deux ou quatre mains risque de vous obliger à présenter des spectacles dont la construction est celle du drame de Punch ou Polichinelle : le héros et son propriétaire, le héros et sa femme, le héros et le flic, le héros et le juge, le héros et le bourreau, le héros et la mort, le héros et le diable... La mort de tous ceux qui défilent, et c'est un élément de la dramaturgie, est bien commode : sortie rapide ! Sortir de ces canevas populaires, aborder tous les genres et considérer qu'aucun sujet n'est interdit à la marionnette pose d'autres problèmes. La période de la rupture du duo Maurice-Eugène Lambert met-elle à l'ordre du jour d'autres choix possibles ? George Sand affirme que Christian Waldo, dans le roman cité, peut jouer avec n'importe qui, même seul, et que cela n'a aucune importance. Mais Christian déclare « des *burattini* ou rien ! »

L'année 1872 me semble constituer une autre année charnière. Elle paraît être celle des préoccupations et innovations techniques. Lemercier de Neuville s'émerveille du jeu de jambes des nouvelles marionnettes à gaine de Maurice (Polichinelle, Pierrot, Arlequin...) :

« Maurice Sand, qui ne recule devant aucun perfectionnement, a trouvé le moyen de faire mouvoir des guignols à jambes. C'est le comble de l'art. »<sup>8</sup>

Des éléments de décor cachent la gaine : c'est astucieux et très technique. Je laisserais à Balandard, le directeur de théâtre, marionnette qui présente un jour la troupe, le commentaire qui me semble le plus approprié : « Est-ce que j'ai des jambes, moi ? » Dans cette année 1872, sont créés Nombridor le trapéziste, Yong-Fou en pied et tout articulé, Giandujer le violoniste. Ils semblent être des tentatives d'adapter à ses marottes, des systèmes, à l'évidence plus efficaces

---

8 Louis Lemercier de Neuville, *Histoire anecdotique des marionnettes* p. 97, Calmann Levy, 1982.

avec des marionnettes à fils. On verra apparaître, aussi, la Vérité, qui pour mieux exhiber son corps doit voir disparaître toute gaine inutile ou gênante et est donc une marotte. Par ailleurs, le memento des pièces jouées d'année en année est assez pauvre en 1872. En janvier, juillet et septembre, on annonce seulement un « divertissement ». De quoi s'agit-il ? D'exercices de virtuosité autour de ces personnages nouveaux ?

## UNE DISCUSSION PASSIONNÉE

*« Ceci fut l'objet d'une discussion passionnée entre mon fils et moi. Je ne prévoyais pas les heureuses innovations qu'il méditait et je fus vivement contrariée quand il m'apporta une marionnette qui avait des épaules et une poitrine en carton. C'était très bien exécuté, admirablement modelé, garni de peau, peint d'un ton excellent qui permettait à nos femmes de porter des corsages ajustés et décolletés. Jusque-là nous avions triché pour simuler la taille et les épaules. Chargée depuis trente ans de faire leurs costumes et de les habiller pour la représentation, j'avais passé bien des soirées et quelque fois des nuits à ce minutieux travail. Avec le nouveau système il fallait refaire tous les costumes et il y en avait. J'avais même fait bon nombre d'uniformes militaires, des costumes Renaissance ou Moyen Age, enfin des habits de cour Louis XV et Louis XVI brodés ad hoc en soie, en chenille, en or et argent sur soie et velours. Je tirais aussi un juste orgueil de ma lingerie, car ces dames possédaient des chemises, des jupons, des collerettes de toute sorte. Il fallait tout recommencer ! Mais ce n'était pas là mon plus grand chagrin. Je craignais de ne plus reconnaître nos chers petits personnages quand ils auraient un buste. Ils étaient nombreux et tous d'un type excellent, pouvant exprimer les caractères qui leur sont confiés ; mais quelques-uns nous étaient particulièrement sympathiques et nous ne nous faisons pas à l'idée de leur voir une autre tournure et d'autres attitudes. »<sup>9</sup>*

L'argumentation porte essentiellement sur les costumes à refaire. On comprend le volume du travail à fournir. Mais là n'est pas l'essentiel. Ce passage suit le coup de chapeau sur l'impeccable réalisation des nouvelles marionnettes par Maurice. Vient enfin la crainte « de ne plus reconnaître nos chers petits personnages » ou de « leur voir une autre tournure et d'autres attitudes ». A cette crainte qu'il juge puéride, Maurice répond, ironique : « Grande révolution dans les marionnettes, les femmes ont des seins et les hommes des épaules »<sup>10</sup>. Enfin, il fait la « démonstration » du bien fondé de sa proposition : « Une représentation

---

9 George Sand, *Le Théâtre de marionnettes de Nohant (1876)*, Séquences, 1998, p. 66. (Édition annotée et présentée par Bertrand Tillier).

10 *Ibid.*, p. 67.

qui avait pour sujet la lutte des acteurs épaulés contre ceux qui ne l'étaient pas encore donna raison à l'inventeur »<sup>11</sup>. Il fait la preuve qu'il a raison... et c'est lui qui manipule : il « fait » la preuve ! On comprendra que George Sand en écrivant *Le Théâtre des Marionnettes de Nohant*, peu de temps avant sa mort, ait voulu rendre hommage à Maurice et donc lui donner raison dans un débat désormais irrémédiablement clos.

Nous ne sommes pas en mesure d'en dire plus sur la façon dont s'est exprimée cette divergence entre Maurice et sa mère sur la structure et la réalisation des marionnettes. A partir des expériences de 1872 et de façon nette et définitive en 1875, on ne peut plus parler de *burattini* : Maurice a choisi d'utiliser des marottes contre tout l'argumentaire développé dans *L'Homme de neige*.

Nous n'en savons pas plus sur le cheminement personnel de Maurice et ses étapes. Qu'importe ! Bertrand Tillier résume bien ce parcours lorsqu'il écrit : « La quête de l'illusion de Maurice semble passer par la recherche d'un être toujours plus complet »<sup>12</sup>.

Je pense que les mots « être toujours plus complet » pourraient être formulés autrement. « Une représentation toujours plus réaliste » semblerait également bien rendre compte des objectifs visés par Maurice. Dans un art de l'illusion, la tentation du réalisme est forte avec son aboutissement naïf lorsqu'un spectateur va s'écrier : « On dirait des vrais ! ». Et ce réalisme est la négation même de la marionnette « représentation » du vivant, mais non représentation réaliste :

« Les personnages sculptés par Maurice ont l'air d'être vivants, d'une vie burlesque, à la fois réelle et impossible, cela ressemble à un rêve. »<sup>13</sup>

Vie réelle et impossible, un « rêve » : la marionnette sera surréaliste peut-être, réaliste, certainement pas ! Voilà bien des questions centrales et toujours actuelles auxquelles l'art de la marionnette est confronté. Ce qui est formulé par George Sand sur cette forme de théâtre fait preuve d'une grande clairvoyance et d'une remarquable actualité :

« Je me questionne en vain pour savoir ce qui m'a tant ému. Est-ce le résultat de l'absence d'art ou la vision d'un art nouveau qui essaie d'éclorre, ou enfin d'un art consommé que je ne connais pas. »<sup>14</sup>

---

11 *Ibid.*, p. 67.

12 Bertrand Tillier, Maurice Sand, marionnettiste, Du Lerot, 1992, p. 107.

13 George Sand, « Lettres à Flaubert », *Correspondance*, Garnier, Tome XX, 1985, Lettre du 21/12/1867, p. 644.

14 George Sand, *Le Théâtre de marionnettes de Nohant*, op. cit., p. 79.

Voilà donc quelques aspects des expériences pratiques et des réflexions menées, pendant plus de quarante ans, par Maurice Sand, sa mère et tous ceux qui les ont entourés dans leur relation à l'art de la marionnette. Pour une fois, des éléments matériels et des écrits permettent de suivre concrètement la pensée des protagonistes de cette expérience artistique.

Un écrit de George Sand répond, très symétriquement, à celui, déjà évoqué, de Lemercier de Neuville, autre grand marionnettiste de salon de l'époque, qui décrivait la main de celui qui joue avec des personnages à gaine, comme un « être pensant » :

*« Au bout de ses mains élevées au-dessus de sa tête, il fait mouvoir un monde qui réalise et personnifie les émotions qui lui viennent. Il voit ces personnages qui lui parlent de près, et qui, de sa main droite, demandent impérieusement une réponse à sa main gauche. Il faut qu'il reste court ou qu'il s'enfièvre, et, une fois enfiévré, il se sent lucide, parce que ses fictions ont pris corps et parlent pour ainsi dire d'elles-mêmes. Ce sont des êtres qui vivent de sa vie et qui lui en demandent une dépense complète sous peine de s'éteindre et de se pétrifier au bout de ses doigts. Il faut qu'elles disent et fassent ce qui est dans leur nature. Ce ne sont pas des rôles bien écrits qu'elles exigent, ce ne sont pas des fioritures littéraires, ni des expressions triées sur le volet : ce sont des raisons qui portent, c'est le parce que de toutes leurs actions et le pourquoi de leur situation. Les paroles les plus ingénieuses ne masqueraient pas les invraisemblances du caractère quand c'est une statuette et non un être humain qui agit. On lui demanderait pourquoi elle a pris cette figure et endossé ce costume si ce n'est pour aller au fait et saisir la vérité. Dans le fantastique, chose singulière, l'effet contraire se produit. Le personnage est d'autant plus dans le rêve que sa stature invraisemblable et sa figure immobile le mettent en dehors de la réalité. La féerie fait ici agir et parler des êtres impossibles, même des choses inanimées. »<sup>15</sup>*

En écho à la formule de Lemercier de Neuville, « La main, un être pensant », George Sand évoque ces personnages tournés vers le public par l'*operante* et qui « de sa main droite, demandent impérieusement une réponse de sa main gauche ». Le propos est clair, « ce sont des êtres qui vivent de sa vie... » et supposent, donc, un total engagement du montreur de marionnettes sans imaginer que le « bout de bois » possède une « âme » et une parole comme la bûche du père La Cerise dont naîtra Pinocchio. Dans l'idée de George Sand, l'*operante* est aussi l'auteur de la pièce (du « canevas »), à savoir des « raisons qui portent le parce que de toutes leurs actions et le pourquoi de leur situation ». Le mou-

---

15 *Ibid.*, p. 80, 81.

vement du personnage doit pouvoir porter une parole vive. Il s'agit bien de donner de la vie à un bout de bois et l'*operante* transmet, donne l'impulsion vivante, non par son talent de bricoleur, capable de donner forme à la bûche de bois comme Gepetto, mais, par sa présence en scène dans l'ombre de sa marionnette. L'expérience de George et Maurice Sand a le mérite, tout particulier, d'éviter les phrases creuses sur « la magie de la marionnette », les personnages dotés d'une « âme », destinés à protéger de pauvres secrets derrière un mysticisme de bazar. Pas de talent, en jeu, sans avoir fait des choix basés sur l'expérience et une solide réflexion, pas de miracle sans maîtrise d'une technique basée sur un travail méticuleux. Au centre du jeu, George Sand place l'*operante*, celui par lequel le miracle arrive, qui a tout préparé et qui s'est mis en condition pour cela. Ce jeu maîtrisé, et donc sans caractère intentionnel, peut s'enrichir, alors, de mouvements et de paroles, brodant sur le canevas, liant acteurs, marionnettes et spectateurs : une écriture éphémère en mouvement.



Théâtre de marionnettes de Maurice Sand (Théâtre des Amis) à Passy.  
Dessin de Maurice Sand

# Clinique

## Deux cas singuliers de marionnettisme délirant

Pascal Le Maléfan

*Le thème de la marionnette est fréquemment retrouvé dans les vécus délirants de patients psychotiques et correspond à une tentative de représenter de quelle façon le sujet se sent le jouet de la malignité de l'Autre qui le manipule à sa guise.*

*Etre une marionnette dans les mains de cet Autre est alors l'une des versions imaginaires de la jouissance à laquelle le psychotique est confronté. Tel ce patient schizophrène qui mesurait sa parole, tentant de la maîtriser au mieux afin d'éviter qu'elle ne lui échappe dans des associations vraiment insensées révélant qu'il était bien « la marionnette de Dieu » qui lui faisait dire plus qu'il ne voulait.*

Ce type de délire d'influence et de persécution, nommé autrefois d'action extérieure par Henri Claude<sup>1</sup>, est une forme délirante de ce que nous appelons le marionnettisme. Par marionnettisme, il sera entendu une relation de manipulation entre un sujet et un objet ayant pour conséquence de simuler la vie dans cet objet. Ce pourrait donc être une définition possible de la marionnette. Mais la

visée doit être plus large, puisque le fait de se sentir soi-même comme un objet manipulé et actionné à distance, comme dans le cas évoqué plus haut, ou celui d'élire un objet dans la construction délirante, comme dans un certain nombre de situations rencontrées en psychopathologie infantile<sup>2</sup>, invite à définir le marionnettisme comme ce qui unit un sujet et un objet dans une dynamique d'anima-

1 Claude, H. et Dublineau J., « Intuitions délirantes, obsessions et syndrome d'action extérieure », *l'Encéphale*, 1933, n° 5, p 350-371.

2 Le Maléfan, P., « Les délires d'objet et le marionnettisme dans les psychoses infantiles », *Psychologie Clinique*, Hiver, 22, p. 173-189.

tion, à la précision près que les deux pôles 'sujet' et 'objet' sont réversibles : parfois, c'est donc le 'sujet' qui devient 'objet' et c'est lui qui s'anime. C'est précisément ce que les marionnettistes appellent la *sujétion* ou le *retournement*, lorsque l'identification entre la marionnette et le marionnettiste est la plus forte et entraîne un sentiment de dépossession. Et il est remarquable que les marionnettistes se défendent le plus souvent d'avoir éprouvé un tel sentiment, car il y est question du surgissement d'une jouissance qui subvertit le plaisir de manipuler et qui ouvre à une sorte d'au-delà de la manipulation. Mais la marionnettiste Ilka Schönbein en fait une des marques de son esthétique marionnettique : son corps devient marionnette, manipulé par cet 'autre', et ses représentations sont des touches au réel qui bousculent nos représentations.

Dans les deux cas de figure de marionnettisme délirant que nous allons brièvement présenter, le retournement est au premier plan mais de façon singulière à chaque fois. Le premier concerne l'identification délirante du danseur Vaslav Nijinski à la marionnette Petrouchka et relève de sa psychose. Quant au second, il se rencontre en neurologie dans un syndrome étrange, la somatophrénie. Ajoutons que ces formations délirantes peuvent rentrer dans les formes de défenses ou de créations auto-

thérapeutiques de sujets confrontés aux carences ou aux torsions de leur structure et aux angoisses associées. Enfin, ces situations contiennent quelques enseignements pour une clinique de la marionnette dont il est utile de s'informer lorsqu'on utilise cette médiation en psychothérapie.

### **VASLAV NIJINSKI EN PETROUCHKA**

Le renom du danseur Vaslav Nijinski lui a valu, au tout début du XX<sup>e</sup> siècle, le qualificatif de « dieu de la danse », notamment par sa capacité à s'envoler dans les airs comme on ne l'avait jamais vu auparavant. Danseur d'exception au sein des Ballets Russes que dirige Diaghilev dont il est l'amant, il semble se métamorphoser dans ses rôles qu'il a du mal à abandonner. En dansant, il devient véritablement un « autre », car dans la vie courante Nijinski est en effet peu sûr de lui, gauche, mal à l'aise et parfois colérique ou dépressif.

#### **Nijinski / Petrouchka**

Ce genre de métamorphose s'est opéré avec le personnage de Petrouchka, figure centrale du ballet du même nom, avec une musique composée par Igor Stravinsky, dont la première représentation fut donnée à Paris au Châtelet en 1911 et offrit son plus grand triomphe aux Ballets Russes. Nijinski s'identifia si

bien à cette marionnette qu'il en fera son rôle préféré. Or cette identification eut une suite dans l'histoire subjective du danseur car, comme l'écrit Ann-Gaël Moulinier, « il s'identifiera, dans la schizophrénie, à ce pantin de chiffons désormais célèbre »<sup>3</sup>. Mais sans doute cette identification prend-elle sa source dans l'enfance même de Nijinski, lui qui se faisait manipuler comme une poupée par ses parents qui voulurent très tôt en faire un danseur. On sait également, par les *Mémoires* de sa sœur Bronislava<sup>4</sup>, que la marionnette Petrouchka vue dans une foire l'impressionna et qu'avec son frère et sa sœur ils décidèrent de présenter une version dansée du spectacle à leurs parents le soir même<sup>5</sup>. Par ailleurs, il fut aussi *identifié* à Petrouchka par ses admirateurs, et l'on peut voir sur son tom-

beau du cimetière Montmartre à Paris une sculpture le représentant dans ce rôle.

Mais le ressort fondamental du rapport de Nijinski à Petrouchka est à chercher du côté du frère mort, Stanislav. Également schizophrène, il périt à l'âge de 18 ans dans l'incendie de son asile. Mais très tôt, sa vie avait été marquée par des accidents, et notamment celui qui le fit passer par une fenêtre. Sa future carrière de danseur fut alors compromise, alors même qu'il montrait tous les talents. En quelque sorte, interprète Ann-Gaël Moulinier, il mourut comme phallus imaginaire dans le fantasme parental et en particulier maternel. Vaslav, le frère cadet, prit sa place et devint réellement habité par ce frère mort. Danser fut pour lui faire vivre le mort, au point d'imiter parfois les gestes frénétiques des fous, mais au prix d'une aliénation foncière d'être le pantin d'une jouissance folle qui abolissait sa propre subjectivité.

Lorsque Nijinski dansa le rôle de Petrouchka pour les Ballets Russes, l'histoire de cette marionnette populaire et celle de Nijinski ont indubitablement quelques points communs et le destin de la marionnette semble une métaphore de la position subjective qu'occupe alors Nijinski, celle d'un sujet aux mains d'un Autre capricieux. Pour Petrouchka c'est le magicien ; pour Nijinski c'est Diaghilev. Mais dans le ballet la marionnette se venge, alors

3 Moulinier, A.-G., *Journaux intimes de la folie : étude différentielle de l'écriture du sujet à partir des écrits de Mary Barnes et Vaslav Nijinski*, Thèse de doctorat en psychologie clinique, Université Rennes 2 2010, p. 209. (<http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/50/60/69/PDF/TheseMoulinier.pdf>).

4 Nijinska, B., *Mémoires - 1891-1914*, Paris, Ramsay, 1983.

5 *Petrouchka* ou le théâtre de *Petrouchka*, est le nom donné en Russie au théâtre de marionnettes de rue dont le héros est Petrouchka, très populaire. Le ballet dansé par Nijinski est assez éloigné du spectacle populaire traditionnel mais en reprend quelques personnages typiques.

que Nijinski vivra un « laisser tomber » après la rupture avec Diaghilev et entrera dans un processus schizophrénique de plus en plus évident dans lequel Diaghilev est un persécuter et manipulateur de l'objet qu'il est devenu.

Rappelons ici la trame de la pièce support du ballet. Lors d'une fête, un magicien apparaît avec trois poupées, Petrouchka – le Polichinelle russe –, une ballerine et un Maure, auxquelles il donne vie et qui se mettent alors à danser devant la foule. Le magicien a une emprise terrible sur Petrouchka et le tient enfermé, mais celui-ci trouve une échappatoire dans l'amour qu'il porte à la ballerine. Or celle-ci en aime un autre, le Maure. Cependant le magicien ne l'entend pas ainsi et met Petrouchka en présence du Maure et de la ballerine qui dansent ensemble. Il se bat contre le Maure, mais, trop petit, se fait chasser. Un peu plus tard, ils se retrouvent dans le théâtre de marionnettes sur la place du village, et là le Maure tue Petrouchka avec son sabre. La foule est consternée et agitée, et le magicien réplique que ce n'était qu'une marionnette faite de paille et de chiffons. La nuit venue, le fantôme de Petrouchka apparaît sur le toit du théâtre de marionnettes en lançant des cris de colère et des pleurs. Le magicien, seul, est saisi d'effroi et s'enfuit.

Comme nous l'avons écrit plus haut, ces éléments ont quelque résonance avec la situation affective de Nijinski.

En effet, Diaghilev et Nijinski ont formé un couple passionnel, ne pouvant se passer l'un de l'autre pour la création. Diaghilev aurait ainsi été le catalyseur du génie de Nijinski, mais sur fond d'une relation dominatrice de la part de Diaghilev et d'une attitude de soumission pour Nijinski<sup>6</sup>. Il en avait d'ailleurs conscience, comme il l'écrira dans ses *Cahiers* rédigés en 1919<sup>7</sup>, lorsqu'il précise qu'il avait perçu d'emblée le pouvoir abusif de Diaghilev. Mais une autre interprétation peut être donnée à cette relation. Nijinski aurait trouvé en Diaghilev un Autre protecteur et aimant, quoiqu'exigeant et jaloux, qui lui a donné pour un temps une assurance et une stabilité qu'il ne trouvait par ailleurs que dans ses rôles sur le versant de l'identification imaginaire, comme nous l'avons vu. Sa sœur, Bronislava Nijinska, qui participait également aux Ballets Russes, l'atteste en notant que son frère était devenu très différent aux côtés de Diaghilev. En fait, ce qui avait véritablement changé, c'était la possibilité, pour Nijinski, de vivre un amour homosexuel en toute liberté, loin du regard de sa mère en particulier, et aussi d'atteindre, par son art, une stabilité par

6 Seznec, J.-C., « Vaslav Nijinski : de la danse à la schizophrénie, parcours à travers l'histoire de l'art et de la psychiatrie », *Annales Médico-Psychologiques*, 160, 2002, p. 159.

7 Nijinski, V., *Cahiers* [version non expurgée], Actes Sud, coll. Librairie de la Danse, Arles, 1995.

la dimension sinthomale de la danse, seul espace où il pouvait se sentir réellement vivant tout en faisant re-vivre le frère mort.

### **Déclenchement de la psychose**

Mais cet équilibre est bouleversé par l'arrivée d'une femme, Romola de Pulsky. Cette aristocrate d'origine hongroise voit pour la première fois Nijinski danser en 1911 et en tombe amoureuse. Elle le suivra pendant deux ans pour assister à ses représentations, avec l'idée de se marier à ce « dieu de la danse », ce qui se réalise en 1913. Ils auront bientôt une première fille. Mais la présence de Romola rompt le lien de Nijinski à Diaghilev, affectivement d'abord et contractuellement ensuite. Nijinski et sa femme demandent en effet un nouveau contrat et de l'argent à la direction des Ballets Russes, ce qui a pour conséquence un licenciement et une rupture avec Diaghilev qui en était le fondateur et l'organisateur. A la suite, Nijinski tente de monter une troupe tout seul, mais c'est un échec car il s'avère incapable de supporter les responsabilités qui en découlent. Les Ballets Russes le reprendront pourtant quelques années plus tard et pour une brève période car son état psychique va se détériorer. Au cours d'une tournée en Amérique du Sud apparaissent en effet les premiers thèmes délirants – il pense qu'on veut l'empoisonner et a des idées mystiques centrées sur Tolstoï. Revenu

en Europe, il s'installe en Suisse pour se reposer. Nous sommes alors fin 1917. À l'automne 1918, ses troubles s'aggravent et ne feront qu'empirer. La rupture avec Diaghilev et surtout l'impossibilité de danser sont les deux moments déclencheurs de sa décompensation.

Nous ne détaillerons pas ici l'évolution des diverses phases de la psychose de Nijinski, ni les différents traitements qui lui ont été donnés et les multiples cliniciens qu'il a consultés. Signalons seulement qu'il reçu un diagnostic de schizophrénie par Eugène Bleuler lui-même. Nous nous attacherons au thème annoncé dans le début de cet article, l'identification délirante de Nijinski à Petrouchka.

### **Délire marionnettique**

En mars 1919, Nijinski est hospitalisé au sanatorium de Bellevue en Suisse et présente un état catatonique et sub-délirant, et certainement des hallucinations. Il est constamment surveillé car on craint qu'il se suicide. Après quelques mois, le délire se précise : il pense qu'il doit arrêter les trains qui passent par sa seule pensée, il a le sentiment d'être le Christ après en avoir vu une image dans un magazine, enfin, il a l'impression que quelqu'un d'autre habite son corps : quand il bouge son bras, il croit que c'est le bras d'une autre personne. Ce dernier thème est un pur exemple de marionnettisme, puisque Nijinski a en fait le sentiment d'être mani-

plé par Dieu, d'en être sa marionnette. L'envie de se soustraire à cette emprise l'amène le plus souvent à penser au suicide. Mais une telle formulation délirante est aussi un essai auto-thérapeutique par recherche de sens métaphorisant.

Malgré les efforts de ses soignants, le délire marionnettique s'amplifie. Nijinski entend des voix et ressent que ses membres ne lui appartiennent plus. Ce retour de la jouissance sur le corps qui signe sa schizophrénie donne lieu à de nouvelles tentatives de traitement par le délire, mais sans systématisation ni suffisamment d'apaisement. Il est alors véritablement ce « bouffon de Dieu » qu'il a décrit dans ses *Cahiers*. Bientôt il dira qu'il est Petrouchka, et parmi les manipulateurs, outre Dieu, il désignera Diaghilev et Nijinski lui-même, puisqu'il est pleinement un *autre*. Le pantin, c'est lui, se prenant parfois la tête dans les mains comme la marionnette Petrouchka dans le ballet lorsqu'elle pleure son aimée. L'aliénation est totale, entrecoupée de la conscience terrifiante de ne plus s'appartenir et de vouloir mourir. La dépersonnalisation lui fait ressentir son corps comme un morceau de bois, comme celui d'une marionnette ; parfois il s'identifie à un animal et se montre très agité. Nous sommes alors en juin 1919.

Quelques années plus tard, la maladie est devenue chronique. Par son rapport à son corps, il continue de

montrer sa foncière aliénation et sa soumission à un Autre ravageur. Ainsi alternent les crises de rage où il se tape la tête contre les murs et les moments de marionnettisme où il peut regarder son petit doigt et le caresser comme s'il s'agissait d'un être différent. Mais n'est-ce pas encore ici une tentative de donner le change à une dissolution totale de la subjectivité ? Ou une construction délirante capable de rendre supportable le consentement à la jouissance de l'Autre, ultime étape dans l'échelle des délires<sup>8</sup> ? Cependant, comme nous l'avons indiqué, le délire de Nijinski ne s'est jamais totalement systématisé et a échoué dans l'effort de stabilisation. Revenu auprès de sa femme et habitant près de Londres, Nijinski meurt d'une urémie le 8 avril 1950.

Nous pouvons donc conclure avec Ann-Gaël Moulinier que ce qui avait tenu la structure du sujet Nijinski avant le déclenchement de sa psychose clinique était la danse, le mouvement, la scène fonctionnant comme surface d'écriture capable de faire tissage des instances constitutives de la subjectivité (RSI). Mais lorsque danser ne fut plus possible, ce sinthome disparaissant, alors la confrontation au réel devint massive et la position de marionnette de l'Autre, Dieu, constitua une première ébauche d'une tentative de donner sens à la jouissance

---

8 Maleval, J.-C., *Logique du délire*, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

sans limite qui le traversait. De sorte que la catatonie fut sans doute le refuge ultime où Nijinski opposa un refus à l'Autre, soit une marionnette sans vie, donc sans manipulateur ?

## LA MAIN À LAQUELLE ON PARLE

L'autre exemple clinique de marionnettisme que nous voulons exposer nous est donné par les neurologues et neuropsychologues qui ont affaire à un syndrome assez rare, la somatoparaphrénie. Il n'est d'ailleurs pas sans ressemblance avec certains traits du délire de Nijinski comme nous allons le voir. Cependant, la discussion de clinique différentielle autour de ce genre de cas amène généralement à évoquer, certes un délire, mais non psychotique, ce qui démontre toutes les ressources défensives de la structure d'un sujet lorsque celle-ci réagit aux altérations des fonctions. Et que la forme et le sens de cette défense puisse s'apparenter à l'univers de la marionnette nous paraît suffisamment intéressant pour nous y attacher.

En effet, dans le cadre d'atteintes neurologiques spécifiques entraînant des asomatognosies (non reconnaissance de parties du corps, du schéma corporel), certains patients peuvent produire des impressions sensorielles bizarres, comme celle de sentir un bras au lieu de leur nez (Boisson

et Luauté, 2004)<sup>9</sup>, ou encore que leur bras se transforme en un personnage avec lequel il converse (Morin et al., 2003)<sup>10</sup>. C'est en effet le membre supérieur et la main qui sont le plus souvent impliqués dans ces transformations délirantes, et selon Boisson et Luauté, il y a ici une parenté évidente avec le membre fantôme. Or il s'agit dans ce dernier cas d'une forme d'illusion, ce qui amène ces auteurs à penser que la somatoparaphrénie est aussi une illusion et non une hallucination. Du reste, l'illusion somatoparaphrénique disparaît généralement brutalement, c'est-à-dire qu'elle perd son caractère de conviction délirante, même si les patients en gardent un souvenir générant une certaine perplexité. D'autres auteurs ont proposé le terme de « chimères » pour qualifier ces productions et les différencier ainsi des hallucinations<sup>11</sup>, quand certains les qualifient d'explications absurdes et de confabulations<sup>12</sup>. Dans ce délire, la psychanalyse peut

9 Boisson, D. et Luauté, J. (2004). Les somatoparaphrénies. *Annales Médico-Psychologiques*, 162, 55-59.

10 Morin, C. & al. (2003). Un enfant dans le bras. Un trouble féminin de l'image du corps en neurologie ? *Bulletin de l'Association Lacanienne Internationale*, 101, 13-22.

11 *Idem*, p. 19.

12 Carota, A. et al. (2005). Syndromes majeurs de l'hémisphère mineur. *EMC-Neurologie*, 2, 475-504.

y reconnaître une certaine logique, une manière singulière d'un sujet de répondre à l'intrusion du réel (ces cas surviennent souvent après un AVC). D'ailleurs, l'affect d'étrangeté est souvent retrouvé, mais également, et de manière contraire, une certaine satisfaction ou plaisir à dialoguer avec la personnification ainsi produite, ce qui n'est pas sans effets psychiques. De sorte que la conviction délirante bute sur un refus de reconnaître la perception comme une illusion. Ainsi cette patiente, Mme S., atteinte d'un AVC, qui voulut présenter « sa fille » à l'orthophoniste et, pour ce faire, saisit de sa main droite son bras gauche paralysé. Tout en le caressant, elle se mit à lui parler : « Lulu, tu dis bonjour, tu es là ? »<sup>13</sup>. L'orthophoniste, interloquée, mit un certain temps à la convaincre que ce n'était pas sa fille, mais sans qu'elle soit troublée à l'excès. Nous pouvons peut-être avancer que la fonction du délire n'était pas arrivée à son terme ? Ce qui repose la question de sa logique.

### Une pathologie de l'objet

Un autre cas exposé avec le précédent par les mêmes auteurs, celui de Mme N., permet d'approcher cette question avec quelques éléments supplémentaires, d'autant qu'ils sont marqués par un marionnettisme évident. Cette femme ayant une hémiplégié gauche importante, mais elle

continue à former des projets d'avenir, veut se débrouiller seule et arbore un petit sourire béat qui paraît décalé et dérangent pour l'équipe soignante. De plus, elle a donné à sa main hémiplégié un nom qui, dans sa langue maternelle, signifie « feuille », et explique que c'est parce que chaque année les feuilles reverdissent. Mais encore, elle l'appelle sa « fille-feuille » et dit s'en occuper comme de sa petite sœur durant son enfance, qui était « sa poupée vivante ». À ce personnage « fille-feuille », elle donne une date de naissance (le début de l'hémiplégie) ; elle la couche dans son « berceau » et lui donne des caractéristiques : elle est coquette, tyrannique parfois. Et lorsqu'elle la fait parler, elle prend la voix de cette jeune sœur. Pour dire quoi ? Rien que de très banal sur la vie dans le service ou sur la famille. En tout cas, rien d'un délire de persécution. D'ailleurs, Mme N. estime que tout cela est une sorte de consolation.

Les interprétations données par les équipes médicales qui sont les témoins de ces manifestations vont du psychologique au neurologique et évoquent des réactions de refus à la perte, des rationalisations, un déni ou un deuil, en passant par des troubles de la conscience du corps et de l'identité. Mais c'est surtout la thématique du deuil impossible qui revient le plus souvent. Ici, une certaine logique du délire sert à le démontrer. Dans les cas de Mme S. et de Mme N. par exemple,

---

13 *Ibidem*, p. 18.

que nous avons vus plus haut, ce qui domine est la présence d'un objet, qui semble littéralement incorporé et barre toute introjection. Aucun deuil ne peut alors être possible tant que cette présence persiste, d'autant qu'elle est métonymiquement signe du retour de l'objet primaire perdu et imaginarisation de celui-ci. C'est à partir de ce point, expliquent Morin et Thibierge<sup>14</sup>, que l'on peut rendre compte des troubles de la reconnaissance de l'image spéculaire chez ces patientes anosognosiques (le fait qu'elles ne « voient pas » qu'elles ont un bras paralysé), puisque toute reconnaissance du corps propre nécessite une primordiale absence de représentation de l'objet (que Lacan appelle objet *a*, cause du désir) : l'image spéculaire est organisée autour d'un vide. De sorte que leurs troubles, concluent-ils, ont bien une logique et une dimension subjective.

Cette perspective psychanalytique en neurologie est certainement d'une grande utilité pour orienter les prises en charge, mais remarquons néanmoins qu'elle se base sur un constat déficitaire quant à l'état de la structure : le trop plein d'objet est au fond une pathologie de l'objet, et qui de

14 Morin, C. ; Thibierge, S. (2004) L'image en neurologie : de la cénesthésie à l'image spéculaire. Apports cliniques et théoriques de la psychanalyse. *L'Évolution psychiatrique*, 69, 417-430.

plus fait obstacle à un travail de deuil. Cependant, comme nous l'avons indiqué, ce genre d'épisode est plutôt bref et s'estompe peu à peu, ce qui conforterait l'hypothèse neurologique d'une plasticité cérébrale active permettant une récupération et une reconfiguration du schéma corporel. Mais qu'en est-il du corps libidinalisé ? de la reconquête de la brillance du corps qui en fait un représentant phallique ? bref, de l'acceptation des modifications du schéma corporel et de l'image du corps ? Les différents cas exposés par les études que nous avons utilisées ne nous permettent pas de le préciser. Que sont devenues Mme S. et Mme N., les textes ne le disent pas. Nous voudrions alors proposer une autre lecture possible de ce qui nous paraît être des cas de marionnettisme, mais qui n'est qu'une simple hypothèse de travail.

### Marionnettisme et deuil

Posons en effet que lorsque Mme N. fait apparaître sa fille imaginaire Lulu à la place de son bras ou que Mme S. dialogue avec sa « fille-feuille », il s'agit d'une création, d'une stricte fiction, qui médiatise pour un temps le rapport à la réalité de la perte pour elles. On peut dire qu'elles composent avec le réel que constitue la perte de la perception de leur bras. À la place, vient en effet un objet, et pas n'importe lequel (soit la sœur, soit les filles), objet phallicisé et concerné par le désir de ces femmes en position d'Autre. Quel

est le devenir de cet objet ? comment perd-il de sa prégnance ? Nous ne le savons pas à la seule lecture des cas, mais on peut estimer que c'est ce qui s'est sans doute passé, les sensations de membres fantômes, par exemple, dont la somatoparaphrénie a été rapprochée comme nous l'avons vu, disparaissant au bout de quelques jours ou quelques semaines. S'agirait-il d'un sacrifice, opération nécessaire à toute entrée dans le deuil ? Nous retrouverions là, alors, la conception lacanienne du deuil développée dans le séminaire *Le désir et son interprétation*<sup>15</sup>. Toute disparition est un « trou dans le réel », dit Lacan, auquel le sujet réagit en convoquant l'ensemble des signifiants (les rituels, les souvenirs...) pour le combler, dans une « opération inverse à la psychose » ; mais un seul est élu, le signifiant phallique, pour pouvoir être sacrifié dans un second temps. Au fond, c'est la place d'objet *a* que le sujet a été pour le disparu que le sujet sacrifie et dont il peut se séparer. Mais à ce sacrifice, il faut du temps, et avant son avènement peuvent apparaître « toutes les images dont se lèvent les phénomènes du deuil », telles les illusions fantomatiques... ce que les auteurs anglo-saxons appellent *grief illusions*. Ici, dans les deux cas présentés, c'est le deuil de l'image du corps non altérée qui est en jeu, celle que le sujet avait

construite au croisement du moi idéal et de l'idéal du moi. Soit le corps dans sa dimension phallique. Faire surgir des personnages phalliques fictifs et en jouer comme des marionnettes, bien que dans une méconnaissance, serait alors parer à la perte en projetant un élément essentiel dans le « trou », certes. Mais n'est-ce pas préparer également un sacrifice, car ces fictions délirantes sont vouées à chuter, et la personnalisation du bras à être perçue comme une pure... fiction dont le ressort est la distanciation et l'alternance symbolique animation/inanimation ?

## CONCLUSION

À travers ces deux situations cliniques très différentes, celle du délire de Vaslav Nijinski et les deux cas de somatoparaphrénie, nous avons voulu attirer l'attention sur ce que nous nommons le marionnettisme. Ici il a un aspect délirant. Chez Nijinski, il participe de l'effort de significantisation du psychotique pour cadrer une forme de jouissance et produire un apaisement. On a vu que cet effort n'a pas vraiment abouti. Chez Mme S. et Mme N., il constitue, selon notre hypothèse, une phase d'un travail de deuil, et le délire, non psychotique, relevant du *delirium*, soutient le narcissisme du sujet dans sa confrontation au réel de la perte.

Nous sommes là dans la clinique de

---

15 Séminaire inédit, leçon du 29 avril 1959.

l'extrême, ou dans les extrêmes de la clinique. Mais la clinique n'est-elle pas toujours « extrême » puisqu'elle est l'expression d'un sujet aux prises avec l'urgence de son désir ou la validité de son être ? Qu'on y retrouve un autre extrême de la représentation, la marionnette, n'est donc pas un hasard. Le marionnettisme – qui en est le champ symbolique – est en effet porteur de biens des interrogations et propositions, aux dimensions cliniques évidentes. C'est ce que nous avons voulu ici illustrer. Mais nous pourrions inscrire cette recherche dans le champ d'étude plus vaste des avatars, sous toutes ses formes, des virtuelles aux robots d'apparence humaine. Nous signalerons ainsi pour finir le dernier n° de la revue *Gradhiva*<sup>16</sup> consacré aux robots étrangement humains, dont nous reproduisons ici un extrait de la présentation :

*« Qu'est-ce qui est en jeu lorsqu'on donne à un robot une apparence humaine, puis lorsqu'on croise son regard ? Autour de cette question gravitent les différentes contributions à ce numéro de la revue Gradhiva. Développant une anthropologie comparée des créatures artificielles dans leur diversité (des automates de l'Inde ancienne aux dernières créations du marché des sex toys, en passant par les marionnettes japonaises), les auteurs du dossier envisagent ces moments d'interaction qui obligent l'homme, confronté à*

*sa propre image, à instaurer une relation nouvelle à des objets qui lui ressemblent et qui peuvent autant susciter le malaise que l'empathie. »*

Oui, la marionnette a des choses à nous apprendre sur notre modernité, et la modernité de la clinique en particulier.

16 N° 15, 2012 / 1.

# Pratique marionnettique

## Marionnettes et émotions

Gilbert Meyer

*Intervention donnée le 28 juin 2012, au colloque « Titelles i emocions » organisé à Barcelone dans le cadre de la 3<sup>e</sup> édition de la « Jornada International Educatio i Titelles ».*

### UN MONDE EN MUTATION PLEIN DE CONTRADICTIONS

De nos jours, comme le souligne Michel Lacroix dans *Le culte de l'émotion*<sup>1</sup>, l'émotion est devenue un objet de marketing comme n'importe quelle marchandise. Les maîtres de nos loisirs calculent soigneusement l'impact de leurs outils en alternant horreur, surprise, tristesse, indignation, soulagement, compassion, larmes, rires, dans un jeu de contrastes qui nous tient en haleine. Tout va très vite et le renouveau de la vie émotionnelle passe par des canaux de circulation transposés, films, jeux vidéo qui nous projettent vers des tonalités fortes de l'expérience du monde.

Ces émotions proposées d'un côté et recherchées de l'autre sont d'un type plutôt explosif. Toutes ces émotions-choc de sensations fortes nous pulsent à longueur de journées. Elles collent de façon souvent exagérée à la définition du mot émotion qui signifie « qui est mis en mouvement ». Cette hyper-émotivité affichée cache souvent une incapacité à rechercher l'espérance qui ouvrirait des débouchés à nos problèmes et à nos peurs. Nous sommes face à une boulimie de sensations fortes qui, malheureusement, souvent cache une anesthésie de la sensibilité.

Nous sommes pris dans un jeu de contradictions entre déchaînement des émotions et pauvreté relative des sentiments. Ce décalage fait toucher du doigt les déséquilibres de notre vie affective et nous montre que l'émotion peut en même temps être une richesse et un danger.

Quand, pour une raison ou une autre, il y a eu altération de notre sensibilité, il nous faut trouver matière pour réapprendre à vivre des choses simples et

---

1 Michel Lacroix, *Le culte de l'émotion*, éd. Flammarion.

naturelles. Et pour cela nous sommes obligés de passer par des tiers relationnels, des médiateurs qui peuvent nous aider à incarner ce qui nous échappe.

Les marionnettes, avec leur façon peu ordinaire de jouer des émotions, sont des auxiliaires qui vont permettre une action structurante dans le chaos des émotions, elles peuvent devenir des alliés de la raison, ce qui permet de donner un caractère plus durable aux sentiments.

Entre noir et blanc, réinventer les couleurs de l'arc en ciel.

Dans un monde fait de noir et blanc, le frémissement de l'émotion donne de la couleur, elle éveille des échos affectifs. Nous devons réapprendre à décliner les couleurs fondamentales et donner de l'attrait aux sensations, créer un retour au goût pour dire nos émotions face à un monde insipide. Nous devons de façon simple trouver des moyens pour que l'émotion fasse appel à nos cinq sens : voir, toucher, entendre, sentir, goûter.

En donnant des couleurs aux émotions, nous essayons de dire l'indicible. Nous disons bien avoir une peur bleue, être rouge de colère, broyer du noir... Nous tendons tous, face aux problèmes divers et de tous ordres qui se présentent à nous, d'aller du dedans vers le hors de soi et d'inscrire le dehors en soi. Par exemple une mauvaise nouvelle va occuper notre pensée ou une bonne nouvelle va nous faire exploser de joie.

Cela passe donc par une redirection de l'expression de quelque chose qui tourne en rond ou qui ne tourne pas rond. L'émotion peut être une forme d'échappatoire à soi-même, mais elle participe aussi du souci de soi de structurer une individualité dans un monde qui nous échappe sans cesse. Mais comment avoir prise sur tout cela ?

Par exemple, dans certaines tribus du Congo, par un rituel, on va offrir à un enfant qui a une problématique un masque « lega ». Ce masque de petite taille va incarner la problématique et la porter. L'enfant s'occupe du masque et le masque s'occupe du problème. De ce fait l'enfant est libéré et souvent les choses s'améliorent d'elles-mêmes.

De même, vous connaissez tous les petites poupées sud américaines auxquelles les enfants confient leurs soucis avant d'aller dormir... De tels exemples, qui sont très nombreux, nous montrent que les marionnettes, les poupées peuvent dans leur naïveté nous donner des éléments de réponse.

L'émotion participe à la vie de l'âme et à celle du corps, elle se situe à l'interface des deux composantes de la nature humaine. L'émotion qui s'inscrit dans le corps par des tremblements, des frissons, des sueurs, une boule dans la gorge,

devient de ce fait une sensibilité incarnée dans un objet tiers. La marionnette, par sa présence, nous tend un miroir pour rentrer en soi, pour contempler ce qui se passe dans la vie intérieure, retrouver des affects, des impressions et les exprimer. Dans la démarche des thérapeutes et formateurs, on insiste souvent sur la nécessité de reprendre contact avec son moi intime par la voie du ressenti, pour découvrir son identité profonde.

Par la construction d'une marionnette, on passe par un dédoublement de l'émotion, par une révélation et par l'auto-observation d'une conscience de soi qui s'inscrit hors de soi.

Restituer ces mouvements à travers le jeu des marionnettes permet de passer de l'émotion vécue à l'émotion rejouée dans un contexte transposé. Par la construction de marionnettes, nous incarnons des spectres angoissants qui sont du domaine de l'inhumanité. Nous créons de ce fait des figures repoussoir qui vont vivre sous notre impulsion une nouvelle vie à réinventer.

Lors d'un récent séjour au Tchad, j'ai travaillé dans le cadre d'un volet de prise en charge psychologique destiné à favoriser l'expression d'enfants atteints du VIH SIDA. J'ai moi-même dû me ré-approprier tous les aspects des programmes de prise en charge pour y comprendre quelque chose. Alors comment un enfant pouvait-il s'y retrouver et comprendre ce qui lui arrivait ?

Tout seul je n'aurais rien pu faire. Il ne suffit pas de dire et d'expliquer. Il faut mettre en situation pour vivre les choses. Ce n'est que par la complicité de petites marionnettes à tige de couleurs différentes que j'ai pu mettre en place une suite de jeux et de mises en situations pour que les enfants se laissent aller et osent exprimer quelque chose. Les consignes de jeu impliquaient un travail sur l'espace, sur le corps, sur les échanges entre enfants, sur la mise en place d'espaces imaginaires, par exemple un voyage en bus, ou une imitation du monde quotidien tel que le jeu du téléphone.

Il s'agissait de se raconter à travers la marionnette : la marionnette observe et dit ce qu'elle comprend et ce qu'elle ne comprend pas. Elle est en prise directe avec les situations déroutantes que lui fait vivre le manipulateur et permet à celui-ci d'exprimer le flot d'émotions et de questionnements qui le submergent, tout en lui laissant la maîtrise du déroulement des événements. La consigne était de travailler simplement dans un premier temps sur la respiration qui est liée aux variations émotionnelles.

Puis nous avons décliné tout un ensemble de jeux collectifs, avec un tissu particulier découpé en cercle, autour duquel peuvent se positionner huit personnes qui peuvent chacune manipuler par en dessous une marionnette

de couleur, laquelle est en relation avec d'autres marionnettes. Cet espace développe un cadre ludique mais surtout un cadre chargé de sens.

Nous avons ainsi par touches successives, amené une mise en acte dans l'instant présent du potentiel émotionnel de chacun et la marionnette était un volet instrumental qui permettait de cultiver ses émotions. Le refoulement lié aux problèmes conduit à une scission avec soi-même, un clivage de la personnalité, souvent même à une forme d'autisme circonstanciel lié à un fait marquant, ici par exemple lié à la maladie du SIDA : le sujet refuse d'admettre qu'il éprouve des émotions, il y a un désaveu face à l'incompréhension. Ce reniement de soi amène un dédoublement inscrit en soi, du coup avec les marionnettes on peut l'extérioriser pour avoir un double hors de soi et face à soi.

Créer avec les marionnettes des situations-miroir, pour s'identifier aux mêmes émotions que les autres, permet de passer par ces émotions vécues en soi-même ou pour soi-même. Il s'agit de démêler ce qui submerge l'individu et lui semble ingérable parce que cela dégrade son image au sein de son environnement. La marionnette n'a pas de réputation à tenir, d'ego à protéger, elle peut tout subir, comme la poupée que la petite fille punit de façon intransigeante.

Je vais donner un autre exemple avec des images de narration que nous avons déclinées sur des Calebasses pour aborder la question de la stigmatisation.

Avec des petites Calebasses pyrogravées, nous avons fait jouer par une jeune fille les craintes et émotions par lesquelles passe une femme qui s'est fait dépister et qui est atteinte du sida, comment elle et ses enfants se font rejeter par les co-épouses, mais aussi comment elle prend son destin en main pour ne pas se laisser abattre.

Dans cet exemple, les émotions des spectateurs ont été très directes et franches face aux pleurs, aux hésitations de cette femme, face à son côté victime démunie. Les gens ont pu s'identifier en public aux émotions exprimées sans que cela ne devienne un psychodrame, et les spectateurs ont applaudi à la mise en scène de ce qui, normalement, se vivait de façon cachée.

C'est un exemple qui montre comment nous pouvons lutter contre les répressions sociales des émotions, comment on peut s'émanciper des contraintes sociales, comment la marionnette peut être un outil d'insurrection contre l'ordre pluri-séculaire. Dans les deux exemples cités, nous sommes en plein drame, l'un sur la stigmatisation et l'autre sur comment dénoncer les us et coutumes qui créent des problèmes. Chaque famille, chaque groupe social nourrit ses propres micro-cultures émotionnelles

Aux Comores, dans le cadre d'une épidémie de choléra, nous avons utilisé les marionnettes pour dénoncer des lois caduques, des fausses rumeurs, des coutumes qui sont à l'origine de la propagation. Mais là où j'ai reçu une belle « gifle marionnettique », c'est quand deux jeunes filles ont voulu rejouer une pièce interdite quelques mois auparavant sur le droit des jeunes filles à choisir leur bien-aimé. Il faut dire que la plupart des filles de douze à quatorze ans sont mariées d'office avec des hommes beaucoup plus âgés, contre leur gré.

Sous forme de pièce de théâtre, leur message avait été interdit alors qu'avec des marionnettes, elles ont pu jouer la même pièce, qui a été applaudie par des spectateurs émus aux larmes. Que s'est-il passé ? Les marionnettes ont permis une mise à distance, dans un monde miniature, d'un drame tellement grand et caché, mais surtout elles ont donné un espace symbolique et un cadre qui ont évité de basculer dans le psychodrame.

La création d'un microcosme a permis de faire passer le message et les émotions afférentes sans attaquer frontalement la société existante. Les corps de cartons incarnant la remise en question des codes sociaux pouvaient porter ces revendications alors que les corps des jeunes filles actrices restaient trop ancrés dans le quotidien du monde réel. On accepte de ressentir ces émotions parce qu'il ne s'agit pas de notre monde, parce que c'est un petit cadre maîtrisable et bien cerné. Cela paraît donc moins dangereux et moins subversif.

## « LA MARIONNETTE, UNE PAROLE QUI AGIT »<sup>2</sup>

Faire de la thérapie avec des marionnettes et, surtout dans mon cas, intervenir dans le champ de la thérapie psycho-sociale, c'est choisir de situer mon savoir-faire entre deux familles de méthodes psychothérapeutiques distinctes, celles qui œuvrent dans le champ verbal et celle qui agissent dans le champ non verbal. D'un côté il y a le cadre verbal qui structure et de l'autre un cadre englobant des mouvements, des cris, des gesticulations, des exercices vocaux, des larmes, la respiration, la création tactile de la matière...

Avec la marionnette, nous visons un déblocage des émotions sur plusieurs strates, par des processus physiques et énergétiques et par le côté structurant du jeu et des consignes théâtrales.

La mise en récit par le jeu des marionnettes pointe l'importance du rôle de la tragédie.

---

2 Paul Claudel, « Lettre à Miyajima, 17 novembre 1926 », in *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.

Aristote dans sa poétique, envisageait la tragédie comme un spectacle qui « suscitant pitié et crainte, opère la purgation propre aux émotions issues des drames de la vie ». Les marionnettes nous montrent que l'émotion n'est pas considérée comme un abcès qu'il faut vider, ou comme une pathologie qu'il faut guérir. L'émotion est une fin en elle-même, désirable car elle reflète notre identité profonde.

Nous pouvons, de ce fait, mettre en place avec les marionnettes une nouvelle conception de la catharsis : le but n'est pas de se libérer de l'émotion, mais de libérer l'émotion pour qu'elle agisse autrement. Libérer les émotions par le support marionnettique, c'est aussi mettre en place un espace et un temps de partage de ces émotions.

Nous pouvons passer d'un magma agissant des émotions-chocs qui nous secouent, qui nous agitent un peu comme des pantins avec leurs pics paroxystiques, à une déclinaison des émotions-sentiments qui, au contraire, vont se déposer dans l'intériorité, à la manière des alluvions.

Par la répétition du jeu et des actions déclinées par les marionnettes, nous pouvons ouvrir lentement des portes d'entrée dans la profondeur de soi. Elle enrichit la vie intérieure et il y a une nouvelle conversation avec soi-même qui s'installe. Ainsi, paraphrasant Rousseau, nous dirons que *le sentiment entre dans le cœur*. L'émotion-sentiment devient le gage d'une vie attentive qui nous unifie, tandis que l'émotion-choc nous agite dans une vie distraite qui nous disperse.

Les marionnettes, par les histoires qu'elles nous racontent, nous amènent à accorder une attention aux choses de la vie. Il s'y ajoute la dimension du temps : pour modifier sa vie émotionnelle, il faut se donner un temps, ralentir le rythme de son existence, la lenteur élargit le court espace entre le passé et le futur. Elle donne de l'épaisseur au présent. Le temps de la construction, faire et défaire pour améliorer les marionnettes, passer par la répétition positive dans le jeu théâtral, c'est se donner du temps pour ressentir différemment. C'est, d'une part, laisser être le sujet et d'autre part, changer notre regard pour amorcer un tournant de notre vie émotionnelle.

Ainsi les marionnettes nous invitent à accueillir l'altérité en nous et autour de nous.

Nous pouvons à nouveau nous émerveiller d'autres possibles et même redonner un rôle structurant à l'admiration qui nous unit. Ainsi, l'admiration partagée dans « le jouer ensemble » pour d'autres qui nous regardent et qui vivent les émotions avec nous en tant que spectateurs, instaure du lien social, une sorte de communion qui crée du sens.

# Lu, vu, entendu

## Paul Claudel et les spectacles populaires de Raphaële Fleury

Adeline Monjardet

*La remarquable thèse en Littérature et civilisation française (Paris Sorbonne) de Raphaële Fleury, devenue, en 2012, un « Classique Garnier » sous le titre Paul Claudel et les spectacles populaires, le paradoxe du pantin, 1863-1955, nous fait voyager dans l'œuvre, les trajets à l'étranger et les insatiables curiosités de Paul Claudel ainsi que dans l'univers théâtral populaire de son temps, tant en Europe qu'en Asie.*

Le projet de l'auteure est d'examiner dans le théâtre claudélien à la fois les influences des formes de spectacle populaire (marionnettes, théâtre d'ombres, cirque, music-hall, cinéma...) et la façon dont celles-ci mettent en œuvre le projet de « populaire » que Claudel, comme beaucoup de ses contemporains, a placé au cœur de son théâtre. Bien que l'on ait pris l'habitude de le considérer comme difficile et élitiste, le projet de ce théâtre est en effet de « s'adresse[r] à toutes les âmes », d'être « accessible à tous les cœurs »<sup>1</sup>.

L'ouvrage est si vaste, si dense, si documenté que nous ne pouvons ici qu'inciter le lecteur à s'immerger dans ces

chapitres d'une grande richesse, passionnants pour tout étudiant, amateur ou professionnel de théâtre, créateurs de marionnettes et curieux de l'univers de Paul Claudel qui se déploie dans tous les arts de la scène.

Essayons néanmoins d'en suivre quelques pistes essentielles.

Dans son introduction, Raphaële Fleury précise ce qu'est le théâtre populaire, dans sa dimension historique et son acception claudélienne. Pour Claudel, le théâtre tire sa principale vertu du fait qu'il est un lieu où le peuple s'assemble. Devant ce peuple assemblé, le poète se trouve dans la position d'un délégué à l'expression ; mais le théâtre et le peuple assemblé sont aussi l'occasion, pour Claudel, de briser sa tentation individualiste et, s'adressant au collectif, de tenter de « réveiller l'hu-

1 Préface de Paul Claudel à Louis Barjon, *Paul Claudel*, Paris, éd. Universitaires, 1953.

manité de sa morne indifférence »<sup>2</sup>. Pour « entrer dans le chou » du public<sup>3</sup>, pour accoucher celui-ci de ce qu'il a de meilleur, Claudel emprunte à la liturgie, aux dramaturgies antiques, asiatiques, mais également aux formes foraines et populaires (ce qu'à l'époque on appelait le « spectaculeux »<sup>4</sup>).

Né en 1868, Paul Claudel fut marqué dès son plus jeune âge par les spectacles de marionnettes sur la foire de Bar-le-Duc, le Déluge, la Légende Dorée (chapitre 1 « L'enfance et les spectacles ») puis par ceux des multiples castelets parisiens, « Avant les départs (1893) ». Nous y découvrons des curiosités parisiennes comme le Petit Théâtre de marionnettes de la galerie Vivienne à Paris, la vogue des ombres chinoises ou l'extraordinaire théâtre annamite de l'Exposition universelle de 1889, découverte éblouissante pour le jeune Claudel alors âgé de vingt-et-un ans. Elles constitueront comme les préliminaires de sa vocation de dramaturge poète, elle-même profondément irriguée par les grands voyages asiatiques dûs à son statut de diplomate français.

2 Lettre à Albert Mockel, 1891, *Cahier Paul Claudel 1*, Paris, Gallimard, 1959.

3 Hommage à Copeau (1949), *Cahier Paul Claudel 6*, Paris, Gallimard, 1966,

4 Jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, ce terme désigne « un plein, voire un trop-plein de spectacle, un excès » selon P. Roger, « Spectaculaire, histoire d'un mot », in *Le Spectaculaire*, Lyon, Aléas, 1997.

L'itinéraire de Claudel se poursuit dans « Le long chapitre chinois (1895-1909) », puis « Au Japon (novembre 1921-janvier 1927) », entrecoupé par le plus court séjour de Rio de Janeiro avec des « Marionnettes au Brésil (1917-1918) ».

Pendant presque 15 ans, en Chine, Claudel se plonge dans la foule dans l'opéra chinois populaire. C'est celui des drames issus de légendes mythologiques ou historiques, dont les acteurs, mimes, maquillés ou masqués, à la gestuelle totalement maîtrisée, sont accompagnés par la splendeur des costumes, la musique et la danse, devant un public de rue. Ces spectacles mêlant symbolisme et distanciation offrent à Claudel le modèle d'une école de l'acteur et de la mise en scène. Il y découvre également des spectacles de marionnettes et de théâtre d'ombres qui constituent en Chine un mode privilégié de la représentation de la cohabitation d'un monde visible et d'un monde invisible (le castelet ou l'écran du théâtre d'ombres est « la frontière entre les deux mondes »<sup>5</sup>).

Du Japon, où Claudel reste six ans, nous apprenons que le « Kabuki » est le véritable théâtre national et populaire,

5 L'expression, empruntée à une légende chinoise, est utilisée pour la première fois par Claudel dans sa farce pour marionnettes, *L'Ours et la Lune*, en 1917, puis reprise dans la pièce de théâtre d'ombres *La Femme et son ombre* en 1922.

tandis que le « Nô » en est la forme aristocratique, élitiste, goûté des lettrés et davantage associé à l'art de la danse qu'à celui du théâtre. Le kabuki est le lointain héritier du théâtre de marionnettes, les « bunraku ». Ces spectacles ont longtemps conservé un rapport avec les fêtes et les rites de leurs origines ce qui explique que le public très important vienne assister, des journées entières, à une célébration culturelle spécifique. C'est au sujet de la poupée-marionnette du Bunraku que Claudel dira qu'elle « s'anime sous le récit, c'est comme une ombre qu'on ressuscite en lui racontant tout ce qu'elle a fait et qui peu à peu de souvenir devient présence. Ce n'est pas un acteur qui parle, c'est une parole qui agit. [...] »<sup>6</sup> Fasciné par le fait que la manipulation se fasse à vue – chose inconnue pour les voyageurs occidentaux au début du XX<sup>e</sup> siècle, qui ne connaissent que les marionnettes en castelet, – Claudel rédige plusieurs textes où il délivre une interprétation symbolique du rapport entre la marionnette et ses manipulateurs vêtus de noir. Il faut noter que cette interprétation, reprise par la plupart des théoriciens occidentaux à sa suite, est très éloignée de la conception japonaise du bunraku, qui est avant tout un art de la récitation, et qui ne se soucie pas d'interpréta-

tion symbolique de la visibilité de la manipulation<sup>7</sup>.

Viennent ensuite les chapitres sur « Le cinéma, du mépris à la fascination », puis sur le « Café-concert, music-hall, cirque ». Claudel fréquente ces formes en Allemagne, en Italie, aux États-Unis (Broadway). S'il n'en apprécie guère l'esthétique (le flot des images au cinéma, qu'il oppose à la lenteur du geste dans le Nô ; la vulgarité de certains décors et costumes au music-hall, le voyeurisme des spectateurs), il en repère et en goûte l'efficacité sur le public et en reprendra plusieurs procédés dans son théâtre, en mettant en scène des personnages de clowns, de bateleurs, des projections cinématographiques (*Le Livre de Christophe Colomb*, qui influencera Brecht).

La seconde et la troisième partie du livre analysent la façon dont Claudel réutilise ces différentes formes dans son théâtre et l'effet qu'il en attend sur le public.

Désireux de se libérer des formes contraignantes du théâtre classique et du caractère étriqué de l'idéologie matérialiste de la fin de siècle, Claudel, dans le courant du mouvement symboliste va investir plusieurs domaines du « spectaculaire populaire ». La marionnette est l'outil idéal de ce renouveau car, dotée d'une grande

---

6 Lettre à Tsunao Miyajima, 1926, *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1968.

---

7 C'est Roland Barthes qui donne une définition plus proche de la vision japonaise, cf. *L'Empire des signes*, Genève, Skira, 1971.

puissance symbolique, elle est capable de se substituer à l'acteur et de surenchérir dans la fantaisie.

Dans *L'Ours et la Lune, farce pour un théâtre de marionnettes* (1917) apparaissent, tour à tour, un Ours spéculateur, une Lune en vieille coquette amoureuse, un Aviateur sans pieds, un Rhabilleur fumant la pipe ou une jeune ouvrière qui offrent un spectacle à un prisonnier de guerre, endormi dans une infirmerie militaire. La pièce inspirera quelques années plus tard, Georges Lafaye (1915-1989), qui commencera sa brillante carrière de marionnettiste en tentant de la mettre en scène<sup>8</sup>. L'auteure démontre que certains mouvements font référence à la marionnette à fils tandis que d'autres témoignent de la persistance d'un souvenir de marionnette à gaine. Cette distinction est très significative sur le plan symbolique : « l'une est incapable d'envol, l'autre incapable de refus », l'une symbolise la résistance de la chair et l'autre l'aspiration au consentement. En un mot, la façon dont Claudel convoque la marionnette est en fait une mise en scène du combat spirituel, drame premier au cœur de son existence. Il se compare lui-même à une marionnette « sans cesse en lutte contre les fils qui d'en haut la maintiennent, d'où continuellement ces chutes et ces gesticulations gro-

8 Dessins et maquettes de Lafaye, publiés pour la 1<sup>re</sup> fois par R. Fleury, sont conservés à la Bibliothèque nationale de France.

tesques »<sup>9</sup>. Il faut lire avec attention ces magnifiques pages sur le sens symbolique de la marionnette à gaine et de celle à fil pour y comprendre le sens du conflit entre la pesanteur et la Grâce que Claudel cherche à mettre en scène à travers son choix de marionnettes. Par ailleurs, comme l'explique l'auteure, l'idéal du marionnettiste donne à Claudel dramaturge l'opportunité de « conquérir une liberté absolue, tant dramatique que scénique », d'obtenir une autonomie et un « appétit de jeu féérique » qui ne se démentiront pas dans les productions ultérieures. Que les marionnettes lui permettent d'incarner un symbole, de formuler une utopie théâtrale, ou de se livrer à un plaisir ludique ou provocateur, Claudel poursuit les voies ouvertes par Maeterlinck, Craig ou Jarry.

Le sous-chapitre « Le Paradoxe du pantin », qui analyse le problème métaphysique que pose la dimension spectaculaire du théâtre claudélien, et les chapitres sur les « Théâtres d'ombres » et le « Cinéma, couronnement et perspective du théâtre claudélien ? » offriront aux marionnettistes et amateurs de théâtres d'effigies plusieurs pistes de réflexion sur le rapport entre l'image, la présence, le questionnement de la vérité, et la mise en scène des différentes attitudes spectatrices possibles face à l'écran et au castelet. La troisième partie intitulée « Les

9 *Journal 1*, p. 254, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

Spectacles de variétés, entre jeu et cruauté », est une description et une analyse des éléments scéniques claudéliens qui interviennent dans la construction d'une économie des rapports entre la scène et la salle : comment Claudel organise de plus en plus précisément au fil du temps, une manipulation des affects de son public. Il se divise en cinq chapitres concernant « Les corps spectaculaires » (corps des interprètes, corps des personnages – enfants, malades, morts, animaux –, corps collectifs – « corps du peuple regardant et écoutant », peuple de figurants, du chœur, du public ; corps fabriqués avec les « Costumes et masques ») ; « Le geste et le jeu » ; la « Musique populaire » ; les « Machines et trucs » qui structurent la scène et dirigent le regard du public... et développent une foule de procédés de scène qui nous a paru constituer une contribution magistrale à l'art théâtral, non seulement claudélien, mais ouvrant des pistes passionnantes de recherches scéniques.

L'ouvrage se termine par un corpus documentaire très important avec un dossier iconographique, diverses annexes, une bibliographie, des index... Une annexe nous a paru particulièrement documentée, celle qui, sous une forme chronologique, met en relation les œuvres du dramaturge avec les spectacles dont il a eu connaissance, d'une part et le contexte artistique européen en regard. La bibliographie couvre le théâtre de

Claudé, ses œuvres en prose et poésie, ses très nombreux textes sur la scène et le spectacle, son journal et sa très vaste correspondance avec les grands noms du théâtre du XX<sup>e</sup> siècle, des écrivains, des musiciens... Les ouvrages biographiques sur l'auteur et son théâtre, témoignages, articles de presse, ouvrages critiques, monographies sont également présents. Les ouvrages auxquels Claudel a eu accès, concernant l'histoire du théâtre, l'histoire du théâtre d'ombres et marionnettes, les traditions orientales... sont également référencés et constituent une mine de renseignements pour le chercheur ou le praticien. Cinq index concernent les titres, les noms de personnes, les troupes et les lieux de spectacles cités, les notions et termes techniques choisis, (plus de deux cent termes d'« acrobate à zoo »!) terminent ce travail foisonnant !

Que Raphaële Fleury soit ici remerciée avec chaleur et reconnaissance pour ce chemin qu'elle trace aux marionnettistes, aux amoureux du théâtre, leur permettant de s'orienter dans les considérables trajets effectués par Paul Claudel à travers le théâtre authentiquement populaire !

---

Notons que le terme *effigie*, souvent utilisé dans le texte, est la « représentation, image d'une personne » (Dictionnaire encyclopédique, Paris, Larousse, 1995). Le terme vient du latin *effigie* « figure, image » et également de *ingere* « façonner » (Dictionnaire étymologique et historique du français, Paris, Larousse, 1995).

# *L'art vivant de la marionnette, théâtre du monde* de Christian Armengaud

Colette Duflot

*« Venue du fond des temps, la matière façonnée par l'homme  
se charge de sens, devient signe. »*

C'est par ces mots que Christian Armengaud inaugure son ouvrage<sup>1</sup> sur le monde kaléidoscopique de ceux qu'on a pu appeler les « plus vieux comédiens du monde ». Des mots qui ne peuvent que nous aller droit au cœur, à nous, les psychothérapeutes qui sollicitent l'aide de ces personnages étranges et multiples pour faire advenir le désir, le sens, la parole chez ceux qui souffrent.

Christian Armengaud nous fait, avec ces « théâtres du monde », pénétrer au cœur de la condition humaine : il nous rappelle, avec Perrault, que les marionnettes nous permettent de nous amuser de « sornettes », mais qu'elles ont par ailleurs cette « caractéristique troublante » d'un théâtre qui entretient « sans contester (un) rapport avec la mort ».

Et ce livre nous entraîne dans un merveilleux voyage à travers le temps, de la préhistoire jusqu'aux spectacles contemporains, tout en nous promenant aussi de par le monde, de l'Orient à l'Occident sans oublier l'Afrique... Tout cela illustré par de magnifiques photos provenant de collections privées.

*L'art vivant de la marionnette*, est assurément fort plaisant à feuilleter en raison de la variété et de l'originalité de ses nombreuses illustrations. Mais il est encore plus agréable à lire grâce à l'érudition et au style de son auteur.

C'est que Christian Armengaud, qui fit autrefois partie du Comité Directeur d'UNIMA-France, a toujours, comme il le dit lui-même, « vécu avec la marionnette sous tous ses aspects ». Aujourd'hui, il reste un collectionneur passionné et averti qui a voulu faire profiter un large public de toutes les merveilles de ce monde de « l'entre-deux ».

---

1 Nouvelles éditions Loubatières, 2012.

## *Des contes en partage*

### *Que sont les contes, à qui les dire, comment les dire ?*

d'Edith Lombardi

Par l'auteure

J'ai voulu dans cet ouvrage interroger ce que sont les contes, les légendes, les mythes. Faut-il les lire ou les conter ?

Ainsi le présente la quatrième de couverture (édition de l'Harmattan, Paris, 2013) :

« Quelle est la nature de ce type de récits ? Par quelles voies, conscientes et inconscientes, nous permettent-ils de mieux nous comprendre ?

Comment s'autoriser à conter et que faire pour y parvenir ?

A ces questions, l'auteure, psychologue clinicienne et conteuse, répond en s'appuyant sur son expérience, entrecroisant exemples et analyses de fond.

Sous ses diverses formes, nous dit-elle, et à tout âge, le conte est un éveilleur d'esprit. Il nous met en garde face aux dangers et nous montre comment surmonter nos épreuves, il mobilise en nous la réflexion, le courage, l'ouverture à la poésie, il forme notre capacité à la narration. Par ailleurs, il nous enseigne, par des exemples imagés et sans nous donner explicitement de leçons, les lois fondamentales qui nous humanisent.

De grands conteurs nous montrent le chemin de la découverte du conte, c'est ce chemin, hors de toute recette, que l'auteure emprunte, et que les lecteurs sont invités à suivre. »

# Les Journées professionnelles de la marionnette (5<sup>e</sup> édition) « *Commande, communication, propagande* »

Adeline Monjardet

*Le 1<sup>er</sup> février 2013, s'est tenu à Clichy la 5<sup>e</sup> édition de ces journées, organisées par le Clastic Théâtre en copilotage avec THEMMAA, avec le soutien de la Ville de Clichy et du Conseil Général des Hauts-de-Seine, sous l'égide scientifique de François Lazaro et Didier Plassard.*

Ces journées consacrées au thème « *Commande, communication, propagande* » constituaient la quatrième étape d'un cycle d'étude de trois ans intitulé « *Marionnettes / Censures, Propagandes, Résistances* », qui fait alterner les Journées professionnelles de Clichy avec les « *Scènes des chercheurs* » organisées par THEMMAA, la Bibliothèque nationale de France et l'Institut International de la Marionnette. Ce cycle culminera en 2014 avec un colloque international sur la marionnette et les pouvoirs.

L'Institut d'Études Théâtrales de l'Université PARIS III Sorbonne Nouvelle où **François Lazaro** est chargé d'un atelier de pratique théâtrale consacré à la marionnette ainsi que l'Université Paul Valéry-Montpellier 3 où **Didier Plassard**, enseignant et auteur de nombreux ouvrages spécialisés, est professeur en études théâtrales

étaient également partenaires des journées. **Philippe Ivernel**, chercheur, professeur de l'Université Paris VIII, spécialiste du théâtre allemand (Brecht), du théâtre d'intervention, fut l'un des contributeurs de l'exposé du sujet : interroger les rapports existant entre théâtre de marionnette et politique à travers les trois aspects concomitants que sont *la censure, la propagande et la résistance*.

Présent et passé, témoignages vivants, recherche appliquée et recherche historique se sont entrecroisés dans cette journée.

## **Commande, communication, propagande**

Contrairement à une légende tenace, les spectacles de marionnettes n'ont pas toujours été du côté de l'opposition au pouvoir, de la critique des puissants et de l'émancipation des consciences.

Dans beaucoup de formes régionales, en Europe, le théâtre de marionnettes a rempli jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle une mission religieuse, en illustrant à la manière d'un livre d'images les épisodes de la Bible et des vies de saints qui, depuis très longtemps, constituaient une part essentielle de son répertoire notamment à l'occasion des principales fêtes du calendrier chrétien. Face au pouvoir politique, en revanche, les spectacles populaires étaient souvent insolents, commentant l'actualité du point de vue de la rue.

Ce double système a commencé de se modifier dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle avec l'apparition de spectacles de marionnettes satiriques, destinées à un public bourgeois, dans lesquels des idées libérales, mais aussi nationalistes, colonialistes et antisémites s'exprimaient ouvertement. Poursuivant dans cette voie, le XX<sup>e</sup> siècle s'est servi de la marionnette comme champ de bataille des idéologies : parfois dans une perspective critique ou subversive mais politiquement plus construite que par le passé ; parfois comme un soutien aux combattants, parfois simplement au service du pouvoir, quel qu'il soit, en servant de courroie de transmission de l'idéologie dominante pour les spectateurs populaires ou le jeune public. Ainsi s'est déplacée sur le terrain de l'action politique une fonction de propagande qui était jusque-là limitée à l'édification religieuse.

Didier Plassard a précisé les cinq

« régimes » dans lesquels la présence de la marionnette est attestée et le rôle qu'elle y jouait.

· *Régime magique*

La marionnette est un instrument de manipulation ou de domination. La plus ancienne a été trouvée en République Tchèque, à l'époque du paléolithique, dans la tombe d'un chamane (28 000 av. J.-C.). *La marionnette est une figure d'autorité. Son principe d'animation est généralement mystérieux. Au Mali, par exemple, elle exprime la voix des ancêtres pour trancher un débat.*

· *Régime religieux*

*La marionnette sert à l'illustration des enseignements doctrinaux. Elle sert aux enseignements moraux et entretient la ferveur religieuse en prenant appui sur la crédulité, l'émerveillement, le plaisir. Dans la sphère chrétienne, les crèches en sont un bon exemple. Néanmoins les pouvoirs religieux se méfient d'elle, comme une idole potentielle. La source de l'animation reste connue, on est face à un dispositif spectaculaire.*

· *Régime partisan*

*Au service d'une idéologie, la marionnette est utilisée comme instrument de la conquête du pouvoir, en particulier à partir de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, caractérisée par l'expansion coloniale, l'antisémitisme. La marionnette populaire n'est généralement pas concernée par ce phénomène, par crainte de se couper d'une partie de son public ou de se mettre en danger et d'atti-*

rer une répression. Cela concerne plutôt des milieux restreints, les théâtres de salon par exemple. Cf. Lemerrier de Neuville (propos antisémites), Gaston Cony (Guignol de la guerre aux Buttes Chaumont), Kasperl rouge en Allemagne.

· *Régime institutionnel*

*La marionnette est un instrument de l'exercice du pouvoir, au service d'une politique publique d'État. On en trouve des exemples dans les années trente et quarante au Mexique ; à Cuba, pour l'édification de la jeunesse dans les années soixante ; dans l'Allemagne nazie où le Kasperl brun se met au service de l'antisémitisme. Action politique et action pédagogique sont difficiles à démêler.*

· *Régime commercial*

*La marionnette est au service d'intérêts privés. Chesnais, Recoing, Tournaire et autres marionnettistes ayant travaillé pour la publicité, lors des grandes expositions ou à la télévision, etc.*

*Un sixième régime a été évoqué également, le régime de combat : dans des situations extrêmes, elle est utilisée dans des spectacles de divertissement dans les camps de prisonniers (Guerre de 14-18), durant la guerre civile espagnole, dans les camps nazis en tant que spectacles de résistance ou d'aide à la survie.*

Chercheurs et participants ont développé ensuite diverses problématiques évoquées en ces termes :

« La création théâtrale dans les pays démocratiques a-t-elle cessé d'être un instrument d'endoctrinement [...] Le système des commandes publiques ne s'accompagne-t-il pas de l'attente de messages éducatifs explicites, concernant par exemple l'écologie, la morale, le développement durable ? Quelles sont les contraintes qui pèsent alors sur les créateurs, et par quels moyens peuvent-ils défendre à l'intérieur de ces cadres l'autonomie nécessaire au geste artistique ? »

Dominique Houdard nous parla, par exemple, de l'utilisation faite par les communes qui invitent les célèbres « Padox » à se présenter, en vue de leur propre intérêt.

**Une seconde étape** fût consacrée à l'examen d'exemples de créations de spectacles de marionnette utilisées dans des stratégies de propagande.

Des artistes (Elzbieta Jeznach, Guillaume Lecamus, Louise Vantalón) présentèrent de courts extraits de spectacles ou ont été invités à témoigner. Deux commandes de l'Éducation Nationale sur la prévention du sida et sur la défense de l'écologie (« Pour la planète ») donnèrent lieu à des spectacles très réussis mais dont l'intérêt a surtout tenu (c'est l'analyse qui en a été faite) aux questions qu'ils ont suscité chez les enfants. Les commanditaires n'avaient pas anticipé ce temps de questionnement. L'équipe a obtenu, non sans mal, de s'adresser à de petits effectifs d'enfants pour don-

ner lieu à un débat réel, favoriser la réflexion et l'esprit critique plutôt que de répondre à des critères de conformité ou de mode.

Nous avons également assisté à des visionnages de vidéos du programme américain « Sesame Street » de 1969 et de 2006, sur des programmes d'éducation, de tolérance, de respect de la différence des sexes en Égypte, Palestine, Pakistan ; en Afrique du Sud concernant la lutte contre l'exclusion des enfants séropositifs ; auprès d'enfants de soldats engagés au Pakistan. Le style stéréotypé des marionnettes inspiré des « bêtêtes show », au comportement désordonné et à l'esthétique « Disney », appauvissait tout à fait un message peu audible pour les enfants présents, malgré les présences prestigieuses de Bill Clinton ou du Secrétaire général des Nations Unies. Les enfants étaient sollicités à bouger en rythme, à chanter en chœur plutôt qu'à questionner les adultes présents... Propagande pour les USA ? Cela ne faisait guère de doute pour l'assistance.

« Mettre un caillou dans le cours du monde » fut le joli titre de l'intervention finale de Louise Vantalou à propos de l'ouverture du champ de la résistance.

**Le cycle de recherche se poursuivra avec de prochains rendez-vous :**

– **Le lundi 15 avril 2013, au Musée des Marionnettes du Monde, Musées Gadagne, Lyon :** Scène des Chercheurs « Politiquement incorrectes ? Marionnettes et propagande » (direction scientifique : Julie Sermon et Raphaële Fleury), co-organisées avec THEMMA, la Bibliothèque nationale de France, l'Institut International de la Marionnette.

– **Février 2014 :** Journées professionnelles de Clichy. « Marionnettes et Résistance ».

– **20-22 novembre 2014, à Charleville-Mézières :** colloque international « La Marionnette et les pouvoirs ».

# XIV<sup>e</sup> colloque de l'association Marionnette et Thérapie

Dans le cadre du XVII<sup>e</sup> Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes de Charleville-Mézières se tiendra le XIV<sup>e</sup> colloque de l'association Marionnette et Thérapie, **samedi 21 septembre 2013** de 9 h à 17 h 30, Chambre d'Agriculture, Charleville-Mézières.

## « LA MARIONNETTE : UN PARLÊTRE ? »

« La marionnette [...] n'est pas un acteur qui parle, c'est une parole qui agit. »  
(Paul Claudel)

**9 h 30 Raphaèle Fleury**

« Une parole qui agit » : Paul Claudel et la marionnette, effort de recontextualisation

**10 h 15 Gilbert Oudot**

De l'usage de la marionnette dans notre rapport à la parole

**11 h 20 Mariano Dolci**

Un deuxième œil, un autre regard : celui du marionnettiste dans un atelier marionnette en psychiatrie

**14 h 15 Karim Dakroub**

Quand parler n'est plus possible

**15 h 00 Pascal Le Maléfan**

La marionnette comme bord dans l'autisme : animer pour engager sa voix

**16 h 00 Françoise Arnoldi-Dessiex**

Histoires de « greffes d'imaginaire », une expérience avec des enfants psychotiques

---

**Tarif :** 20 € (10 € pour les adhérents de Marionnette et Thérapie, les étudiants et les intermittents du spectacle).

**Inscriptions :** sur <http://marionnettetherapie.free.fr> et sur place à l'entrée de la salle.

Plus de détails sur le programme de la journée : <http://marionnettetherapie.free.fr>

# Marionnette & Thérapie

“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 1er des statuts).

Elle est composée d’animateurs, éducateurs, ergothérapeutes, instituteurs, marionnettistes, médecins, orthophonistes, psychanalystes, psychiatres, psychologues, psychothérapeutes, psychomotriciens, rééducateurs, etc.

“Marionnette et Thérapie” a participé le 5 mai 2007, à Cervia (Italie), à la création, de la Fédération Internationale Marionnette et Santé (FIMS) qui regroupe actuellement dans neuf pays des associations ayant des buts similaires.

Déclaration d’activité de prestataire de formation enregistrée sous le numéro 52 44 05871 44 auprès du préfet de région de Pays de la Loire

SIRET 322 457 995 00056 – APE 9499Z

FONDATRICE : Jacqueline Rochette

PRÉSIDENTS D’HONNEUR : Dr Jean Garrabé et Madeleine Lions

PRÉSIDENTE : Marie-Christine Debien

---

## Bulletin d’adhésion : année 2013

Nom ..... Prénom .....

Téléphone ..... Courriel .....

Profession .....

Adresse .....

.....

L’adhésion à l’association (42,00 € pour 2013, réduits à 21,00 € pour les étudiants et chômeurs sur justificatifs) s’accompagne de la livraison d’un bulletin semestriel.

Règlement par chèque à l’ordre de :

“Marionnette et Thérapie” : CCP PARIS 16 502 71 D

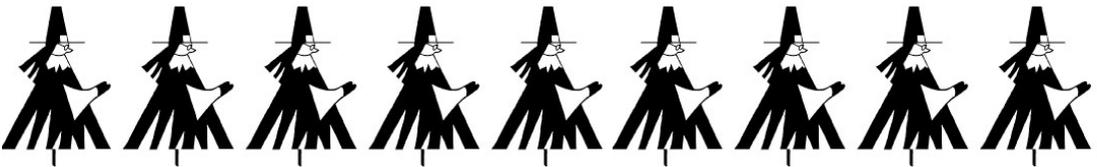
Bulletin à retourner à :

“Marionnette et Thérapie”, 25 rue Racapé, 44300 Nantes - France

Nouvelle série  
ISSN 0291-7912

# Marionnette & Thérapie

2013/2



Bulletin de l'association  
"Marionnette et Thérapie"



# Marionnette & Thérapie

Bulletin d'information de l'association "Marionnette et Thérapie"

25 rue Racapé – 44300 Nantes – Téléphone 02 51 89 95 02

Courriel : [marionnettetherapie@free.fr](mailto:marionnettetherapie@free.fr)

Site web : <http://marionnettetherapie.free.fr>

Directrice de la publication : Marie-Christine Debien

Secrétaire de rédaction : Adeline Monjardet

Imprimé par "Marionnette et Thérapie"

Dépôt légal 4<sup>e</sup> trimestre 2013

Reproduction interdite sans autorisation

## Sommaire

**Editorial** ..... 3

### Des contes

Des contes et des marionnettes – *Edith Lombardi* ..... 5

*Le voyage de Nyssia*, conte réunionnais – *Michelle Picod* ..... 9

*Des contes en partage*, d'Edith Lombardi – *Adeline Monjardet* ..... 14

### Pratiques

Un atelier marionnette dans une maison de quartier.

Bienvenue au jeu ! – *Adeline Monjardet* ..... 17

### Clinique

« Henry la Moustache » ou l'enfant qui voyageait dans le temps

*Julie Degoul*, notes cliniques d'Adeline Monjardet ..... 31

### Histoire de la marionnette

Vasilacke : une poupée ou une marionnette ? – *Alain Guillemin* ..... 46

### Vu, lu, entendu

Note de lecture

*Le Vilain Grand Canard*, Le journal du merveilleux

*Edith Lombardi* ..... 52

## Colloques

- Colloque de Winterthur : « La thérapie par le jeu avec la marionnette » – *Eleni Papageorgiou* ..... 55
- Colloque de Pontoise : « Adolescence et Création, nouveaux enjeux, nouvel en-je » ..... 60

## Spectacles

- *Queue de Poissonne*, compagnie Graine de Vie ..... 61
- *Jimmy P. Psychothérapie d'un Indien des plaines*, film d'Arnaud Desplechin ..... 61

## Annonces

- Le Mouffetard – Théâtre des arts de la marionnette à Paris  
*Marie-Christine Debien* ..... 62
- Hommage à Alain Recoing – *Serge et Madeleine Lions* ..... 63

## Activités de l'association – Marie-Christine Debien

- Le colloque du 21/09/2013 à Charleville-Mézières  
et la publication des actes ..... 64
- Les stages et formations organisés et en projet ..... 65

# Editorial

*Nous sommes heureux de vous présenter une mouture enrichie dans notre bulletin 2013/2.*

*Tout d'abord, notons que l'année 2013 fut riche en événements pour Marionnette et Thérapie : le 21 septembre, eut lieu, à Charleville-Mézières, notre 14<sup>e</sup> colloque qui se tient tous les deux ans à l'occasion du Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes.*

Intitulé « La marionnette, un parlêtre ? », notre 14<sup>e</sup> colloque réunit autour d'interventions de grande qualité, une cinquantaine de participants. C'est aussi un projet de Réseau International Marionnette Éducation et Santé qui vit le jour à l'occasion d'une réunion de la Fédération Internationale Marionnette et Santé, le 22 septembre.

Voici un extrait du discours d'introduction de cette réunion qui fut prononcé par la présidente de la FIMS, Madeleine Lions :

[...] « J'ai fait un rêve un jour, en pays de l'Utopie, que je rencontrais beaucoup d'Utopiens qui avaient fait le même rêve que moi, c'est-à-dire d'utiliser cette chose bizarroïde, parfois humanoïde, que l'on appelle "marionnette", pour aller comme ça de par le monde en essayant de rencontrer l'Autre et de le rencontrer autrement. C'est-à-dire de faire table rase de nos idées préconçues par rapport à la personne à qui l'on s'adresse pour essayer d'aller voir au-delà de ce que l'on voit ou de ce que l'on nous dit et de ce que l'on nous a imposé à voir. C'est-à-dire à voir l'autre avec notre œil intérieur sans idées préconçues [...] »

Merci à Madeleine !

Nous inaugurons dans ce numéro une rubrique « **Des contes** » déjà existante mais à laquelle nous souhaitons donner une présence plus importante. Edith Lombardi l'introduit avec son article « Des contes et des marionnettes ». Nous y trouvons également un beau conte réunionnais donné par Michelle Picod, intitulé *Le voyage de Nyssia* ainsi que le compte rendu du dernier livre d'Edith Lombardi : *Des contes en partage*.

A la rubrique « **Histoire de la marionnette** » vient prendre place un texte d'Alain Guillemin. En nous racontant *l'histoire de Bruno Matei*, l'auteur éclaire la question du mensonge à travers l'histoire d'un personnage pris dans la tourmente de la Roumanie communiste ou comment un régime peut se servir de l'hypocrisie d'état pour mettre au pas des contestataires, écrivains, artistes ou marionnettistes.

Aux rubriques « **Pratiques** » et « **Clinique** » suivent deux textes concernant des ateliers avec marionnettes. Le premier décrit un *atelier ludique*, dans une maison de quartier et s'attache à décrire comment il a pu éclairer la problématique personnelle ou familiale de certains enfants du petit groupe. Le second concerne un *atelier thérapeutique* recevant des enfants du même âge, dans un lieu de soins, et la situation particulière d'un jeune garçon du groupe. Si nous avons choisi de les mettre « en miroir » en quelque sorte, c'est pour dégager leurs ressemblances et leurs différences et affiner nos regards vis-à-vis des processus conscients ou inconscients en jeu dans ces ateliers.

Dans la rubrique « **Vu, Lu, Entendu** », nous vous présentons deux colloques : celui de Winterthur, sur la thérapie par le jeu avec la marionnette, et celui de Cergy-Pontoise, qui concerne l'adolescence et la création. Nous vous informons aussi de nos spectacles et lectures « coups de cœur ».

Nous vous y annonçons l'ouverture du Mouffetard, théâtre des arts de la marionnette, également centre de documentation et d'exposition, dans un nouveau lieu situé au cœur de Paris, le théâtre Mouffetard.

Une sixième rubrique, « **Activités de l'association** », nous a semblé utile pour partager avec tous nos lecteurs, les événements importants de la vie de l'association. Marie-Christine Debien, sa présidente, y évoquera le dernier colloque et la publication de ses actes ; en cette fin d'année, elle fera le point sur notre activité de formation en 2013 et nos projets pour 2014.

Nous apprenons le décès récent d'Alain Recoing, à qui nous rendons hommage.

Nous vous souhaitons une belle lecture.

L'équipe de rédaction

# Des contes

## Des contes et des marionnettes

Edith Lombardi,  
*psychologue clinicienne et conteuse*

*Madeleine Lions<sup>1</sup> dit un jour cette phrase : « Contes et marionnettes font bon ménage ensemble. » Un énoncé tout simple, mais dont nous n'épuiserons pas le contenu aisément.*

Faire bon ménage, faire ménage, faire maison, faire cuisine et prendre ses repas ensemble, cela sent la vie, ce « ménage » est plein de chaleur, quelque chose mijote, se transforme et circule.

Cette petite phrase n'en finit pas de produire des résonances. Qu'est-ce donc, des contes et des marionnettes, qui s'allie si bien ?

La première réponse qui nous vient à l'esprit est qu'ils ont tous deux quelque chose de non complet et que notre imaginaire est par là fortement sollicité. Mais n'est-ce pas vrai de tout art ? Si, bien sûr, une colombe de Picasso, une suppliante de Camille

Claudel, possèdent un grand charme entre autres parce que notre esprit supplée aux couleurs et aux formes absentes. Camille Claudel nous touche là où notre paysage intérieur rencontre le sien, là où il est stimulé, éveillé par le sien, là où elle nous laisse prendre place.

Le conte, de façon très marquée, nous donne une narration sobre, dont les éléments tiennent de l'épure. Il travaille à la façon de la poésie, il ne démontre pas tout, et ceci quelque soit le type de conte. Un trait de couleur dessine la chevelure de la princesse, un frémissement de fourrure désigne le loup, c'est tout, rien de

---

1 Pour ceux qui ignorent qui est Madeleine Lions : actuellement présidente d'honneur de Marionnette et Thérapie, elle en fut longtemps, avec Serge, son mari, l'élément moteur. Elle a animé, en tant que marionnettiste, de nombreux stages, en France et à l'étranger, couvrant des champs d'interventions très variés.

plus. *Il était une fois un roi et une reine qui désiraient avoir un enfant...* Cela suffit et ne doit pas en dire plus, le récit laisse ses auditeurs créer leurs personnages à leur idée. Les contes sont des dentelles aux structures fermes, les espaces de non-dit sont constitutifs de leur nature, nécessaires à leurs qualités. Tout comme les dentelles, leur construction est d'une grande précision, les motifs en sont donnés par un agencement maîtrisé de pleins et de creux, de paroles et de silences. *Mais l'enfant ne venait pas. Un jour que la reine se promenait dans les bois, elle rencontra une vieille femme.* Les bois et la solitude nous indiquent que notre héroïne est en écoute de ses voix intérieures, qu'elle est prête à ce que de la nouveauté surgisse. L'enfant va venir, et nous qui écoutons l'histoire, qui en sommes les co-créateurs en notre for intérieur, pouvons colorer, enrichir cette rencontre avec nos propres matériaux.

La marionnette, à son tour, de quelque forme soit-elle, est achevée par sa non-complétude même. Les yeux lui mangent le visage ou ressemblent à des trous d'aiguille, nous n'avons nul besoin d'oreilles à moins qu'elles soient exagérées. Que faire des dents ? Rien, sauf d'une, qui dépasse, telle une signature qui nous dit que voici la sorcière. Chaque trait, grossi, est significatif d'un trait de caractère, il constitue un marquage de rôle.

La marionnette est un objet qui s'apparente au pictogramme, encore objet

et déjà plus qu'objet, chose qui nous fait signe.

C'est ainsi que contes et marionnettes nous laissent toute place pour imaginer, à notre idée, nous offrant des supports qui se rejoignent, se conjuguent. Le conte nous initie à la multiplicité de sens des mots et des images ; grenouilles et crapauds, en déclinant leurs métamorphoses, nous ouvrent les chemins conduisant aux nôtres, les mots glissent d'un sens à l'autre et nous voici devenus capables de rêver. Côté marionnettes, la fabrication, puis l'animation d'un être fait à notre idée, mobilise en nous ce qui ne se sait pas. Elle échappe à son créateur, se met à vibrer, elle le surprend, le dérange, va peut-être le faire rire et va lui permettre de parler.

Nous pouvons dire que si le conte nous donne une narration, la marionnette, elle, nous invite à faire narration, tous deux dans un registre clairement décalé du réel immédiat. Le conte nous permet de constituer nos petites figures intérieures, façonnées à notre gré, la marionnette ouvre la voie de la création et de la mise en scène de nos propres récits ; tout cela librement, à notre heure, à notre rythme.

Trop compact, le conte nous assommerait d'ennui ; trop conforme au réel, la marionnette saturerait notre possibilité d'invention.

Le conte, et en particulier le conte merveilleux, s'apparente aux rêves et parle dans le langage des rêves. La marion-

nette que nous créons se met à vibrer de nos rêves, de nos fantasmes.

Le jeu à vue d'artistes qui se montrent manipulant leurs marionnettes nous dit qu'animer des marionnettes, c'est se trouver, ensemble, public et acteurs, dans cet espace intermédiaire, poreux de partout, de la fiction. Et cela joue ! Contes et marionnettes, c'est du « pas tout » et du « pas vrai », tenu par des structures cohérentes, inscrit dans la loi de la pensée humaine.

En conclusion provisoire, nous dirons que la particularité de ce bon ménage du conte et de la marionnette, outre leur double incomplétude et grâce à celle-ci, est qu'elle se situe du côté des processus de mise en narration, ceci dans le registre, non du documentaire, mais clairement de la fiction, une fiction très souvent apparentée aux rêves.

De cette bonne entente... la deuxième réponse nous vient des marionnettistes. Nombre d'entre eux sont des conteurs, ils explorent mythes et contes, les réinventent, nous les donnent à redécouvrir. Les spectacles de la compagnie des Anges au Plafond<sup>1</sup> en constituent un bon exemple. Avec

---

1 Compagnie des Anges au Plafond. Paris. Création (2011) : « Au fil d'Œdipe, tentative de démêlage d'un mythe ». C'est la même compagnie qui a créé, en 2012, le remarquable spectacle « Les mains de Camille » concernant Camille Claudel, son parcours de femme et de sculptrice.

leur création d'Œdipe, ils sortent la légende de cette fausse banalité due à l'habitude, ils en ressaisissent les sens, nous en communiquent les émotions. Œdipe, avec sa tête de papier mal lissé, ses grands yeux, son dos creux habité à vue par le manipulateur, éclate de puissance. Il est notre frère, notre ami, ses douleurs nous remplissent de compassion, ses deuils sont les nôtres.

Laurie Cannac, créatrice de la compagnie Graine de Vie, a mis en scène un Chaperon rouge d'une belle audace<sup>2</sup>. Il en fallait pour oser s'emparer d'un thème aussi rebattu. Seule sur scène, son corps doublement, triplement marionnettisé, elle nous donne à voir en même temps le loup qui tente de s'emparer de la fille, la fille qui sur-saute, s'inquiète, s'approche, la grand-mère qui attend. Nous oublions que la marionnettiste est seule, que le loup est emboîté sur ses jambes, que la tête rigide de la fille, yeux écarquillés au-dessus des pommettes rouges, oscille sur ses épaules ; la marionnettiste se retourne, se plie en deux, soulève sa jupe, choc ! une puissante figure de grand-mère se trouve accrochée à ses fesses. Le fantasme, où nous sommes à la fois grand-mère, loup et fille, dans une rencontre émouvante, se déploie sur la scène.

---

2 Ilka Schönbein a co-assuré, avec Laurie Cannac, la mise en scène de ce spectacle, dont le titre est *Une faim de loup*.

De tels créateurs possèdent un savoir de grands conteurs.

C'est ainsi que l'expérience nous montre que le conte va comme un gant aux marionnettistes conteurs. Cela sans doute parce qu'avec les contes, comme avec les marionnettes, nous pénétrons au pays des énigmes. La marionnette, avec ses creux et ses exagérations, se prête aux récits dont les traits condensés sont riches de significations multiples. Cela joue dans le cadre d'ateliers à visée thérapeutique tout comme dans ceux de caractère ludique, cela joue pour chacun de nous, créateur ou spectateur, dans l'universalité de cette rencontre, en nous-mêmes, avec ce qui s'agite, aspire à se cacher tout en cherchant à se révéler.

# Le voyage de Nyssia, conte réunionnais

Communiqué par Michelle Picod

*Ce conte nous est donné par Michelle Picod, éducatrice, qui a longtemps travaillé en IME, dans un atelier avec médiation de contes et de marionnettes, atelier à visée thérapeutique. Elle accompagnait en internat un adolescent réunionnais, qu'elle retrouvait dans cet atelier. Il lui a donné envie de chercher des contes de son île, afin de le rejoindre, car ce jeune homme, intelligent, mais très silencieux, ne communiquait qu'avec difficulté. Ce récit, et d'autres, ont permis à ce garçon de parler de sa famille, de la Réunion, et d'une sorte d'enfermement en métropole, liée aux grands-parents paternels, gardiens des croyances et des habitudes du pays quitté.*

*Au-delà de la beauté de cette île baignée par les océans, riche de fruits et de fleurs, cette narration nous parle d'un voyage tout particulier, intérieur, hors du temps, symbolisé par une marche difficile sous terre, en quelque sorte un voyage pareil à un rêve, et dont nous revenons différents.*

*Nyssia, fillette dotée d'un grand savoir de guérisseuse, Nyssia capable même de soigner l'âme malade de son vieux père, a pu parler à chacun.*

Il était une fois, dans une île tropicale, une petite fille qui se nommait Nyssia. Elle habitait avec ses parents une belle maison créole, en bordure d'une plage. Elle grandissait heureuse, jouant dans le jardin rempli de fleurs et d'hibiscus, de bougainvillées, de flamboyants et même de ces arbres qu'on appelle des arbres à pain, tous immenses.

Chacun l'aimait, elle recevait des douceurs de tout le village quand elle se promenait.

Sa vie s'écoulait dans le bonheur. Sa mère mit au monde un petit frère que Nyssia fut très contente d'accueillir. Son père et sa mère s'aimaient tendrement, leur bonheur était grand.

Le petit frère commençait à marcher et à dire quelques mots quand la mère tomba malade. Elle resta au lit, épuisée par une forte fièvre, que les herbes et tisanes connues par les gens de l'île n'arrivaient pas à enrayer. Un jour, son cœur cessa de battre, le père pleura, cria sa douleur.

A partir de ce jour, la vie dans la maison devint bien triste. Le père, incapable de surmonter sa peine, se mit à boire. Quand Nyssia se levait le matin, elle trouvait des bouteilles de rhum vides qui encombraient la table de la cuisine tandis que son père ronflait dans sa chambre, couché tout habillé. Il ne se lavait plus, ne se rasait plus, ne s'occupait pas de ses deux enfants.

Comme il n'allait plus au travail dans les champs de cannes à sucre, il fallut bientôt quitter la maison, ils allèrent s'installer à l'écart du village, dans une case abandonnée, couverte de feuilles de bananier.

Nyssia essayait de tenir la maison. Du haut de ses sept ans, elle cherchait de la nourriture dans les environs, allait puiser de l'eau dans la rivière. Comme le seau lui paraissait lourd ! Elle le portait sur la tête, comme elle avait vu faire sa mère, mais quand elle arrivait à la case, son dos était tout mouillé et le seau n'était plus qu'à moitié plein. Son père la rabrouait en criant, la traitant d'incapable et de paresseuse. Elle reprenait le chemin de la rivière les yeux remplis de larmes, avec une grande colère dans son cœur. Elle n'osait rien lui dire, car il avait déjà levé la main sur elle, ce papa qui la faisait rire aux éclats autrefois en la portant sur ses épaules !

Un jour qu'elle s'apprêtait à partir pour trouver de la nourriture dans la forêt, Nyssia se dit qu'elle n'avait pas envie de vivre près de ce père qu'elle ne reconnaissait plus. Elle prépara un baluchon avec quelques habits et décida de s'en aller, de quitter la case, en emmenant avec elle son petit frère.

Ils marchèrent longtemps, mangeant des bananes cueillies sur le chemin et se désaltérant avec des fruits juteux ramassés au pied des arbres. Ils arrivèrent dans une sorte de clairière, entourée de fleurs et d'arbres, qui rappelèrent à Nyssia le jardin de sa première maison. Elle eut envie de s'arrêter là, de s'y installer avec son frère. Ils se construisirent une petite case pour y dormir, couverte de feuilles de palmiers.

Pendant quelques années, personne ne vint troubler leur solitude.

Nyssia devint une belle jeune fille, et son frère, un adolescent au regard vif et joyeux. Ils se nourrissaient des fruits alentour, et buvaient l'eau d'une petite source voisine.

Les animaux et les oiseaux leur étaient devenus familiers, ils s'approchaient d'eux en confiance.

Un jour que Nyssia était allée cueillir des goyaves dans la forêt, elle trébucha sur une racine et tomba dans un trou profond, une chute qui n'en finissait pas, et qui la fit atterrir sur un lit de mousse, comme au fond de la terre. Se relevant, elle se rendit compte qu'elle ne pourrait pas escalader et remonter à la surface. Même si elle criait pour essayer d'appeler son frère, il ne pourrait pas l'entendre. D'ailleurs, il ne savait pas quelle direction elle avait prise. Elle était seule.

En regardant autour d'elle, ses yeux s'habituant à l'obscurité, elle aperçut un passage, une sorte de boyau étroit s'enfonçant dans la paroi. Un courant d'air frais lui disait que cela menait vers une sortie, plus loin. Rassemblant son courage, elle décida de s'y engager. Tout d'abord, elle avança en rampant, puis, petit à petit, elle put se redresser et se mettre debout. Elle entendait des grondements, elle sentait des souffles chauds ou froids lui passer sur le visage. Elle avait peur.

Elle vit, au loin, une lueur rougeoyante. Le sentier s'enfonçait encore plus vers les profondeurs de la terre et la chaleur devenait plus intense. Bientôt Nyssia se trouva devant une rivière de lave qui lui barrait le chemin.

Désespérée, Nyssia était prête à renoncer, mais elle aperçut des rochers qui émergeaient de cette rivière de feu et, tremblante, elle risqua un pied, puis l'autre. Suffoquant à cause de la chaleur, des fumées, elle réussit à passer et se retrouva sur l'autre berge.

Fatiguée, elle se coucha sur une couche de cendres chaudes et s'endormit. Dans son sommeil un jeune homme lui apparut, il la prit par la main et l'emmena dans un jardin merveilleux où des ruisseaux de miel coulaient, où les arbres portaient des fruits de pierres précieuses, où les oiseaux chantaient des mélodies dont elle comprenait le sens. Elle se réveilla avec un sentiment de bien-être dans tout le corps.

Nyssia reprit sa route. Le chemin remontait en pente douce, les cailloux roulaient sous ses pieds. L'air devenait plus frais, un vent léger caressait son visage et la rafraîchissait. Soudain, elle se trouva face à un précipice effroyable, dont elle ne voyait pas le fond. Le vent soufflait, sifflait et elle imaginait que des serpents y grouillaient. Comment traverser ? Pas question de faire marche arrière. Elle vit un très étroit passage de pierre, pas plus large qu'un de ses pieds, qui menait de l'autre côté du précipice. Oserait-elle s'y engager ? La peur l'envahit, mais elle respira très fort et avança un pied, puis l'autre. Pas à pas, tremblante, ne regardant que le bout de ses doigts de pied, elle franchit le passage périlleux.

La lumière du jour commençait à pénétrer le tunnel, Nyssia crut que ses épreuves allaient se terminer, qu'elle allait sortir de sous la terre.

Elle arriva alors devant une chute d'eau qui fermait le sentier, tel un mur liquide. Elle se dit qu'elle ne pourrait pas le traverser sans être écrasée par cette cascade bruyante. Elle ferma les yeux, pensa à son frère qui devait s'inquiéter de son absence et qu'elle devait rejoindre et se lança sous le fracas de l'eau, en espérant qu'elle ne tomberait pas dans les tourbillons, qu'elle ne serait pas noyée. La cascade tomba si fort sur sa tête qu'elle s'évanouit.

Quand elle revint à la conscience, elle se trouvait sur un lit de mousses et de fleurs odorantes. Elle sentait fraîche et reposée, comme si elle s'éveillait d'une longue nuit. Autour d'elle, elle vit un jardin merveilleux, où des ruisseaux de miel coulaient, où les arbres portaient des fruits de pierres précieuses, où les oiseaux chantaient des mélodies dont elle comprenait le sens. Un beau jeune homme, celui de son rêve, s'approcha d'elle et lui dit : Bonjour Nyssia, je t'attendais, je suis le génie protecteur de cette montagne, tu es arrivée dans mon royaume, au centre du monde. Seuls ceux qui triomphent de l'épreuve du feu, du vide, de l'eau peuvent l'atteindre. Ici, on ne connaît ni la mort, ni le mal. En dominant tes peurs, tu as vaincu la mort. Je te propose de rester ici avec moi pour l'éternité.

– Mais mon frère m'attend dans la clairière, je veux le retrouver !

– Ne crains rien, ton frère a rejoint le village, il y a plusieurs années déjà et il s'y est marié.

Nyssia s'étonna : Je ne comprends pas, je ne suis pas restée si longtemps sous terre, quelques jours peut-être

– Le temps de la terre est différent de celui de ce royaume. Cela fait neuf ans que tu as quitté ton frère. Ici, le temps n'existe pas. Reste avec moi.

Elle s'inclina : Merci, mais je souhaite retourner au soleil, parmi les miens, et je veux retrouver mon frère.

Le génie lui sourit : Tu es libre, Nyssia, mais comme tu as toujours été bonne avec les animaux, avec les oiseaux, avec les humains, et parce que tu as été courageuse face aux épreuves, je veux te récompenser, fais un vœu et je l'exaucerai. Nyssia pensa d'abord à la richesse, qui lui permettrait de manger à sa faim, de s'acheter des chaussures, une jolie robe, d'aller à l'école ; elle hésita, puis elle revit sa mère, souffrante sur son lit. Alors, elle sut qu'elle voulait posséder la capacité de connaître les plantes, préparer des tisanes et potions pour guérir les malades de par le monde.

Le génie la salua, posa sa main sur sa tête, et soudain Nyssia se retrouva dans la clairière où elle avait vécu avec son petit frère. Plus de traces de leur case

en palmier, mais un oiseau vint à sa rencontre et la guida sur le chemin de son village.

Juste avant d'arriver aux premières maisons près de la plage, Nyssia rencontra un beau jeune homme qui s'arrêta, stupéfait, à sa hauteur :

– Nyssia, c'est toi ? Nous te pensions morte !

C'était son frère. Ils tombèrent dans les bras l'un de l'autre et il la mena dans sa case, auprès de sa femme. Nyssia prit des nouvelles de son père, qui était, hélas, toujours aussi malade de chagrin et d'alcool.

Dès le lendemain, elle partit cueillir des plantes et prépara de quoi le soigner, afin qu'il redevienne le père d'avant, celui qui s'était montré si aimant.

Bientôt, elle devint une guérisseuse connue de toute l'île et même au-delà. Elle soignait bêtes et gens, riches et pauvres, sans se lasser. On raconte même qu'un jour, un roi des îles voisines est venu lui demander de l'aide pour soigner son enfant malade et qu'il est reparti avec les remèdes dont il avait besoin.

# Des contes en partage. Que sont les contes, à qui les dire, comment les dire ?

Livre d'Edith Lombardi, lu par Adeline Monjardet

Cet ouvrage<sup>1</sup> est une source passionnante d'inspiration pour les apprentis conteurs, ceux qui sont confirmés mais souhaitent trouver des repères pour leur choix et pour tous ceux que le conte intéresse à titres divers. Ce peut être les marionnettistes, en quête de beaux textes. Il est divisé en quatre grands chapitres : *Le conte oral*, *Les contes merveilleux*, *Légendes, mythes et autres récits populaires [...]*, *Les contes en partage*. Suivent une annexe (Andersen, Œdipe, Contes et éveil psychique) et une importante bibliographie.

Il n'est pas possible de détailler l'ensemble de cet ouvrage de près de deux centquatre-vingt pages, très foisonnant. Nous avons choisi d'entrer dans cet ouvrage par la porte des contes merveilleux, afin d'aller à ce qui nous a paru le cœur même du plaisir du conte.

Tout le long de son texte, l'auteure nous donne de précieuses définitions : on parle de conte merveilleux « quand la narration s'articule à l'aide de processus d'ordre magique », quand « la question du désir anime l'ensemble de ces récits ». Ce sont des contes qui nous aident à grandir en nous permettant d'assumer des désirs contra-

dictoires (comme peut l'être la vie elle-même) et nous confirmant dans notre identité sexuée.

Un des grands intérêts du livre est qu'il inclut de nombreux exemples de contes que l'auteure analyse avec soin, s'aidant de sa formation de psychologue clinicienne ayant l'expérience d'ateliers thérapeutiques auprès de jeunes en grande difficulté psychique<sup>2</sup>.

## **La chèvre et les sept chevreaux**

Dans ce conte pour tout-petits, le loup symbolise parfaitement les angoisses de perte de l'image de la mère et de dévoration (projection du besoin de dévorer le sein maternel pour se l'acaparer). Après les péripéties que l'on sait, la loi et la justice incarnées par l'image de la mère protectrice triomphent et viennent à temps sécuriser le tout-petit et châtier le coupable.

## **Les deux cils de la louve blanche, Peau de mille-bêtes**

Ce texte s'adresse plus particulièrement aux filles : les deux héroïnes sont abandonnées par leur père, injuste ou aux penchants incestueux. Sans mère secourable, sans foyer, elles sont

condamnées à errer, à fuir et à mourir. Les épreuves et des rencontres décisives vont leur permettre de s'affranchir de liens familiaux aliénants. Toutes deux, au terme de leur parcours difficile, vont découvrir leur liberté et la capacité de s'attacher durablement à un étranger choisi en dehors du cercle familial.

### **Jacques et les haricots magiques**

Ce conte est plutôt destiné aux garçons. Son thème est en effet celui de la rivalité avec le père et le désir de le surpasser à tout jamais. Jacques est dépourvu de père et lié à une mère aimante et tolérante. La rencontre avec un magicien et les épreuves traversées pour déjouer la ruse d'un ogre lui permet d'atteindre la maturité qui lui permettra de surmonter jalousie et rivalité impossible vis-à-vis d'un père manquant et de s'affirmer dans son sexe.

C'est dans ce chapitre que l'on trouve les réflexions concernant *l'usage thérapeutique du conte*. Les contes utilisant la figure du handicap sont très nombreux, nous dit l'auteure qui en analyse en détails deux d'entre eux :

*La jeune fille sans mains* et *Hans-monhérisson* (collectés par les Grimm). Ces deux très beaux contes nous montrent combien la mise en mots de la souffrance du héros pourvu d'un grave handicap peut rencontrer celle de celui qui souffre dans sa chair et dans son cœur d'un handicap bien réel.

Ainsi, nous dit Edith Lombardi, un jeune homme atteint de trisomie,

handicap irréversible, a pu, peu à peu, grâce à l'écoute répétée des contes qui lui parlaient d'enfant à la peau de bête, s'identifier à lui et envisager de sortir d'un destin de souffrance sans mot.

Les enfants atteints de retard mental, psychose, autisme peuvent tirer grand profit des contes et pas seulement en approfondissant leur mémoire ; ils peuvent prendre appui sur eux pour dépasser un statut d'assisté. Munis de la connaissance des « grandes lois qui nous humanisent », l'interdit du meurtre et de l'inceste, ils sont mieux capables d'affronter le monde extérieur, avec moins d'angoisse et plus de résolution.

Les contes sont aussi pour les adultes : en nous confiant en quelques mots l'histoire terrible de Rachel, l'auteure nous explique comment le conte de Merlin l'Enchanteur a pu lui apporter un réel réconfort. En prison aussi le conte soulage de la solitude et apporte de l'espoir.

« Les métamorphoses » ou la mise en symbole : de nombreux contes nous permettent de trouver des solutions de vie en clarifiant nos cauchemars ou en précisant nos espoirs. Ainsi le beau conte de *La tête d'argile*<sup>3</sup> mettant en scène de manière métaphorique le conflit entre deux moines devenus hostiles l'un à l'autre et menaçant l'équilibre du monde, nous en apprend long sur l'art de la résolution des conflits.

Les mythes, le jeu (« le faire comme si »), la marionnette, les paroles magiques, les objets merveilleux sont

tour à tour décrits et commentés pour notre plus grand plaisir.

Dans la troisième partie, « Légendes, mythes et autres récits populaires de tradition orale », nous apprenons ce qu'est une randonnée, nous assistons à l'extraordinaire aventure arrivée à *Souchinet*, l'enfant de bois si vorace qu'il dévora père et mère et beaucoup d'autres choses jusqu'à ce que mort s'ensuive.

Puis nous apprenons que les contes de sagesse viennent de la nuit des temps et que les légendes inscrivent « le fabuleux dans un registre de vérité ».

La Légende Dorée, celle des saints, des fées ou de Noël nous rappellent notre enfance et ses croyances, nos craintes à propos de lieux habités, dangereux, maléfiques qui peuplent nos forêts et nos imaginaires.

Pour l'auteure, « le récit légendaire nous permet de faire lien avec notre environnement et lien avec les autres ». Il remonte en partie au fonds mythique indo-européen qui nous constitue, s'enracine profondément dans nos traditions et notre histoire.

Les cosmologies sont passionnantes à comprendre, elles favorisent les opérations de pensée de l'être humain en quête de la compréhension du monde et de ses origines.

Le dernier chapitre, « Les contes en partage » n'est pas moins intéressant. Comment le conteur découvre et apprivoise son auditoire, comment il choisit ses contes en fonction de son public ou de ses goûts personnels est

utile à tout futur conteur. L'ouverture à l'imaginaire, le plaisir de la mise en narration et du maniement de la langue nous incitent à devenir conteur à notre tour ! « Il n'y a pas d'âge pour se mettre à conter », nous dit-on, de sept à soixante-dix sept ans et au-delà, ajoutons-nous ! mais attention quand même ; conter n'est pas inné, il y faut du travail, de la répétition, des capacités de « rêver le conte » en acceptant de s'engager dans ses sens profonds, sa symbolique et ses tours et détours de langage.

Terminons enfin avec ce conseil donné par le grand scientifique Albert Einstein à une mère lui demandant comment donner un esprit scientifique à son enfant : « Dites-lui des contes et encore des contes »!

Ce livre nous a donné le désir de « faire pays ensemble » du côté des contes et de leurs multiples promesses : « meilleurs observateurs du réel, plus attentifs à ce qui se joue en nous-mêmes et dans nos relations aux autres ». Il nous a convaincus du puissant intérêt des contes !

---

1 Edith Lombardi, *Des contes en partage. Que sont les contes, à qui les dire, comment les dire ?* L'Harmattan, 2013, Paris.

2 Edith Lombardi, *Contes et éveil psychique*, L'Harmattan, 2008, Paris.

3 « Le conte d'argile » a été cité à plusieurs reprises dans le bulletin de Marionnette et Thérapie. Voir n° 2008/4.

# Pratiques

## Un atelier marionnette dans une association de quartier.

### Bienvenue au jeu !

Adeline Monjardet, psychologue clinicienne

*« Rêver, fantasmer, vivre »*

*« Il faut donner une chance à l'expérience informelle, aux pulsions créatrices, motrices et sensorielles de se manifester ; elles sont la trame du jeu. C'est sur la base du jeu que s'édifie toute l'existence expérientielle de l'homme. » (D.W. Winnicott, Jeu et réalité<sup>1</sup>)*

*Il s'agit d'un atelier ludique tel que Madeleine Lions a pu en faire la description dans son article sur les différentes formes d'atelier avec marionnettes.<sup>2</sup>*

*Nous l'avons encadré durant ces deux dernières années. De façon subtile et presque invisible, les enfants participants de l'atelier ont développé, au fil des mois, des compétences nouvelles que nous mettrons en lumière. On pense parfois – à tort – que les ateliers à visée ludique n'offrent pas le même intérêt pour les participants que ceux ayant une visée thérapeutique. Nous allons tenter de montrer qu'il n'en est rien.*

### **CADRE ET PROJET DE L'ATELIER**

Nous avons créé cet atelier avec marionnettes dans le cadre d'une association parisienne recevant de nombreux enfants en difficulté d'apprentissage dans des ateliers périscolaires. Ses responsables avaient pensé à l'intérêt d'un atelier à caractère ludique, faisant appel à l'imagination pour proposer aux enfants une activité créative en dehors du cadre scolaire. L'idée d'atelier de marionnettes est venue devant une marionnette qui avait trouvé sa place dans les locaux et que les enfants appréciaient !

Le projet proposé avait peu en commun avec l'expérience que j'avais des ateliers thérapeutiques en centre médico-psychologique ou ailleurs<sup>3</sup> ; il se basait, lui aussi, sur la créativité manuelle à travers la fabrication de marionnettes à tête d'argile et à gaine, le jeu théâtral, l'imagination dans la réalisation d'un scénario et de décors... mais n'avait aucune visée thérapeutique. D'ailleurs, nous envisageons qu'un spectacle puisse clôturer la fête de l'association – ce qui n'est pas du tout conforme aux buts d'un atelier thérapeutique. Mais nous n'en étions pas là au mois d'octobre 2011. Nous n'imaginions pas non plus où nous conduiraient les marionnettes et leurs histoires. Deux animatrices étaient requises, une animatrice périscolaire intéressée et moi-même, psychologue clinicienne.

Le « cadre » de l'atelier consistait, du côté des cinq enfants, sur l'engagement à être présent (ou de prévenir de son absence), sur celui, identique, des encadrants, l'horaire à respecter, la durée de la séance (qui s'allongea, néanmoins, en fonction de l'intérêt des enfants et de la nécessité des répétitions) et le lieu. Des règles de base du « vivre ensemble » furent énoncées et durent être rappelées de temps en temps...

Je n'avais aucune connaissance de l'histoire de ces enfants, n'ayant pas assisté à leur inscription dans l'atelier, moment où les familles sont invitées à dire quelques mots sur les difficultés ou les souhaits des enfants... ce qui constitue encore une différence fondamentale avec les ateliers à médiation thérapeutique où l'anamnèse de l'enfant est requis.

## LA NAISSANCE DES MARIONNETTES

Aucune consigne particulière ne fut donnée pour le choix personnel de la marionnette, mais nous étions bien présentes pour encadrer et aider les enfants qui nous sollicitaient. L'imagination se développe autour d'une marionnette naissant du travail des mains, dans les limites des contraintes techniques imposées par le matériel : l'argile, les boules de polystyrène, la fabrication de la gaine à partir de tissus de récupération ou de feutrines colorées. Après quelques semaines d'efforts, d'inquiétudes et de plaisir, nous découvriions ensemble :

– **de Nadège**, (douze ans), une marionnette « jeune fille », Alice, dont elle se disait peu satisfaite : elle modifia plusieurs fois la couleur de sa peau, la couleur et la taille de ses cheveux et, comme une adolescente en mal d'identification stable, elle passait beaucoup de temps, soit à la dénigrer (« elle est trop moche »), soit à l'encenser (« elle pourrait être une star, une princesse »).



Nadège : première marionnette créée, nommée Alice (septembre 2011).

– d’**Irène**, sa jeune sœur de huit ans, une marionnette nommée *Maili*, d’une dizaine d’années, petite sœur d’*Alice*, dont la couleur de peau et les cheveux sont également incertains durant quelque temps. Irène regarde beaucoup ce que fait ou dit sa sœur, est sous son influence presque constante.

– de **Lilas**, (huit ans), une marionnette *Lili*, assez semblable aux deux décrites précédemment et qui risquait de jouer un rôle assez effacé de cadette. Elle pourra néanmoins fermement exprimer sa différence et ses choix « amoureux », comme nous le verrons dans une séquence.

– de **Willy**, (huit ans), une marionnette « diable », très expressive avec ses yeux noirs et brillants, sa peau rouge et ses cheveux crépus. C’est une marionnette qui va déclarer : « *Encore une fois je n’ai rien et en plus, je suis si laid* ». Willy ne lui donne pas de nom mais il peut nous en parler : après s’être fait renvoyé du cirque qui l’avait accueilli, il est rouge, furieux, méchant, c’est un diable. Il tente de laver son visage devant son miroir pour perdre sa couleur rouge, collée

sur sa peau depuis son rôle de clown. Ce miroir est magique, nous dit-il : il lui a signifié, qu'un jour, une jeune fille sera amoureuse de lui et qu'il retrouvera la couleur normale de sa peau. En attendant, explique t-il encore, le miroir lui donne le pouvoir d'invisibilité qui lui servira à entrer dans la chambre des filles pour les effrayer (elles s'étaient moquées de lui).

## **PREMIÈRES REMARQUES SUR LES PROCESSUS EN JEU**

On peut remarquer les processus d'*identification projective* très présents chez les marionnettes des quatre enfants : le rapprochement des prénoms, des âges, des sexes entre l'enfant et son personnage en sont les marques visibles.

La marionnette peut être vécue comme porteuse de caractères positifs : « elle pourrait être une princesse », ou négatifs : « elle est moche », « il est laid », caractéristiques qui tendent fortement à l'humaniser. Par contre, « l'image du corps » de l'enfant projetée sur la marionnette est inconsciente et reste en grande partie mystérieuse pour l'observateur extérieur. L'« objet » créé possède donc des éléments d'identité visibles, y compris par l'enfant et d'autres qui n'apparaîtront que quand elle s'animera.

Elle est bien ce « petit autre » pourvu d'une identité, de traits physiques et d'une personnalité unique. Elle n'est pas interchangeable, n'est pas « neutre ». Elle porte déjà *le reflet* de son auteur. Mais à la différence du simple reflet dans le miroir, elle est également constituée de traits spécifiques qui lui sont propres.

Ainsi, la marionnette de Nadège reflète son ressenti de jeune adolescente, mal dans son corps, soucieuse de sa couleur de peau, préoccupée par ses cheveux rebelles et doutant de sa capacité à être aimée. En ce qui concerne Willy, un deuil très proche et inattendu vient de frapper sa famille durant l'été. Il est troublé, en colère et malheureux de sa laideur de « diable » et à la recherche d'un « miroir magique » qui le consolerait et lui promettrait un bonheur futur. En attendant, il doit se venger sur « les filles » du mauvais sort qui l'accable... Il n'avait pas prévu que si elles le trouvent « bizarre », l'une d'elle le trouvera à son goût !

Voici l'échange le concernant, plein de saveur, qui a lieu entre les trois sœurs-marionnettes :

Alice : – il est bizarre,

Lili : – il est beau, intelligent

Maili : – Comment tu le sais ? T'es amoureuse ou quoi ?

Lili : – Je ne sais pas encore

Alice : – Qu'est-ce que tu lui trouves ?

Lili : – Il est très original

Alice : – C'est peut-être un démon !

Maili : – Je vais aller voir Papa et lui expliquer... (ce qu'elle n'osera pas faire en définitive. Le père s'en doute : – « Elle me cache quelque chose »)

Nous assistons très clairement aux rivalités de trois sœurs : mise en garde d'Alice, l'aînée ; recours à la figure paternelle par Maili, celle « du milieu » (puis à la crainte de sa réaction et/ou de trahir le secret de la benjamine) et idéalisation du garçon « original » par Lili. Des relations familiales ou amicales s'expriment inconsciemment dans l'improvisation de ce petit scénario.

## L'INVENTION DU SCÉNARIO

Comme nous venons de le voir, après qu'elles aient trouvées une identité stable, les quatre marionnettes, bien typées, commençaient peu à peu à créer des liens entre elles mais ne faisaient pas encore « histoire » commune. A l'image du lien entre les participants du groupe qui se constituait peu à peu mais était encore fragile.

C'est alors que la pensée vagabonde de notre animatrice fut déterminante : originaire de l'Ile Maurice, elle nous en parlait quelquefois. Le désir de mieux faire connaître aux enfants cette île du bout du monde me fit acheter un guide de voyage et le regarder avec les enfants. Nous commençons à planter une histoire dont les décors s'inspiraient d'une île aux noms de villes très poétiques, de plages de sable fin, de maisons colorées, riche d'une extériorité bien loin de Paris et dont nous rêvions sans doute, comme notre animatrice, avec une nostalgie de paradis perdu. Nous dessinâmes la carte de l'île, donnant un lieu à notre rêve commun.

L'histoire prenait corps peu à peu et s'étoffait au fur et à mesure que les désirs ou les craintes des uns et des autres émergeaient d'un inconscient qui prenait la forme des rêves : *condensation* de nos désirs, *déplacements* dans des lieux paradisiaques, mais aussi *angoisses primitives* liées à des deuils, des séparations. Le scénario prenait l'épaisseur de la vie vécue ou fantasmée par les uns et les autres, sans que nous éprouvions le besoin de démêler cet écheveau compliqué que le groupe travaillait ensemble. Nous étions pris dans *les filets de l'imaginaire et du désir* d'aller jusqu'au bout de l'aventure commune. Le scénario se disait peu à peu, les décors lui donnaient un poids de réalité, l'effervescence des répétitions faisait grimper nos taux d'adrénaline, tout en nous donnant de l'inspiration !

## Scénario de « Bonjour vous, salut toi »

*Une jeune fille mauricienne, Alice, a été envoyée par ses parents en France pour ses études. L'histoire commence le jour de son retour, sur l'aéroport de Plaisance, dans l'île Maurice. Elle y est accueillie par son père, ses deux jeunes sœurs et une femme inconnue à la physionomie et au ton revêches, qu'on lui présente comme sa belle-mère. Alice était partie à la mort prévisible de sa mère mais le père lui avait caché son remariage... La jeune fille l'apprend avec stupeur au moment où elle dit bonjour à cette dame qui lui répond sèchement : « Salut toi ! » Nous avons le titre : « Bonjour vous, salut toi », fut adopté.*

La seconde scène réunit, dans la maison, les trois sœurs auprès desquelles Alice reçoit la confirmation de la mort de sa mère et du remariage du père. La belle-mère les surprend, leur parle mal, Alice se rebelle.

Troisième scène : sur la plage, les sœurs sont écoutées par un garçon rouge et étrange perché dans un cocotier. Découvert, le garçon raconte son histoire : il fut confié par des parents pauvres à un cirque ambulante qui lui apprit le métier de clown. Il n'a jamais revu ses parents... Les jeunes filles décident de parler à leur père, de lui demander de l'adopter.



Alice, retour de Paris  
(deuxième marionnette,  
créée en janvier 2012).

*Dénouement* : le père reconnaît son fils aîné, vainement recherché. La belle-mère, de plus en plus hostile, est chassée. Père et enfants fêtent leurs retrouvailles devant un feu d'artifice tiré d'un bateau sur le port.

Notons que nous retrouvons, dans le scénario, le schéma classique du conte pour enfants avec les personnages positifs et les personnages négatifs et la signification classique de la valeur du courage et de l'intelligence.

## REMARQUES CLINIQUES

Ainsi *la marionnette de Willy* a perdu puis a retrouvé son père. Le deuil que Willy doit surmonter dans la réalité est celui de son père. Ne pas nommer sa marionnette, c'est ne pas en être séparé. Nous en avons un exemple dans l'identification massive que Willy a nouée avec le garçon-diable... Ce garçon rouge, « le garçon sans nom », est le reflet de son état émotionnel, en relation avec le traumatisme majeur (conscient) de la perte de son père et l'angoisse (inconsciente) d'une perte de ses repères identitaires, son nom, sa maison, ses origines mêmes

Quelques mots sur les marionnettes jouées par les petites filles : elles sont, à titres divers, dans des rôles familiaux traditionnels (l'aînée, plus raisonnable que les plus jeunes, les surveille de près, par ex.), de protection et de restauration narcissique : ce sont elles, liées ensemble, qui veulent adopter le garçon rouge et éliminer la méchante belle-mère.

*La construction de la marionnette et le jeu dramatique dans « l'aire transitionnelle »* (Winnicott) que nous avons constituée a permis à certains enfants d'évacuer des affects douloureux, douleurs de perte bien réelles, ou vécus de soi dépréciatifs. *Accueillir les marionnettes-enfants*, dans leurs originalité, leurs prises de parole, leurs « corporéité », avec intérêt et bienveillance a favorisé l'installation d'une relation de confiance entre nous. Elle a permis que chacun ose, peu à peu, extérioriser une réalité interne, constituée de souvenirs, d'affects refoulés, de fantasmes ou de rêves tenus secrets... mettant en commun comme un trésor de signifiants. *Le dénouement de l'histoire* a réchauffé le cœur de chacun : le père revient sans partage aux enfants réunis, la méchante belle-mère est chassée. La joie éclate comme les fusées du feu d'artifice final que nous avons peint ensemble et qui a pris sa place sur un des murs du petit local de l'association pour le plaisir de tous.

### Atelier de l'année 2012-2013

A la rentrée suivante, en octobre 2012, nous retrouvons Nadège et Irène qui désirent revenir, ainsi que trois autres enfants, Laurent, douze ans, Arthur, dix ans et sa petite sœur Zoé, sept ans.

Nous avons choisis de suivre particulièrement Nadège et Irène que nous connaissons déjà afin de centrer notre propos autour *des processus psychiques dévoilés par le travail des marionnettes*.

Comment ces deux adolescentes avaient-elles évoluées durant l'été, qu'allaient nous dire et nous montrer leurs marionnettes ? Aurions-nous droit au même discours ou à un autre, différent, abordant un autre aspect d'elles-mêmes ? Nous

étions curieuses de découvrir leurs nouvelles créations, marionnettes et histoires. Nadège confectionne, (avec une certaine réticence au début par crainte de « rater » sa marionnette), une jeune fille qu'elle trouve enfin jolie, contrairement à la marionnette de l'an dernier.

## NOTES SUR L'ASPECT PHYSIQUE DE LA MARIONNETTE



Nancy -Sandra en tournée  
(création de Nadège,  
octobre 2012).

Pour cette jeune fille qui affirme plus clairement sa féminité dans des choix de vêtements plus soignés, cela semble bien témoigner d'un progrès dans l'acceptation et l'estime de soi. Sa marionnette lui plaît avec ses cheveux aux mèches colorées et son rouge à lèvres rose vif. Elle en prend soin et la nomme Nancy puis Sandra. La marionnette Nancy veut devenir une grande star de musique pop et partir vivre à New York.

Nadège nous lit le « scénario » qu'elle a écrit autour de son personnage.

*« Il était une fois une fille qui s'appelle Nancy et qui, après avoir fait ses études en France, retourna dans son pays d'origine pour y réaliser son rêve (...). A New York, le chauffeur de taxi la fout dehors avec sa valise car elle a oublié de prendre de l'argent*

*américain (...) Une petite fille, milliardaire, l'emmène dans un hôtel de luxe où elle commande au majordome de lui porter sa valise, puis lui demande si elle veut bien devenir sa baby-sitter. Nancy répond : "Je suis venue ici pour réaliser mon rêve, pas pour surveiller des gamins". Elle ne pourra passer qu'une nuit dans l'hôtel car le majordome déclare : "Il y a assez d'enfants comme ça dans la maison ". »*

### Analyse du texte

La marionnette « Nancy-Sandra » a pris la place d'Alice, la marionnette de l'an dernier à l'identité imprécise. Notons la question des prénoms : comme Nadège, la marionnette porte un prénom double et Nadège hésite entre les deux. Dans la réalité (y compris dans l'atelier et parfois par moi-même), Nadège est indifféremment nommée par l'un ou l'autre de ses prénoms, l'un est d'origine africaine, l'autre est européen. Il y a donc une question importante d'identité au

cœur de ce double prénom, comme si la jeune fille était « prise » par sa double filiation, sa double appartenance culturelle et sociale qu'elle ne peut cacher... et qu'elle ne semble pas assumer entièrement.

A travers sa marionnette, parfois nommée Nancy, parfois Sandra, elle assume cependant pleinement son désir d'être riche et célèbre. Se trouvant jolie et capable de chanter, elle peut désirer se montrer en public, être une star.

## **NOTES CONCERNANT L'IDENTITÉ ET LE SCÉNARIO**

La jeune fille a une bien meilleure image d'elle-même. Sa marionnette n'est plus « moche » mais cherche au contraire à se faire voir. Le besoin de reconnaissance de Nadège, projetée sur sa marionnette « vedette » est peut-être une compensation narcissique en relation avec les difficultés scolaires de l'adolescente qui s'aggravent cette année, soldées par un redoublement douloureux.

Après des études en France, sa marionnette désire retourner dans son « pays natal ». Notons que ces thèmes : partir en France pour étudier puis retourner dans le pays d'origine étaient déjà présents dans l'histoire de la marionnette de Nadège, l'an dernier... Nous ignorons quand et dans quelles conditions la mère de Nadège a immigré en France. Il est possible que le désir de faire faire de bonnes études à ses enfants aient fait partie de son choix de départ. Le désir du « retour », dans le pays d'origine s'exprime par la jeune fille par la voix de sa marionnette.

*Les deux personnages masculins* sont violemment rejetant à son égard : la marionnette *Nancy-Sandra* est jetée dehors par le chauffeur de taxi en raison de son manque d'argent, puis de l'hôtel, par le « majordome ». « La famille est au complet », lui dit-il. Au-delà de la dureté des paroles, elles ont comme conséquence qu'elle ne peut rester avec la petite fille qui lui a donné de l'argent, veut l'accueillir dans « le bel hôtel » et souhaitait même *l'adopter* comme baby-sitter.

L'attitude de ces hommes questionne sur l'image du père qu'a Nadège. Les deux sœurs l'évoquent parfois très brièvement : « On va voir notre père ». Puis un silence s'installe, ni l'une, ni l'autre ne paraissent pouvoir en dire plus. Comme chez beaucoup d'enfants en manque d'un parent, Nadège semble nous dire qu'elle craint que l'absence de son père soit liée à sa propre attitude.

*La petite fille* qui, dans l'histoire, prend la main de Nancy et dit au majordome de porter sa valise est l'objet d'une double identification, se situant curieusement à deux étapes différentes. Elle endosse un rôle d'enfant « parentalisé » d'une part ; d'autre part, elle est en recherche d'une mère de substitution. Nous pouvons

supposer qu'elle est un personnage auquel Nadège s'identifie, à deux périodes de sa vie ; d'enfant ayant besoin de protection, d'adulte, capable d'en donner. Dans la réalité, la jeune fille a la charge de prendre soin de ses petites sœurs en l'absence de ses parents. Par ailleurs, elle bénéficie, comme sa jeune sœur, de séjours de vacances dans une famille d'accueil. Nous retrouvons les deux situations décrites... avec peut-être, chez la jeune fille la crainte de perdre un jour cette famille accueillante.

## QUE COMPRENDRE ?

Nadège nous a confié son rêve, mais aussi son angoisse fondamentale : comme toute adolescente, la jeune fille cherche à s'émanciper des tutelles parentales, mettre sa mère à une certaine distance, se projeter dans un avenir brillant. Elle en a le désir, mais elle est encore loin d'en avoir les capacités matérielles et psychiques. Elle le pressent assez douloureusement, tiraillée par sa crainte de l'abandon, son image de soi dévalorisée par le milieu scolaire et, nous le verrons, également par le milieu familial qui ne l'apaise pas.

### Irène

La jeune fille a beaucoup grandi depuis un an. C'est une pré-ado qui construit la marionnette *Julia*, âgée douze ans. Voici comment elle nous la présente :

*« Il était une fois, une fille appelée Julia. Elle vivait seule avec sa grand-mère et son père, en Italie. Sa mère était morte. La grand-mère lui annonce un déménagement en Amérique du Sud où "elles" sont accueillies par des amis dans une immense maison. Mais plus tard, la grand-mère a des maux de tête et Julia lui dit qu'elle va chercher Papa. - "Papa ?" interroge, anxieusement, Julia. »*

Irène s'interrompt brusquement. Mes questions pour connaître la suite de l'histoire tombent dans le vide. Irène n'arrive plus à penser un dénouement. Elle détourne la conversation, fait autre chose. L'évocation d'un père qui ne répond pas met la fillette dans un état mental de sidération de la pensée et de la parole.

Je lui propose alors de dessiner la suite de son histoire. Curieusement, son sujet n'a aucun lien apparent avec le récit : Irène dessine une forêt de bonbons et un garçon qui vit parmi les fleurs bonbons et un soleil bonbon ! Dans l'interprétation que Françoise Dolto en fait, le soleil est la représentation du père. Ici, il s'agit d'un bonbon, sorte de roudoudou, enroulé sur lui-même, sans rayonnement. Les bonbons sont de puissants réconforts dans les chagrins ou les frustrations. Irène se réfugie, de manière régressive, dans le plaisir des rondeurs douces et

sucrées. Elle se projette à la place du garçon, vivant dans un monde de fleurs et de friandises, bien à l'abri d'une réalité frustrante, d'un manque douloureux.

Nous voyons aussi, chez cette fillette, comment, comme pour son aînée, la question de *la place des parents* est centrale : la mère de sa marionnette-*Julia* est morte, la grand-mère la remplace mais elle est souffrante. Le père devrait être là pour venir en aide. Quand *Julia*, désespérée, ne sait comment soulager sa grand-mère et appelle son père à l'aide, il ne répond pas.

## **QUE COMPRENDRE ?**

L'identification d'Irène à sa marionnette est massive et nous apparaît (dans l'après-coup), presque préoccupante : on perçoit combien le silence du père met l'enfant en danger psychique d'abandon et de détresse, semblant raviver un trauma qui n'a pas trouvé de mot pour se dire. *Julia-Irène* ne proteste pas, elle est comme devenue mutique. Le Nom-du-père ne suffit pas à rendre ce père vivant. Sa fonction tant symbolique que réelle est problématique pour cette jeune fille. Néanmoins, on réalise également que des mécanismes de défense sont en place chez cette jeune fille : elle détourne le sujet dangereux et douloureux vers des représentations autres, apaisantes, au prix d'un certain retour vers la petite enfance.

## **LA NÉCESSITÉ D'ÊTRE EN GROUPE POUR S'ENTRAIDER**

Pour chacun des enfants présents, le passage du scénario individuel au scénario du groupe s'est accompagné de nombreuses discussions autour des rôles attribués aux marionnettes : les rôles se sont remaniés jusqu'au moment où chacun trouve une place conforme à une partie de ses désirs et accepte de lier son « destin » à d'autres. Il faut chercher et trouver des compromis entre le désir de se réaliser individuellement et les frustrations que la vie en groupe impose à chacun ! Le groupe peut alors faire corps autour d'un scénario commun :

Ainsi pour **Nancy-Sandra** : elle accepte de quitter New-York pour accompagner, le temps d'une tournée de chant, un explorateur sur un paquebot... qui fera naufrage dans une île. « L'explorateur Juba », (la marionnette de Laurent) est rassurant, il est âgé et expérimenté. Ce sont probablement des arguments auxquels Sandra est sensible et qui lui font accepter d'entreprendre avec lui une aventure qui ne l'intéressait guère au départ.

Elle va vite prendre plaisir à sa présence et acquérir, grâce à lui, des capacités d'autoprotection : la marionnette-Juba l'exhorte à résister à la futilité ou au découragement. « J'ai perdu mes lunettes de soleil, j'ai encore sommeil », seront les premières paroles de la jeune « star » juste après le naufrage ! Son compagnon de voyage, en l'incitant à agir pour leur survie, joue avec elle un rôle de frère aîné ou de père attentionné. Cette sollicitude reconforte Nadège et l'inscrit plus fermement dans un groupe où elle avait souvent une attitude marginale.



Nancy-Sandra en bateau  
avec Juba, l'explorateur.

**Irène**, (après quelques réticences, puis avec grand plaisir), accepte de devenir « la gardienne du jardin des friandises », de l'île ! Elle jouera un rôle actif dans la protection des deux naufragés et accueillera dans son jardin les rescapés portés par les oiseaux. Secourir, nourrir, accueillir sont les attributs de la préoccupation maternelle primaire, qu'elle assumera avec fierté, se projetant dans le rôle d'une « bonne mère », non frustrante, probablement à l'image de la mère qu'elle désirerait avoir. Irène nous demandait très souvent un gâteau ou une friandise avant de commencer l'atelier, nous disant qu'elle avait faim. Quelle faim s'agissait-il d'assouvir ? D'attention à elle du côté de ses parents, ou en lien avec le fait de grandir un peu trop vite ? Peut-être bien des deux.

Les deux autres enfants, plus jeunes, frère et sœur dans la vie, ont choisi d'être des oiseaux. Grâce à leur connaissance des fruits comestibles et des dangers de l'île, ils viendront au secours des naufragés. Ils représentent également dans l'histoire la faune menacée de disparition et la beauté de la nature.

## **NATURE DES MÉDIATIONS UTILISÉES**

*La marionnette*, imaginée et construite par les enfants, du fait de ses caractéristiques propres, (que nous connaissons bien à Marionnette et Thérapie), est, non seulement un « terrain » de projections mais aussi un profond « déclen-

cheur » d’imaginaire. Elle donne l’orientation principale du personnage inventé-construit-rêvé.

L’écriture, le dessin permettent d’en préciser les contours pour des enfants peu habitués à être écoutés, plutôt habitués à la passivité de la télévision ou des jeux vidéos. Le taxi jaune new yorkais pour Nadège, l’île pour Laurent et même le lointain jardin des délices sucrés pour Irène sont porteurs de leur rêve d’émancipation d’adolescents, mieux qu’ils ne le diraient avec des mots. Les oiseaux, à leur manière, ont les mêmes désirs de liberté, tout en étant comme des enfants qui n’ont pas encore tout à fait grandi (même s’ils sont pourvus de langage humain). D.W. Winnicott, dans son génie à décrire le processus du jeu créatif, les échanges transitionnels qui mènent aux échanges culturels, nous précise :

*« Un jeu en commun s’instaure au sein d’une relation lorsque l’enfant joue maintenant avec la certitude que la personne qui aime et en qui, par conséquent, on peut avoir confiance, est disponible (...) Cette personne est ressentie comme réfléchissant ce qui se passe dans le jeu ».*<sup>4</sup>

Partager des émotions ensemble permet de se sentir plus vivant, pris dans des échanges de rêves partagés, d’épreuves surmontées à plusieurs, de vœux qui peuvent s’exaucer ou se différer. Le but d’un atelier « ludique » serait-il de construire une petite communauté où, à l’instar de la marionnette, « Moi est un autre » mais où l’identité se renforce de s’être « frotté » et confronté aux autres ?

## ÉPILOGUE

À peine une heure avant le spectacle du mois de Juin (quand le public est déjà en place), Irène nous annonce que sa grande sœur Nadège, est punie par leur mère : elle ne viendra pas tenir son rôle, celui de sa marionnette Sandra mais également celui de la chef du chœur final : c’est elle qui avait trouvé la chanson de victoire des naufragés après qu’ils aient vaincu le monstre, sur l’air de « Dans la jungle, le lion est mort ce soir »...

La maman, contactée par téléphone, est intraitable : Nadège lui a désobéi le matin même, elle doit être sévèrement punie, elle sait que sa punition va toucher vraiment la jeune fille.

L’adolescente, rebelle à l’autorité maternelle, se retrouve la situation où elle ne peut participer à un rôle qui lui tenait à cœur, mais qui l’angoissait aussi. Elle nous avait confiée à plusieurs reprises qu’elle ne tenait pas à être celle qui entonne la chanson finale, inquiète de chanter faux ou d’oublier son texte. Elle

n'arrivait pas à assumer jusqu'au bout son rôle de « star de la chanson » et je n'avais pas pris très au sérieux ses remarques inquiètes, souvent dites sur le ton d'une plaisanterie.

S'est-elle mise, inconsciemment, à cette place d'exclusion (situation que nous avions repérée chez elle à plusieurs reprises) ? Si cette hypothèse est juste, Nadège nous « impose » la réalité de son absence (qui semble faire écho à une autre absence, *psychique*, celle du nom-du-Père). Par cet acte aux sens multiples, interrogeant la vie familiale et intime de la jeune fille, nous sommes, une fois de plus, obligés à *penser* aux conséquences psychiques d'un atelier de marionnettes...

Les marionnettes nous agissent à leur insu. Leur pouvoir, une fois de plus, nous paraît immense et parfois, redoutable. Un atelier ludique n'est pas à l'abri de tels « passages à l'acte », - qu'on peut aussi comprendre comme des actes signifiants pour le sujet qui les réalise. Ainsi, il nous semble clair qu'il requière autant de bons « soins » psychologiques et de vigilance qu'un atelier thérapeutique, afin de permettre puis respecter, chez les enfants (et chez d'autres), l'intimité et la parole qui s'ose enfin à se faire entendre.

Terminons sur cette belle remarque, chargée d'enseignement et d'espoir :

*« Dans ces conditions très particulières... un état de détente dans des conditions de confiance basées sur l'expérience vécue et une activité créatrice, physique et mentale manifestée dans le jeu, l'individu peut se rassembler et exister comme unité, non comme une défense contre l'angoisse, mais comme l'expression du JE SUIS, je suis en vie, je suis moi-même. A partir d'une telle position, tout devient créatif. »*<sup>5</sup>

---

1 D.W. Winnicott, *Jeu et réalité*, chap. IV, éd. Gallimard, 1975, pour la traduction française, coll. folio essais.

2 M. Lions, « Description de différents ateliers marionnettes », mars 1993-juillet 1998, où M. Lions décrit les différents ateliers (ludiques, d'accueil, pédagogiques, thérapeutiques, auprès de personnes handicapées...), leurs indications, leurs contenus. Ce document est disponible sur le site de Marionnette et Thérapie, rubrique « Publications > Autres ouvrages ».

3 A. Monjardet, voir l'article « Sensibilisation à l'utilisation thérapeutique et ludique de marionnettes en Cisjordanie » et « Pratique des ateliers » dans le bulletin de Marionnette et Thérapie, 2008/2.

Voir également l'article de Julie Degoul, dans ce numéro (p. 31).

4 D.W. Winnicott, op. cit.

5 *Ibid*, chap. III p.114.

# Clinique

## « Henry la Moustache » ou l'enfant qui voyageait dans le temps

Julie Degoul, psychologue clinicienne

Notes cliniques d'Adeline Monjardet, psychologue

*La « vignette clinique » du jeune « Philippe » et les séances concernant les aventures d'« Henry la Moustache », la marionnette – et le personnage – créés par l'enfant, proviennent du rapport de stage de master de « Développement de l'enfant et de l'adolescent » de Julie Degoul. Elle a bien voulu nous autoriser à en publier quelques pages. Nous l'en remercions chaleureusement.*

*Nous remercions également ici Victoria Lancelot, stagiaire psychologue, pour la qualité et la quantité de ses prises de notes, nous ayant permis d'avoir accès à un dossier d'une grande richesse d'informations.*

*Quand nous donnons la parole à Julie Degoul, nous mettons son texte entre guillemets et en italiques.*

### PRÉSENTATION

Cette ancienne étudiante stagiaire dans notre établissement hospitalier et notre équipe du centre médico-psychologique (CMP) a participé toute l'année 2011 à l'atelier « marionnette » : cet atelier, rappelons-le<sup>1</sup>, existant depuis plusieurs années, utilisait la confection et le jeu des marionnettes comme « outil » thérapeutique auprès d'un petit groupe d'enfants sélectionnés après anamnèses et rencontres avec les parents. Ces enfants, âgés de huit à onze ans, cette année là, étaient tous volontaires et curieux de participer à cet atelier, qui, à leurs yeux, le plus souvent, possède une résonance de jeux et de plaisirs.

Par ailleurs, Julie Degoul a eu, en février 2011, l'opportunité de participer à une formation dispensée par Marionnette et Thérapie où Raphaèle Fleury, en tant que marionnettiste et metteuse en scène, et Adeline Monjardet, psychologue clinicienne, animaient le stage « Des marionnettes à l'usage des soignants » destiné

à donner des « outils » de travail et de réflexion aux éducateurs, aides-soignants, psychomotricien de l'hôpital de jour, lieu d'accueil. Ce stage était centré autour de la construction de la marionnette, une initiation au jeu théâtral, un repérage du cadre et des enjeux thérapeutiques de l'utilisation groupale des marionnettes.

Julie Degoul décrit cette formation :

*« J'ai eu la chance de pouvoir participer à une formation que dispensaient ma tutrice de stage et une marionnettiste professionnelle au sein du Centre Hospitalier René Dubos. L'intitulé du stage était "Des marionnettes à l'usage des soignants", il s'est déroulé sur trois jours au début du mois de février. Avec ces deux formatrices de professions différentes, nous avons pu aborder aussi bien la construction d'une marionnette et ses diverses formes d'utilisation que tous les enjeux que peut représenter le jeu de marionnettes dans un cadre thérapeutique. Cette formation est, si je puis dire, très bien tombée : comme je l'ai dit, elle s'est tenue au début du mois de février. Du côté de l'atelier, nous n'en étions encore qu'à la construction des marionnettes par les enfants. Ainsi, lors de la première séance où ils commençaient à jouer leurs scénarii, je disposais déjà d'un bagage théorique conséquent sur les enjeux que peut représenter le jeu de marionnette. La formation m'a aussi permis d'expérimenter le passage derrière le castelet et j'ai trouvé cela d'autant plus important que c'est moi qui ai accompagné les enfants pour les aider à jouer leur histoire tout au long de l'atelier. »*

Rappelons brièvement – pour plus de clarté dans l'exposé qui va suivre – le cadre de l'atelier du CMP tel qu'il s'est formalisé au fil des années : les adultes présents, les stagiaires psychologues et le référent sont au nombre de trois. Ils ont des rôles précis, tout à fait repérables pour les enfants (qui ne s'y trompent pas). L'un des stagiaires est l'« écrivain » qui note les « scénarii » (les histoires) joués par chacun des enfants, passant, à tour de rôle, derrière le castelet. L'autre joue le rôle de l'« assistante de jeu » accompagnant l'enfant, s'il lui demande, pour l'aider, soit à montrer ses marionnettes (comme une « main auxiliaire »), soit pour le soutenir dans l'élaboration de son histoire.

L'enfant passe donc seul derrière le rideau-castelet, avec ou sans la marionnette qu'il a créée. Il va y trouver quantité d'autres marionnettes « du commerce » qui lui permettent d'imaginer une histoire.

Julie Degoul décrit le rôle de l'assistante qui fut le sien :

*« Les enfants passent donc un par un derrière le castelet et demandent mon aide s'ils le souhaitent (il n'y a qu'un enfant qui n'a jamais demandé mon aide). Ainsi les enfants choisissent les marionnettes pour leur histoire : ils m'en*

*donnent une ou deux et, souvent, ils jouent avec la leur. Lorsqu'ils ont une idée de l'histoire à raconter, les enfants m'expliquent globalement ce qu'on va jouer avant de commencer la scène ; ils me chuchotent ensuite au fur et à mesure ce que mes marionnettes doivent dire. Cependant quand ils ne savent pas quoi faire, je les aide à monter une histoire sans être trop suggestive. En effet, mon rôle est de les pousser à imaginer un scénario ("regarde toutes ces marionnettes, il y en a plein avec lesquelles tu n'as pas joué... dans quelle histoire pourrait-elle jouer ?"), de les aider à construire un scénario mais en aucun cas d'improviser pour rendre l'histoire plus riche : je dois suivre le cheminement de leur pensée et ne pas modifier l'histoire qu'ils sont parvenus à imaginer.»*

Et le rôle du référent psychologue, garant de la continuité et du projet thérapeutique de l'atelier :

*« Le rôle du psychologue consiste ici à reprendre, après l'histoire, le ou les thèmes centraux et leur logique (pas toujours évidente). Lors de cette discussion, le psychologue travaille aussi la mise en relation des représentations et des affects. En effet, les enfants jouent parfois des scènes de violence, d'anxiété, de peur ou de colère sans qu'il y ait pour autant des affects qui leur soient clairement associés. En d'autres termes, elle cherche à mettre en mots ce qui est joué et à humaniser les histoires qui sont parfois présentées de façon abrupte et peuvent être ainsi d'une grande violence ».*

Cette année-là, le groupe d'enfants était constitué de cinq enfants de huit à onze ans, pour la plupart connaissant des situations familiales préoccupantes telles que l'absence du père et mère « difficile », pour l'un, suspicion d'attouchement pour une petite fille de la part de son beau-père, (déniée par la mère), parents atteints d'alcoolisme et carencés, pour un autre enfant, enfin jeune garçon placé en foyer de vie, suite à de la maltraitance du côté paternel : dans tous les cas cités, la question du père, manquant ou déficient, était centrale. Et il y avait Philippe.

## **LE CAS DE PHILIPPE**

Philippe était le seul qui n'avait –apparemment tout au moins – pas de famille « à problèmes ». Aîné d'une famille comportant ses deux parents et trois frères plus jeunes, il ne semblait pas avoir présenté de troubles jusqu'à l'événement dramatique qui bouleversait la famille : il avait perdu, accidentellement, son frère le plus jeune, un peu moins d'un an auparavant, dans des circonstances particulièrement tragiques.

On était donc dans le cadre d'une situation post-traumatique en lien avec un travail de deuil d'un jeune frère, soulevant la question de la responsabilité et de la culpabilité chez un aîné, présent sur les lieux et jouant avec ses frères, quelques moments avant le drame.

Philippe fut reçu au CMP à la demande de ses parents, très inquiets du fait du deuil qui affectait toute la famille et des répercussions qu'il pouvait avoir sur leur fils aîné.

L'enfant, reçu par une pédopsychiatre, refusa obstinément de parler de lui et de l'événement traumatique qui l'affectait. Les symptômes cliniques nous étaient à peine connus, ils n'apparaissaient pas nettement à l'anamnèse. L'enfant continuait sa vie scolaire et familiale, semblait-il normalement. L'indication de l'atelier marionnette fut posée en équipe. L'enfant accepta très volontiers la proposition. Ses parents s'engagèrent à tenter avec nous l'expérience d'une thérapie dont ils n'avaient pas du tout connaissance, mais ils nous firent confiance.

Cette « thérapie brève » fut pour lui très bénéfique ; nous le verrons en toute fin d'année. Ce nous fut confirmé par la maman.

### **Vignette clinique de Julie Degoul <sup>2</sup>**

*Philippe est un petit garçon de 10 ans, il est l'aîné d'une fratrie de trois garçons. Il a vécu récemment un drame familial épouvantable. Alors qu'il était en vacances chez ses grands-parents avec ses trois frères, le plus jeune a disparu et a été retrouvé noyé dans un puits, dans le jardin de la maison. Il s'agit d'un accident tragique, d'un mélange de jeu et de négligence : la plaque de béton recouvrant le puits avait été déplacée et remise en place par Philippe quelques instants plus tôt et avait un défaut de fabrication : lorsqu'ensuite, son petit frère est venu jouer dessus, la plaque s'est retournée. Une enquête a été menée, la famille entière a été entendue par les gendarmes et peut-être même par un juge. Ainsi, Philippe se sent responsable de la mort de son petit frère : s'il n'avait pas bougé la plaque, celui-ci ne serait pas tombé et ne se serait pas noyé. A noter que ses parents ne le tiennent pas pour responsable de ce tragique accident.*

*La marionnette de Philippe s'appelle « Henry la moustache », il est reporter, il écrit des journaux et regarde beaucoup les informations.*

*On trouve, dans toutes les histoires que Philippe nous conte, une continuité. En effet, le personnage central est toujours le même : Henry la moustache, à chaque fois, effectue un reportage. Il rencontre donc d'abord des personnes de métiers différents, puis il voyage dans différents pays avant de voyager dans le temps, à différentes époques.*

Ses histoires sont très élaborées, il utilise de nombreuses connaissances pour structurer ses aventures dans le temps et il glisse toujours une pointe d'humour dans ses scénarii.

Ainsi, dès la première séance où les enfants passaient derrière le castelet, Philippe joua la scène traumatique. Il fit rencontrer Henry la moustache et un réparateur dans le cadre d'une interview : le journaliste demande qu'on lui montre comment déboucher des toilettes. Henry se penche un peu trop, bascule et se trouve bloqué dans les toilettes. Le réparateur l'aidera à s'en sortir. De plus, quelques semaines plus tard, Philippe raconte qu'Henry la moustache interview un capitaine de bateau. Henry veut voir ce qu'il y a dans l'eau, il se penche trop et tombe à l'eau.

Ici encore, comme lors de sa première histoire, le personnage principal se penche puis chute, comme son frère a pu le faire dans le puits chez ses grands-parents. Ainsi, on voit que Philippe répète avec les marionnettes l'événement traumatique. Cependant, il le secondarise et élabore beaucoup autour : à chaque fois la scène n'est qu'une anecdote dans l'histoire entière (voir la totalité en annexe<sup>2</sup>) Ces poupées animées lui ont aussi permis de répéter le rôle qu'il a eu dans cette funeste histoire. En effet, de nombreuses fois, Henry la moustache cause la mort (involontairement) d'autres personnages. Ainsi, un prisonnier, un juge et plein d'autres meurent par sa faute, Philippe le verbalise : « par erreur, j'ai tué un bandit », « il a été dévoré, je suis désolé car c'est un peu de ma faute, c'est moi qui suis au terme de cette disparition » ou encore « Oh la la ! J'ai causé beaucoup de malheurs aux hommes de Grèce, j'espère qu'ils ne m'en voudront pas trop ». Ces faits montrent à quel point sa culpabilité est grande. Peut-être rejoue-t-il la situation pour s'y habituer ou la banaliser.

Un jour, Philippe intègre dans son histoire des petits personnages nommés « farfadets ». Il utilise pour cela les marionnettes à doigt représentant les sept nains. Il explique que les farfadets « disparaissent dès qu'on les voit ». Ils sont au nombre de trois. La caractéristique qu'il leur attribue (disparaître quand on les voit) fait étrangement écho à son petit frère qui a disparu en un instant. De plus, il ne présente que trois farfadets, exactement le nombre d'enfants qui restent dans sa famille. Lorsque Henry la moustache les questionne : « où est votre terrain ? », les farfadets répondent « près du cimetière ».

Ensuite, il est intéressant de noter qu'après avoir voyagé dans différents pays (Afrique du Nord, Irlande, Amazonie), Philippe fait voyager son personnage à travers le temps, à travers les époques. Ainsi, Henry la moustache se retrouve dans la préhistoire avec un homme préhistorique, en Egypte sous Ramsès II, en Gaule pendant la bataille d'Alésia... Philippe introduit chaque « épisode »

*en présentant Henry la moustache comme un « voyageur dans le temps » et il conclut en retournant dans « la machine à remonter le temps » et en espérant se trouver dans la bonne époque.*

*Ce jeu avec le temps peut laisser suggérer son propre désir de remonter dans le temps quelques mois plus tôt pour éviter la disparition de son frère.*

*Enfin, dans ces dernières histoires où Henry la moustache remonte dans le temps, Philippe fait en sorte que soient confiées à son personnage de grandes constructions. Ainsi, le reporter se voit confier la tâche d'aider Léonard De Vinci à bâtir Chambord ou encore, au temps de Périclès et Phidias, de réaliser une sculpture d'Athéna et Artémis. Ici, Philippe s'attaque à la pierre, pierre que l'on peut retrouver dans la dalle de béton qui recouvrait le puits.*

*En outre, dans ces histoires de construction, le résultat est défailant ou mal conçu : le château de Chambord s'écroule sur Léonard De Vinci lors de la première visite et les sculptures des déesses sont mal faites ; tout comme la dalle qui avait un défaut de fabrication.*

*Ainsi, on voit comment l'atelier marionnettes a permis à Philippe de poser certaines choses : il a rejoué la scène traumatique, son rôle dans l'accident... Ses scénarii mettent bien en scène l'intense culpabilité qui le hante. On note aussi que Philippe a une grande capacité d'élaboration autour de ce trauma : il secondarise l'événement et joue ses histoires avec beaucoup d'humour. C'est le système de défense qu'il a développé suite à l'accident mais il y aura très certainement un moment, lorsqu'il le souhaitera, où la thérapie individuelle deviendra nécessaire et inévitable pour qu'il puisse continuer à vivre avec.*

Nous vous présentons maintenant quelques-uns des scénarii de Philippe, tous passionnants tant par la richesse des thèmes, du vocabulaire, des connaissances en histoire de ce jeune garçon que pour l'analyse psychanalytique qui peut en être faite. Tous ces textes pourraient faire l'objet d'une publication complète. Par manque de place, nous avons sélectionné les trois premières séances, très significatives, le thème de « la machine à remonter le temps » que Philippe introduit au bout d'un mois et qui restera un « fil rouge » de ses interventions « historiques » et enfin la dernière séquence de l'année.

## **ANNEXE : ATELIER MARIONNETTES, LES SCENARII DE PHILIPPE**

Les scénarii ont été récoltés par Victoria Lancelot qui notait au fur et à mesure, de leur déroulement lors des ateliers, et retranscrit intégralement par Julie Degoul.

## Séance du 02.03.11 (première séance de l'atelier)

### **Premier passage**

**Présentation de la marionnette :** Philippe la nomme « Henry la moustache ». C'est « un reporter en Amérique qui écrit des journaux et regarde beaucoup les informations ».

Henry a la peau colorée (marron) des cheveux châtain/roux et une petite moustache. Il porte un costume bleu et vert.

### **Deuxième passage**

Philippe a pu joué sa première scène après la présentation de sa marionnette : Philippe sollicite mon aide. Il utilise sa marionnette et il me demande de jouer successivement avec les marionnettes du facteur, du réparateur et du cuisinier. (*marionnettes qui sont dans le stock de marionnettes du commerce, proposé, à chaque séance, et qui se trouve à disposition de l'enfant, derrière le castelet*).

Henry la moustache effectue un reportage en Amérique, il interview différentes personnes de la ville. Philippe prend un ton sérieux pour jouer, il s'exprime très bien.

– **Le facteur :** « les courriers sont nombreux ».

Puis il invite Henry à entrer chez lui mais lui ferme la porte au nez. Il lui fait ensuite visiter sa maison. Le facteur adore le poulet rôti, il en fait alors goûter à Henry.

– Henry : « oh il y avait du piment, ça brûle ! Je laisserai ça à part dans mon journal ! ».

Ensuite, ils se dirigent dans la salle de bain et Henry glisse sur une savonnette. La visite continue, ils vont dans la chambre.

– Le facteur : « voici mon diplôme de courrier ». Le chien entre dans la chambre : « attention au chien Robby ! »

– Henry est las de toutes ces mésaventures, il dit alors au facteur : « vous êtes incompetent, je vais voir quelqu'un d'autre ! »

Henry arrive sur un chantier pour interviewer **le réparateur de la ville**, il voit un camion et demande s'il peut le conduire. Une heure plus tard il revient, il a eu un accident avec le camion. Il continue tout de même son interview et se dirige dans la salle des outils avec le réparateur. Henry manque de se couper avec une scie. Puis il veut voir comment on répare les toilettes.

Le réparateur se met alors à lui montrer. **Henry se penche un peu trop et bascule dans les toilettes**, le réparateur l'aide alors à en sortir.

– Henry est énervé et dit : « oh c'est pas vrai, je m'en vais ! ».

– Henry chez le **pâtissier** : « Le dernier que je vais “interlocuter” (sic) est le pâtissier ».

Une fois chez le pâtissier, il goûte le gros gâteau à la fraise et se fait mal aux dents, ensuite il goûte une tarte au caramel et se colle la bouche. Une heure plus tard : « beurk j'ai trop mangé, je m'en vais. »

### **Note clinique de la psychologue**

*Après le choix de Philippe de s'identifier à Henry La Moustache, un adulte curieux de tout, (d'histoire en particulier, comme nous le verrons par la suite), le choix des autres marionnettes est également intéressant ; il prend un facteur, un « réparateur » et un cuisinier : soit, le « transmetteur » des messages, celui qui répare, celui qui nourrit. Le facteur s'avère « incompetent » et même menaçant, et les gâteaux, au lieu d'être réconfortants, le rendent malade. Le réparateur est le seul qui l'aide à se sortir de sa chute dans les toilettes. Henry, dans ce court extrait de ses aventures, est menacé de brûlure, de chute et de morsure. Il finit par la répétition du drame : basculer dans les toilettes et met en scène sa réparation – qui n'a pas eu lieu dans la réalité : le réparateur (image d'un père, bien présent), est là pour l'en sortir.*

### **Séance du 09.03.11**

Philippe utilise sa marionnette, il demande mon aide et je vais à nouveau jouer différents personnages successivement.

Henry continue ses interviews avec différentes personnes de la ville.

– Henry : « bonjour, je continue mon émission après mon indigestion pendant une semaine à l'hôpital. Je vais “interlocuter” (sic) **le pompier** ».

Il arrive alors à la caserne et interroge le pompier :

– Henry : « Pouvez-vous m'amener dans votre caserne ? Ah ! voici votre caserne ! »

Henry commence à toucher à tout.

– Le pompier : « Attention, pas ce levier !! »

– Henry est (a, peut-être) arrosé partout : « votre système d'eau est trop puissant ! »

Henry appuie sur le mauvais bouton et fait descendre l'échelle.

– Henry : « Bon, votre caserne me semble de plus en plus idiote, montrez-moi vos haches ! »

C'est très coupant, il fait tomber la porte. C'était la porte en plastique pour les entraînements.

– Henry : « Oh là là ! Cette caserne est complètement idiote, je m'en vais ! »

– Henry, avec **la marionnette policier** : « Vous êtes le deuxième que je vais interloquer (sic), bonjour, monsieur le policier, vous arrêtez les voleurs ? Quelle sorte de voleur ? »

– Le policier : « **Billy la crapouille !** »

– Henry : « Ah et c'est un grand voleur ? »

Le policier lui propose de lui présenter.

– Henry : « Hou, mais c'est un méchant bonhomme ! »

Le voleur frappe Henry qui se défend.

- Henry : "Moi aussi, je vous aime pas, si c'est ça !! » Ils se bagarrent ; – « Bon, refermez le... Maintenant allons voir vos armes de police. »

Il manipule mal le pistolet et tire sur le voleur.

– Le policier : « Mais il valait une rançon de 50 000 dollars !! »

– Henry : « bon allons voir **le juge... Bonjour monsieur, par erreur j'ai tué un bandit** qui valait une très grosse rançon, j'ai juste manié cette arme ! »

Et « pan », il tue le juge par erreur.

- Le policier : « c'est pas vrai, vous allez tuer tout le monde, rendez-moi ce pistolet ! »

Henry décide ensuite d'aller interviewer **le capitaine d'un bateau**.

– Henry : « je vais visiter votre bateau, voici les boutons pour le démarrer ? » Il appuie dessus « waaaa, le bateau part à toute allure !! »

Henry tombe à l'eau.

– Le capitaine : « je vais vous jeter un gilet de sauvetage ! Vous avez appuyé sur le bouton de la vitesse maximum ! »

Après être sorti de l'eau, ils discutent ensemble des boîtes de thon. **Henry veut voir ce qu'il y a dans l'eau, il se penche trop et tombe de nouveau à l'eau.**

– Henry : « gloup gloup... Bon, bah, c'était la fin de mon reportage dans l'eau... gloup gloup... »

### **Note clinique**

*Henry, cette fois, a affaire avec un pompier qu'il veut « interloquer ». (Notons au passage la polysémie du terme, entre interviewer, percuter et électrocuter que l'on trouve plus loin...) Mais, maladroit, touchant à tout, il est arrosé d'eau, détache l'échelle et fait tomber la porte de la caserne... Il va alors « interloquer » un policier qui lui présente un voleur, au lieu de l'en protéger... La bagarre tourne mal et le voleur est tué par Henry. Quand il reconnaît son « erreur » auprès du Juge, il manie si maladroitement son arme qu'il le tue à son tour. Puis il tombe à nouveau à l'eau...*

*Henry s'inflige, comme punition de ses bêtises, de chuter dans l'eau. Il s'agit bien d'une répétition du drame qui a touché son jeune frère. Le trauma est rejoué, avant d'être mis en mots et surtout « perlaboré » avec les affects qui y sont liés. Henry semble se moquer de tout et de tous. Ni la police, ni la justice ne l'impressionnent. Il se joue de la loi. Par contre, il semble bien se punir en s'infligeant le sort de celui qui « veut voir ce qu'il y a dans l'eau, se penche trop et tombe de nouveau dans l'eau »...*

## **Séance du 16.03.11**

### **Première passation**

Philippe demande mon aide. Les interviews du journaliste Henry continuent.

– Henry : « aujourd'hui, je vais chez **le Directeur** pour voir les résultats de mes reportages... »

– Le Directeur : « ils sont catastrophiques vos reportages ! Pour la peine je vous envoie en Afrique du Nord et en Irlande ! »

Henry arrive alors en Afrique.

– Henry : « je suis au match de foot de l'Afrique du Nord ».

Il interview **un joueur de foot** qui a joué 32 matchs dont 28 sont des victoires. Ils discutent ensemble pendant deux heures.

– Deux heures plus tard le joueur dit : « je vous laisse j'ai un match à gagner »

Plus tard **un Monsieur** débarque et déclare que le match a été perdu 30-0 et que c'est de la faute d'Henry.

– Henry : « oh là là ! Quel reportage atroce, je pars en Irlande ! »

En arrivant en Irlande, il rencontre un farfadet, c'est un petit bonhomme qui disparaît dès qu'on le voit. Un deuxième farfadet débarque :

– **Les farfadets : « bonjour nous sommes Gilbert et François, on disparaît dès qu'on nous voit ! »**

Ils disparaissent. Un troisième arrive.

– **Les farfadets : « nous sommes Gilbert, François et Philippe et on disparaît dès qu'on nous voit ! »**

Ils disparaissent de nouveau.

– Henry : « où est votre terrain ? »

– **Les farfadets : « près du cimetière. »**

Ils arrivent ensemble au royaume des farfadets et rencontre le roi.

– **Le roi : « je suis le roi des farfadets, je suis marié, j'ai six enfants. »**

– Henry : « que faites-vous dans votre royaume ? »

Pendant qu'ils discutent *un loup* arrive et attaque Henry car il déteste les

humains. Finalement il dévore le roi des farfadets sauf qu'il a avalé de travers la couronne, il réussit à la recracher.

– Les farfadets : « où est le roi ?? »

– Henry : « **il a été dévoré, je suis désolé car c'est un peu de ma faute, c'est moi qui suis au terme de cette disparition...** »

**La sorcière** qui protège les farfadets arrive, **la reine** aussi.

– La reine : « bonjour c'est votre faute si mon mari a disparu il paraît. »

Le loup revient et mange la reine, de nouveau il s'étouffe avec la couronne.

– Henry : « je me demande bien qui va être à la succession maintenant... »

Puis Henry la moustache disparaît comme un farfadet.

### **Note clinique**

*Cette séquence paraît très amusante au premier abord. En Irlande vivent des « farfadets » espiègles « qui disparaissent dès qu'on les voit ». Ils sont trois, paraissent et disparaissent... et vivent près du cimetière. Puis leur roi est dévoré par un loup et Henry s'accuse d'en être responsable « c'est moi qui suis au terme de cette disparition ». La sorcière les protège néanmoins, tandis que la reine (la mère des nombreux enfants) est mangée, elle aussi, par le loup. Pouvons-nous dire que Philippe parle ici, de manière métaphorique et déguisée, de la perte des parents, dévorés par les loups, punis pour leur insouciance, leur absence de protection le jour du drame ?*

*« Je me demande bien qui va être à la succession maintenant » conclue Henry « en disparaissant comme un farfadet »...*

### **Deuxième passation**

Philippe demande à nouveau mon aide. C'est la suite des reportages, cette fois Henry est en Amazonie.

– Henry : « oh là là ! Le directeur n'a pas aimé mes derniers reportages, je pars en Amazonie ! »

Arrivé en Amazonie, Henry décide de faire une promenade en canoë. Henry est accompagné d'un **un guide**. Un crocodile s'approche d'eux et mange le guide. Henry veut récupérer son guide, il se fait alors manger par le crocodile. Ils sont donc tous les deux dans le ventre du crocodile.

– Henry : « on va faire flamber un feu à l'intérieur de son ventre ! »

– Le crocodile, en se mettant à tousser : « oh là là ! J'ai la gorge en feu ! »

En toussant, le crocodile recrache Henry et le guide. Le crocodile veut encore les dévorer, Henry donne alors un **mouton** en échange.

– Henry : « bon bah, je n'ai plus de guide. »

En se promenant dans la forêt, il rencontre *un oiseau*.

– L'oiseau : « Je suis le plus bel animal de la forêt, je vis bien je n'ai aucun souci, je suis le plus beau de la forêt ».

– *Le fils de l'oiseau* arrive et dit : « c'est moi le plus beau de la forêt, papa, j'ai la plus grande queue ».

– *Le père* répond : « non, ma queue est plus grande que la tienne ! »

Ils se chamaillent pour savoir qui a la plus grande queue. Le crocodile arrive et mange le père et le fils ensuite. Henry n'a plus de mouton à donner pour ne pas se faire manger.

– Le crocodile : « je te dévore si tu n'as plus de mouton ! »

A la place des moutons, Henry présente au crocodile **Mme Question**, elle pose sans arrêt des tas de questions.

– Le crocodile : « je vais te manger avec mes dents »

– *Mme Question* demande : « c'est quoi une dent ? C'est quoi une langue ? Est-ce que vous avez le droit de me dévorer ? »

De rage, le crocodile dévore la dame. Henry décide de présenter son directeur au crocodile qui le trouve très appétissant. Un farfadet arrive, le crocodile veut manger le farfadet.

C'est alors que **le basketteur** de la première scène revient.

– Le basketteur dit à Henry : « c'est à cause de vous que mon coach m'a abandonné ! »

Le basketteur se fait dévorer par le crocodile. Henry a l'idée de présenter les farfadets au crocodile, ils le font alors disparaître. (à la relecture, est-ce bien ce que veut dire Philippe ? On peut aussi entendre : il (le crocodile) les fait alors disparaître.)

Henry : « je suis débarrassé de mon directeur, je vais faire mes reportages moi-même ! »

### **Note clinique**

*Après ces trois séquences, Philippe rentre dans un « cycle » d'histoires « historiques ». Nous sommes très surprises par la mémoire des faits historiques qu'il possède. Qu'il s'agisse de l'époque des hommes préhistoriques par laquelle il commence avec un humour décapant, que des suivantes que nous allons énumérer rapidement, Philippe montre un intérêt très soutenu pour l'histoire et une très grande capacité de mémorisation. Non seulement il connaît les grandes époques historiques, mais des dates significatives de l'histoire romaine ou de France. Après l'époque des dinosaures et de la Préhistoire, il aborde, à la suite, l'Égypte ancienne et Ramsès II, César et Cléopâtre, « en 52 av. J.-C. », Richard Cœur de Lion en 1190, François I<sup>er</sup> et Leonard de Vinci en 1516, le palais de Charles Quint en 1530,*

*Périclès et Phidias durant la construction du Parthénon... et d'autres personnages secondaires. La rencontre avec Socrate dans le même épisode, viendra clore ce grand « cycle » du passé qui voit son héros « retourner dans sa machine à remonter le temps en espérant se trouver dans la bonne époque »...*

*On pourrait faire l'hypothèse que cette hyper-mémorisation des événements liés à l'histoire apprise vient empêcher le surgissement du souvenir de l'événement traumatique. Ses récits « datés » dans le temps historique lui servent donc de défenses contre l'angoisse. Ils prennent alors valeur de symptôme. Ils laissent, néanmoins, très nettement apparaître les angoisses sous-jacentes de l'enfant, ses manifestations agressives, en particulier, mais aussi toutes les angoisses archaïques, – en lien avec son besoin de punition –, qu'il décrit à multiples reprises (le rôle du crocodile en est un bon exemple).*

*Dans cette recherche de voyage dans le temps, notons également qu'Henry la moustache doit affronter toutes sortes d'épreuves plutôt destinées à un homme adulte possédant de multiples capacités : divertir le Pharaon avec de la magie, se voir confier les travaux de la grande pyramide, tuer Ptolémée, le frère de Cléopâtre (pour lui permettre d'épouser César !), tuer également un « diable de Sarrasin » lors des Croisades, puis un anglais à l'époque de Philippe le Bel (« j'ai tué un anglais, je suis célèbre, non »?), monter des pierres pour construire, auprès de Léonard de Vinci, le château de Chambord ; il doit aussi supporter de nombreux échecs dans ces épreuves : la pyramide, mal construite, s'effondre ainsi que les murs de Chambord, et subir de ce fait, les colères des rois ou des maîtres d'œuvre... Il est en général « puni » en étant avalé par le crocodile, dont seul son ingéniosité lui permet de sortir... et manque de se faire tuer à de nombreuses reprises... Philippe déborde d'imagination pour alterner succès et épreuves auprès de son héros, intrépide souvent avec excès et sans discernement et qui subit – et fait subir à d'autres, souvent cruellement – le résultat de ses actes.*

Voici « le dernier acte » de l'année :

### **Séance du 04.05.11**

Philippe demande l'aide de Julie.

– **Périclès** : « ah je vais me promener ! »

« Pouf », Henry débarque.

– Périclès : « je suis Périclès. »

– Henry : « ah oui le grand stratège grec, je dois être en 45 avant Jésus Christ. »

– Périclès : « allez visiter le Panthéon ! »

– Henry : « je me demande bien ce que c'est ! »

- **Phidias** : « bonjour je m'appelle Phidias »
- Il veut qu'Henry aide à construire des sculptures.
- Phidias : « Je vous donne un ouvrier »
- Henry : « d'accord Phidias. »
- L'ouvrier : « bonjour, alors on doit construire comment ? »
- Henry : « en forme d'oiseau ! »

Plus tard :

- Phidias : « qu'est-ce que c'est que cet oiseau ?? »
  - Henry : « j'ai cru que ça ressemblait à Athéna »
  - Phidias : « et pour Artémis, vous y avez pensé ? »
- Henry lui apporte.
- Phidias : « **c'est affreux, je vous vire !** »
  - Henry : « comment je vais faire maintenant ? Je vais aller voir quelqu'un qui fait de la médecine comme ça j'aurais de l'argent, je vais voir **Hippocrate !** »
  - Henry : « je voudrais des mouchoirs. »
- Henry fait un mélange avec les potions d'Hippocrate. Hippocrate succombe au mélange détonnant d'Henry.
- **Périclès** : « je vais vous présenter **ma fille** »
  - Henry : « tu es bien petite pour une grecque, plus tard tu joueras dans "Arthur et les minimoyes"<sup>3</sup> ! »
- Périclès le punit en lui tapant dessus. Henry a encore les dents cassées et zozote.

- **Socrate** arrive : « il paraît qu'il se passe des choses très étranges, ici. Moi je ne sais qu'une chose, c'est que je ne sais pas. [...] Je voudrais deux dents. »
- Socrate fait de gros discours philosophique et envoie Henry dans *le crocodile*.
- Henry : « oh la la ! Il fait noir la dedans ! Bon, pour lui arracher les dents, il faut que je prenne mes outils ! »
- Henry arrache deux dents au crocodile et le crocodile a très mal. Le crocodile attrape Socrate
- Henry : « **oh là là ! J'ai causé beaucoup de malheur à certains hommes de Grèce, je me demande si ils vont m'en vouloir.** »

Tous les hommes grecs reviennent et se plaignent d'Henry, Henry s'éclipse et les autres continuent à se battre entre eux.

### **Note clinique**

*Ses deux dernières rencontres seront auprès d'Hippocrate et de Socrate. Le choix de ses deux hommes, médecin et philosophe, viennent clôturer les scènes. Est-ce enfin l'apaisement qui se dessine, avec des figures d'hommes qui pourraient lui*

apporter soins et réconfort ? Ils semblent bien prendre la place d'une « imago » de père dont Philippe n'aurait plus besoin de se moquer ou de mettre au défi, mais qui pourrait lui témoigner de la confiance et avoir un rôle de protection. (Nous n'avons jamais eu l'occasion de recevoir le père de cet enfant).

Ses dernières paroles sont celles d'une prise de conscience : « J'ai causé beaucoup de malheur à certains hommes de Grèce, je me demande s'ils vont m'en vouloir ».

Avec le début d'un sentiment de culpabilité, Philippe peut aborder avec plus d'« insight » sur lui-même, les événements où il a été entraîné tout à fait malgré lui. Il n'a pas pu « protéger » son petit frère d'une imprudence ou d'un geste maladroit. Il n'en est pas coupable, mais il s'est profondément perçu comme responsable du drame. Devenant journaliste et interviewer, non seulement il prend son destin en mains, mais il peut aussi récuser ceux qui lui posent trop de questions, comme cette « Madame Question qui pose sans arrêt des tas de questions » et qu'Henry présente au crocodile ! Cette dame (serait-ce la pédopsychiatre rencontrée ??), pose des questions étranges au crocodile : « C'est quoi une dent ?, c'est quoi une langue ? Est-ce que vous avez le droit de me dévorer ? » De rage, le crocodile mange la dame...

---

1 Franck Le Roux, « Observation clinique dans un groupe thérapeutique de marionnettes » (CMP de Cergy-Pontoise), *Marionnette & Thérapie*, 2010/1.

2 Notons que nous n'avons pas recopié l'ensemble des scénarii, malgré le grand intérêt que leur déroulement présente, par nécessité éditoriale, du fait de la taille limitée de notre bulletin.

3 *Arthur et les minimoy* est un film d'animation français, réalisé par Luc Besson, sorti en 2006. On peut voir un extrait très éclairant de ce film sur [www.premiere.fr](http://www.premiere.fr). Il est intéressant d'en dire quelques mots : « Arthur est fasciné par les histoires que lui raconte son grand-père pour l'endormir : ses rêves sont peuplés de tribus africaines et d'aventures incroyables, tirés d'un vieux grimoire de son grand-père, mystérieusement disparu depuis quatre ans... » Du haut de ses dix ans (nous soulignons), Arthur est bien décidé à suivre les indices laissés par son grand-père pour passer dans *l'autre monde...* Notons également qu'au terme d'une chute dans un tunnel magique, Arthur rejoint ses frères dans le pays des minimoy, que son père est sûr qu'il accomplira sa mission, car dit-il « Arthur est brave et son cœur est pur » et que le grand-père ajoute : « c'est à toi d'accomplir cette mission, tu vas rejoindre tes frères, tu auras le monde entre tes mains. »

Cette référence à ce film connu par Philippe éclaire la quête de son héros, Henry la moustache, au terme de son voyage dans le temps : il s'agit bien pour lui de trouver le royaume du passé où il pourra enfin rejoindre ses frères, réunis.

# Histoire de la marionnette

## Vasilacke : une poupée ou une marionnette ?

A propos de *L'Histoire de Bruno Matei*  
de Lucian Dan Teodorovici.

Alain Guillemin,  
*marionnettiste au théâtre Louis Richard, chercheur à Lille-III*

*L'auteur, Alain Guillemin, nous introduit dans le vie de Bruno Matei, personnage singulier d'un auteur roumain des années dix-neuf cinquante sous le régime communiste. Une marionnette suit le parcours de ce personnage qui serait atteint d'amnésie, comme étant la seule trace visible qui lui resterait du monde effacé de son enfance.*

*« Le mensonge n'est pas haïssable en lui-même, mais parce qu'on finit par y croire ! »*

*Marcel Arland, La Route obscure, Gallimard, 1924.*

*« Qui n'a été terrifié par cette idée qu'il allait un jour oublier sa vie. »*

*Antonin Artaud, préface de Marthe et l'enragé de Jean de Boschere, Granit, 1927.*



*Lucian Dan Teodorovici, né en 1975, dirige une collection aux éditions Polirom grâce à laquelle de nouveaux auteurs roumains se sont fait connaître. L'Histoire de Bruno Matei est son premier roman traduit en français. Il en a écrit trois autres et de nombreuses nouvelles.*

## **L'AMNÉSIE, LE MENSONGE ET LE VÉRITABLE « HOMME NOUVEAU »**

Claude Lévi-Strauss<sup>1</sup> nous explique que rien ne ressemble plus à la pensée mythique que l'idéologie politique. D'un amnésique, réel ou simulé, qui navigue entre la recherche de son passé et la volonté qu'on lui a fait accepter de « tourner la page », le parti communiste roumain, dans les années 1950, veut faire un « homme nouveau ». Dans ce monde décrit par l'auteur roumain, Lucian Dan Teodorovici dans son roman, *L'Histoire de Bruno Matei*, chacun ment à soi-même comme aux autres et le mythe de la construction d'un monde nouveau fonde l'existence, en plus du mensonge, non pas d'une seule vérité, mais de deux : Une vérité à l'intérieur de sa propre pensée, et qui le plus souvent, gagnait à y rester. Une autre vérité tout aussi importante dans sa vie était la vérité formulée, officielle<sup>2</sup>.

Voilà comment le « camarade Bojin » qui est chargé d'ouvrir de saines perspectives à Bruno Matei construit rituellement son discours et sa pensée. Rien ne ressemble plus à la maladie mentale dans une société, basée sur le mensonge rituellement présentée comme la Vérité, que l'idéologie officielle basée sur une « Vérité » dogmatique et mythifiée.

La marionnette, le pantin, qui suit tout le parcours de Bruno Matei après son

« accident » marquant le début d'une amnésie qui aurait fait disparaître de son esprit la trace de vingt années de vie, constitue le seul point de repère dans la recherche du « monde de l'enfance » qui fut le sien.

On pensera au roman de George Sand, *L'Homme de neige*<sup>3</sup> dans lequel une marionnette devient « l'instrument du destin » dans la quête du père. Mais le pantin, lui-même, baigne dans le mensonge. Le médecin qui a soigné Bruno Matei lui remet la marionnette et un texte manuscrit, écrit par lui, que les autorités auraient bien voulu lui rendre au moment où il quitte l'hôpital pour la prison. Bruno est accusé d'avoir trahi son pays, d'avoir fui vers l'Italie avec ses parents... Or la marionnette est décrite comme un *Pulcinella*. C'est le « camarade Bojin » qui lui donnera le nom de *Vasilacke*, le héros traditionnel des marionnettes roumaines.

*Pulcinella*, comme *Vasilacke* fait partie de la famille *Polichinelle* dont le véhicule semble avoir été les Roms qui auraient introduit le *character* en Europe. Mais rien ne prouve que le *Pulcinella* « rendu » à Bruno soit véritablement à lui. Pour « rééduquer » ce dernier, on créera un poste de « soigneur de marionnettes » dans un Théâtre d'Etat ! Cette définition de poste relève de l'absurde dans une structure où chaque artiste s'occupe de ses personnages, des marottes.

Bruno est attaché à *Vasilacke* qu'il traite comme sa poupée et qu'il est

incapable de comprendre comme une marionnette dont il ferait une « parole qui agit ». Il la montre, l'exhibe, ne sait pas la manipuler ou la faire parler. Il se contente de réciter, assez mécaniquement, des passages de *Sur le théâtre de marionnettes* d'Heinrich von Kleist<sup>4</sup> avec une prédilection pour celui où l'auteur évoque le « centre de gravité », cette « âme » de la marionnette manipulée par au-dessus.

Le discours théorique remplace toute pratique jusqu'à nier, dans la réalité, la marionnette comme telle. Mais Bruno finira par conclure pour lui-même « que les déplacements de son propre centre de gravité ne lui appartenaient pas »<sup>5</sup>. Bruno, mais aussi Eliza, son « amie », chargée d'être l'auxiliaire du « camarade Bojin », tenteront, au prix de nouveaux mensonges, d'échapper à leur position. Les mensonges acceptés vont se révéler comme tels.



Vasilacke (Vasilache).  
Marionnette populaire roumaine.

Vasilacke est-il en réalité Pulcinella ? Bruno est-il « le brun » comme le nomme le « camarade Bojin » ? En 1950, Bruno Matei, « jeune roumain rentré d'Italie avec des intentions hostiles, conséquence d'une éducation fasciste dont les organes de recherches avaient établi la preuve irréfutable » est jugé à Bucarest après avoir « accepté l'inculpation de complot contre l'Etat ». Les étudiants auxquels il aurait voulu apprendre l'art de la marionnette sont accusés, avec lui, d'avoir créé une organisation qui visait à renverser le régime. « Le brun », pourtant, n'était même pas capable d'enseigner à ses étudiants les rudiments de l'art de la marionnette, car, en fait, il se contente de jouer avec Vasilacke comme avec une poupée : « Il se sentait redevable envers sa marionnette. Il était pleinement conscient de la bizarrerie de ses pensées ; il se sentait redevable envers une marionnette inanimée, envers des morceaux de bois sculptés



Pulcinella de tradition napolitaine,  
XX<sup>e</sup> siècle. Collection Franco Cristofori.

assemblés pour avoir figure humaine [...] Il avait créé cette amitié avec le pantin et il lui avait donné vie parce que quelque chose le poussait à le faire [...] Il était malade, mais pas fou, il ne l'avait jamais été, fou. »<sup>6</sup>

Bruno changera un moment de comportement avec la marionnette quand il deviendra le « maître de marionnettes » du père Zacornea, vieux gardien au pénitencier de Galati. Zacornea, lui, est le roi des menteurs et le revendeur. Bien jugé par ses supérieurs tant il insulte les détenus et se montre, en apparence, violent... alors que les prisonniers l'adorent tant ses grimaces et clin d'œil révèlent qu'il joue un rôle. Zacornea fabriquera une marionnette avec l'aide de Bruno, en prenant des risques, comme il sait en prendre pour adoucir le sort des détenus.

Le personnage, assemblé, se mettra à marcher, à saluer, à danser avec brio. On comprendra que pour le père Zacornea, Bruno se révèle, ou retrouve de vrais talents de marionnettiste. Pour une fois, la marionnette vit au centre d'une relation à trois dans laquelle Zacornea et Bruno rompent avec les habituelles règles du jeu et ne se mentent pas ! Peu après reviendront à l'esprit de Bruno les phrases des vieux *pupari* de Sicile sur le mouvement et la parole des *pupi*. Tout à l'opposé, le « camarade Bojin » assistant à un spectacle, sait bien que des morceaux de bois ne pouvaient que recevoir une fausse vie, « n'étaient que des épouvantails ».

Que dire de ces flashes, grâce auxquels un passé semble resurgir ? Bruno Matei est impressionné par la lecture de *Mon métier* d'Obraztsov, ou tout au moins, par quelques passages où Lucian Dan Teodorovici évoque « la présente conjointe dans un livre écrit par un marionnettiste soviétique de deux endroits qui lui avaient été familiers, l'Italie et Bucarest... » S'agit-il d'éléments qui réveillent sa mémoire ensevelie ou d'écho à une histoire qu'on a réussi à lui faire accepter ? On pense, bien sur, aux procès de sorcières qui racontent avec force détails le sabbat auquel elles auraient participé... et, pour ce faire, récitent, ne supportant plus la torture, ce que les inquisiteurs ont écrit et enseigné à ce sujet. Fausse vie... vraie vie ! Fausse vérité... vraie vérité !

Parmi les marottes officielles du Théâtre d'Etat, on trouve Vasilacke, pantin populaire à la voix d'oiseau, à la langue métallique, celle du sifflet-pratique (la *pivetta* des Italiens). Se promener avec cette marionnette populaire devient un délit. Obraztsov, dans *Mon métier*, explique pourquoi on a « coupé le sifflet » à son cousin Pétrouchka, incapable d'exprimer de façon audible et non risible la vérité officielle.

Le cas de Bruno Matei ne peut être interprété indépendamment du cadre politique dans lequel il s'inscrit. Deux fictions, l'une officielle, l'autre personnelle, se fondent et dans cette

boucle ou ces enlacements, la présence de la marionnette, même muette, révèle, indique, que tout est mensonge dans ce cercle des menteurs où elle tente de jouer son rôle d'esprit critique.

## **MANIPULATION ET CENTRE DE GRAVITÉ**

Bruno Matei a découvert que son centre de gravité, celui de la marionnette que les autorités font de lui, ne lui appartenait plus<sup>7</sup>. Son « amie » Eliza complète le diagnostic : « J'ai cru pendant tout ce temps que tu étais normal. Mais tu ne saisis vraiment rien ? Je comprends que ta mémoire ait foutu le camp. Mais ta raison ? Où est ta raison ? Ce n'est plus de la folie, c'est de la sottise. Je ne pige pas : tu ne vois donc pas que rien ne colle ? Tu n'es donc pas capable de penser par toi-même ? »<sup>8</sup>

Eliza était persuadée que Bruno « jouait le fou » et n'était qu'un menteur, comme elle qui collabore avec la *Securitate*... mais se prépare à fuir le pays. Elle découvre avec consternation qu'il croit à la vérité officielle... à moins qu'il feigne d'y croire, comme la Vérité d'Etat le concernant s'appuie, sans doute, sur le fait qu'on fait semblant de croire à la thèse de l'amnésie.

Tout se complique lorsque le « cercle des menteurs » utilisant la circularité du raisonnement conclut au fait que

tout tourne rond. Qu'importe dès lors que la marionnette même signifie par sa seule présence que pourtant elle tourne ! Tournez manège !

Le « camarade Bojin » réduisait les marionnettes du Théâtre d'Etat à des « bouts de bois », à des « épouvantails ». Bruno, que ses camarades de détention critiquent comme « stakhanoviste », les perçoit ainsi : « Tous ces objets en bois, costumés, n'étaient que des épouvantails »<sup>9</sup> sans vie réelle. Pour les uns, Bruno n'est qu'une machine, pour lui, les autres sont des épouvantails sans vie, habillés des vieux costumes des morts (mais, dit-on, symboles de fertilité et de fécondité, donc de régénérescence).

Au moment de franchir la frontière pour fuir la Roumanie, Eliza escalade le grillage après avoir lancé les sacs et Vasilacke de l'autre côté. Bruno refusera de passer, la regardera fuir avec la marionnette. Il construira dès lors, pour se justifier, sa vérité, capable d'être acceptée comme Vérité Officielle : il serait venu seul, sans volonté de fuir, pour faire un pèlerinage sur les lieux de sa « faute », l'abandon de son pays pour l'Italie.

Eliza a joué avec le mensonge pour s'en libérer. Vasilacke, lui, possédera toutes les chances de perdre sa fausse identité pour redevenir lui-même, un Pulcinella. Bruno semble promis à une carrière d'épouvantail. On peut rêver d'une suite italienne qui nous conte-

rait l'histoire de cette femme, Eliza, donnant spectacle avec Pulcinella. Elle serait libre de faire ce choix.

Le mythe de la création de l'« Homme Nouveau » qui vient fonder l'usage rituel du mensonge est réduit à ce qu'il est : une quelconque fiction. La marionnette Vasilacke-Pulcinella fonctionne, pour reprendre la formule d'Annie Gilles, comme « indicateur de fiction » (à propos du *Don Quichotte* de Cervantes)<sup>10</sup>.

Cela n'est pas vrai pour Bruno Matei pour qui Vasilacke est une poupée. Il lui faudra créer plus de distance avec le personnage lorsque celui-ci franchit la frontière et le fait rire, ou lorsqu'il initie le père Zacornea au jeu avec son pantin pour que la marionnette tienne son rôle, mette le mensonge en lumière, fasse entrer dans la boucle des relations humaines sa fonction d'esprit critique, d'indicateur de fiction.

Le père Zacornea, roi des menteurs, est à son tour révélé comme tel par sa marionnette. Bruno Matei laisse partir Vasilacke pour rester en Roumanie comme marionnette-épouvantail en faisant sienne la vérité officielle sur sa vie. Il est bien difficile de concilier le choix du Parti et la cause des marionnettes en liberté.

1 Claude Levi-Strauss, *L'Anthropologie structurale*, Pocket-Agora, 2003.

2 Lucian Dan Teodorovici, *L'Histoire de Bruno Matei*, Gaïa Editions, 2013, trad. Laure Hinckel.

3 George Sand, *L'Homme de neige* (1859), Editions de l'Aurore, 1990.

4 Heinrich von Kleist, *Sur le théâtre de marionnettes* (1910), Edition Traversière, 1981. trad. Roger Munier.

5 Heinrich von Kleist, *ibid.*

6 Lucian Dan Teodorovici, *L'Histoire de Bruno Matei, op. cit.*

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*

10 Annie Gilles, *Images de la marionnette*, Presses Universitaires de Nancy, I.I.M., 1993.

---

Vous pouvez consulter le site Internet du théâtre Louis Richard de Wasquehal (59) : [www.theatre-louis-richard.com](http://www.theatre-louis-richard.com)

# Lu, vu, entendu

## Note de lecture

### *Le Vilain Grand Canard*

*Le journal du merveilleux,*  
numéro 1, sur papier ou par Internet

Edith Lombardi

Si vous n'avez jamais entendu parler de l'Anastasia, lisez le *Vilain Grand Canard* (VGC pour ses familiers), il vous donnera des informations intéressantes à son propos.

Anastasia, terme formé à partir de « anesthésie », est le nom donné par les auteurs, sur le mode de l'humour, au syndrome d'oubli du monde merveilleux. Les enfants, qui connaissent bien les gnomes, les lutins, les fées, les ogres, sirènes, farfadets, naïades, chimères se mettent à l'adolescence à subir un trouble de type anesthésie, lequel devient généralement total à l'âge adulte. Les êtres merveilleux sont alors délaissés, voire méprisés et la nature : arbres, rochers, sources, ruisseaux, grottes, habitée par ces petits êtres, perd une grande part de sa beauté magique.

Le VGC tient à nous montrer combien ce petit monde est attachant et mérite qu'on le respecte.

C'est un journal plein de charme, qui s'adresse avant tout à des pré-adolescents et des adolescents. Sur un mode souriant, il joue avec les thèmes du merveilleux, en réussissant à se tenir à la frontière du vrai/pas vrai, de la fiction qui se



sait fiction, sans la dévoyer ni l'instrumentaliser. Jamais niais, jamais moqueur. Gageure difficile à tenir, ce que les auteurs réussissent à la perfection. Notre amie Tania Rinnert, marionnettiste et art-thérapeute, co-auteure et illustratrice de ce journal, lui a donné, entre autres, les deux lutins ci-dessous.

<http://levilaingrandcanard.com>

<https://www.facebook.com/levilaingrandcanard>



L'exil des lutins domestiques.



## Une annonce du journal

# Naissance d'une Naïade dans une fleur

Les loupiots de Monvoisin l'ont trouvée au petit matin dans un coquelicot !  
A peine sortie de son cocon, la Naïade est apparue fripée, constellée de gouttelettes. Phénomène exceptionnel, car d'ordinaire une naïade naît dans les fontaines.



## Colloque de Winterthur

# « La thérapie par le jeu avec la marionnette »

Eleni Papageorgiou, marionnettiste, art-thérapeute

*Du 15 au 17 mars 2013, mandatée par « Marionnette et Thérapie », j'ai participé à un colloque européen, à Winterthur, une petite ville en Suisse alémanique, sur « la thérapie par le jeu avec la marionnette ». Il y avait trois champs alternés, les conférences, les spectacles et les ateliers.*

### LE FIL DE L'ARBRE

Un fil interne accompagnait le colloque du début à la fin, celui de l'arbre. Une petite graine semée en terre et arrosée régulièrement, nourrie d'amour et d'attention, fait grandir l'arbre de vie qu'on orne progressivement avec notre imaginaire. L'arbre, avec ses racines plantées dans la terre et ses branches dirigées vers le ciel, incarne, au même titre que l'homme, « l'être » des deux mondes et la création qui unit le haut et le bas. L'arbre de la vie et de la mort, l'arbre de la connaissance. Dans un conte populaire japonais représenté au spectacle final « **la femme dans l'arbre** ». Le vieil arbre est un véritable être habité par une nymphe. Planté au milieu de la scène, il symbolise l'âme de la vie :

Un beau jour, Hanako, fille de paysan, se repose comme d'habitude en bas de son vieil arbre adoré lorsqu'elle entend une voix qui lui parle ainsi : « Hanako, c'est moi, la femme de l'arbre, son âme. Le moment de se dire adieu est arrivé, demain les bûcherons vont venir pour m'abattre. Mon bois servira pour la construction d'un bateau qui amènera le jeune roi visiter les innombrables îles de son royaume. » Les choses se passent exactement comme l'arbre l'a prédit. Mais lorsque le moment vient de larguer les amarres, le bateau ne bouge pas. Personne ne réussit à le faire bouger, ni les domestiques, ni les gardes du corps de sa majesté et encore moins le plus grand penseur. Le jeune roi est triste à mourir ; à quoi sert un bateau qui n'arrive pas à naviguer, à traverser l'océan ? Finalement, Hanako arrive au port et voit quel beau bateau a été construit avec le bois de son arbre. Elle est la seule qui réussit à faire bouger le bateau pour que le roi puisse visiter son royaume.

Dans ce conte, il est question de la vie et de la mort, des perpétuels changements, des transformations... *Spectacle de 45 minutes joué avec des marottes et des marionnettes à gaine. Mise en scène, personnages, décor, performance : Dorothee Schlumpf-Schürenberg.*

Dans ce voyage en Asie, Barbara Scheel, psychologue et art thérapeute<sup>1</sup>, nous parle de l'arbre « éternel », le gingko biloba ou « l'arbre aux mille écus », nommé ainsi à cause de ses feuilles qui deviennent dorées en automne. Il peut vivre environ trois mille ans et donne des fruits à partir de trente ans et uniquement si l'arbre de sexe opposé se trouve à proximité. En automne quand le soleil disparaît, les feuilles du gingko brillent comme s'il avait emmagasiné toute la lumière du soleil. Cet arbre préhistorique existait déjà une quarantaine de millions d'années avant l'apparition des dinosaures. Il n'a pas de prédateurs naturels, ni de parasites ou de maladies. Sa résistance extrême lui a permis d'être l'une des rares espèces à ne pas avoir souffert de l'explosion de la bombe atomique à Hiroshima. De nos jours, les ginkgos bordent les artères des grandes villes car leur capacité à accumuler la pollution est remarquable. Contrairement aux autres arbres, ils peuvent survivre dans un environnement fortement pollué sans être malades.

## **DES MARIONNETTES COMME ALLIÉES THÉRAPEUTIQUES**

Entre les différents exposés, j'ai choisi de vous présenter l'utilisation de la marionnette pour des enfants atteints d'une maladie potentiellement mortelle. La place de la marionnette dans ce terrain précis est très adaptée à cause des liens qu'elle est capable d'entretenir avec la mort.

Cela consiste en l'accompagnement des enfants gravement malades et de leurs familles ou des enfants avec des parents gravement malades. Nadja Meier Läubli, institutrice thérapeute par la marionnette et conteuse, collabore avec des soignantes formées, qui sont souvent présentes pendant les heures de thérapie avec le consentement des parents. Elle nous dit que quand la maladie est avancée, il est plus utile que les séances se passent à la maison. Ainsi les membres de la famille peuvent observer ou appliquer la thérapie : parler afin de clarifier sentiments et comportements ou élaborer ensemble des rituels précieux. Le chemin est donné mais le trajet peut s'enrichir avec la présence et l'offre de l'accompagnement de la thérapeute. La peur qui isole les individus peut se transformer en réflexions, sentiments et expériences partagées. Le diagnostic d'une maladie ou une mort inattendue crée un choc. Toutes les personnes impliquées sont « déséquilibrées », la peur de la mort est omniprésente, elle transforme toute la vie familiale. Nous rencontrons des sentiments très divers, comme le deuil, la

rage, le désarroi, l'hyperactivité, l'indignation, la paralysie. Pour la thérapeute, cela signifie faire des propositions, réfléchir à haute voix parce que les personnes touchées ne savent pas ce qu'elles veulent ou de quoi elles ont besoin. Pour l'enfant et la famille, la thérapeute devient une alliée.

## **CRÉER UN NOUVEAU DÉPART**

Une première visite demande beaucoup de patience et de sensibilité. Les enfants ont souvent peur des nouveaux venus mais les petites marionnettes de poche réussissent à calmer les tensions. Les enfants curieux s'ouvrent au jeu. La thérapeute fait des suggestions, par exemple bricoler des rubans à vœux, écouter ou faire de la musique, modeler, peindre, raconter ou écouter des contes de fées. Les rituels sont des moments de vie partagée. Les actes "virtuels" ont un rôle important dans toutes les thérapies. Le jeu avec les marionnettes permet à l'enfant et à toute sa famille de s'imaginer le passage de la vie à la mort. Le pont entre la vie et l'autre pays qui se construit doit consoler non seulement l'enfant mais aussi toute la fratrie. De "l'autre côté" se trouvent les ancêtres.

Cela pose des questions : « Où je serai après la mort ? Comment je l'imagine ? » L'écrire, dessiner ou autre activité d'expression aident à préparer ensemble le « terrain » pour l'adieu après une maladie, c'est parfois plus facile pour l'âme et l'esprit. Il y a une sorte de voie naturelle entre la vie et la mort. Les personnes concernées ont toujours besoin de temps, d'espace, de patience pour accepter la mort d'une personne proche, pour le deuil et le vide... La thérapie leur donne la possibilité de créer un nouveau départ. Elle est une sorte de « testament », une façon de redonner de l'estime de soi à l'enfant et à toute la famille. Les histoires qui ont été jouées, racontées, les chansons, les désirs exprimés, écrits, dessinés... resteront dans les mémoires et aideront à surmonter la tristesse et la perte d'un être cher. Et les liens entre tous ont été renforcés. La thérapie est un processus qui peut vaincre l'isolement par la parole, les gestes, les actes réels touchant le cœur de façon symbolique par la métaphore.

La thérapie à l'aide de la marionnette vise différents objectifs : l'enfant exprime ses pensées, ses sentiments deviennent visibles à la famille qui peut mieux comprendre les transformations intérieures de l'enfant ; l'enfant malade participe activement, ce qui renforce son autodétermination mise en toute confiance dans un cadre sécurisant ; les actions des marionnettes servent de moyens de communication entre l'enfant, les parents et la fratrie, quand parler devient difficile ou presque impossible ; les processus de guérison ou de la maladie peuvent être abordés plus librement, le travail imaginatif des marionnettes est proche de l'enfant. Les marionnettes ouvrent le chemin pour chercher et trouver des idées

afin de vivre des changements majeurs. En jouant avec les marionnettes, l'enfant peut exprimer et représenter sa situation de vie. Les événements se trouvant dans les histoires lui permettent de tirer des parallèles avec sa propre situation et les confronter entre elles. Enfin les rituels soutiennent l'enfant et la famille lors de la maladie ou des adieux.

## **DEUX CAS CLINIQUES**

Le premier nous parle d'une petite fille de deux ans qui avait subi une trachéotomie et devait s'habituer à se nourrir. Mais elle refusait. Pendant le jeu avec la marionnette, elle a commencé à manger et la visite de la thérapeute a été un réel succès. La deuxième nous parle d'un garçon atteint d'une atrophie musculaire incurable. Un enfant qui ne peut plus bouger par lui-même a besoin d'impulsions corporelles pour son développement mental. La thérapeute fait jouer les marionnettes sur le corps de l'enfant pour entrer en contact. Les marionnettes peuvent jouer à écouter le cœur, à utiliser le corps comme toboggan ou à explorer le repas dans l'estomac. Les enfants se réjouissent et prêtent attention. Ces moments de jeux et d'histoires favorisent le bien-être corporel. C'est la thérapeute qui choisit les marionnettes et le conte adapté à la situation vécue de l'enfant.

## **CONTE DE L'ENFANT ÉTOILE**

« Le petit enfant étoile regarde la terre depuis le ciel. Il aimerait tant y aller. Sur la terre se trouve un couple qui désire tellement avoir un enfant. L'enfant étoile se glisse sur un rayon de soleil pour rejoindre ses parents. Ensemble ils vivent de nombreuses et belles aventures. Mais un jour, Papa et Maman se rendent compte que leur enfant est malade. L'enfant s'endort dans les bras des parents puis, accompagné par un ange gardien, il retourne sur un rayon d'étoile vers sa famille céleste. L'enfant étoile regarde la terre et envoie des plumes...

Après la mort de l'enfant, à la demande des parents, la fin de l'histoire est jouée à son enterrement. « Qui d'autre que les marionnettes pouvaient raconter cet événement si difficile à appréhender ? »

L'accompagnement d'un enfant vers la mort est un travail délicat et exigeant. Les marionnettes permettent d'échanger avec grande simplicité sur la gravité de la maladie. Elles peuvent être une aide pour les autres enfants de la famille qui souffrent aussi d'angoisses. Il est important que les frères et sœurs trouvent leur place, puissent parler, exprimer et communiquer leurs sentiments. La thérapie par la marionnette enrichit et aide toute la famille grâce à sa poésie, sa façon de dédramatiser et d'alléger des situations difficiles.

En conclusion, la thérapie par la marionnette peut complètement trouver sa place dans l'accompagnement d'enfants malades. Avec ce vœu et l'espoir dans nos cœurs de ce constat, nous sommes partis du colloque en emmenant avec nous un petit pot en verre qui contenait un arbuste, un arbre qui, de son essence, nourrit l'âme en désir d'Amour.

Sur le thème de l'arbre, J.W. Goethe écrivait un de ses derniers poèmes :

*La feuille de cet arbre, qui, de l'Orient,  
est confiée à mon jardin,  
Offre un sens caché  
Qui charme l'initié. Est-ce un être vivant,  
Qui s'est scindé en lui-même,  
Sont-ils deux qui se choisissent,  
Si bien qu'on les prend pour un seul ?*

*Pour répondre à ces questions,  
Je crois avoir la vraie manière :  
Ne sens-tu pas, à mes chants  
Que je suis à la fois un et double ?<sup>2</sup>*



Je remercie les organisatrices de ce colloque<sup>3</sup> qui m'ont chaleureusement reçue et en particulier Brigitt Oplatka pour son aide précieuse lors de la rédaction de cet article. Egalement merci à tous les intervenants pour le partage de leurs riches expériences. Particulièrement, pour ce moment partagé, riche en émotions, les exposés de Nadja Meier Läubli et Joseline Pampaluchi, qui m'ont permis de reconstituer cet article.

1 Site de Barbara Scheel : [www. Babuschka-theater.de](http://www.Babuschka-theater.de)

2 Poème de J. W. Goethe, cité par Henri Lichtenberger (trad.), Claude David (préface et notes), *Le Divan*, Gallimard, Paris, coll. « Poésie », 1984. Le titre complet du dernier recueil poétique de Johann Wolfgang von Goethe(1749-1832), est *Le Divan occidental-oriental*. Il est inspiré par la poésie persane.

3 Associations organisatrices : Deutsche Gesellschaft für Therapeutisches Puppenspiel (site : [www.dgtp.de](http://www.dgtp.de)) et Fachverband Figurenspieltherapie Schweiz ([www. Figurenspieltherapie.ch](http://www.Figurenspieltherapie.ch)). Prochain rendez-vous proposé par ces associations : du 21 au 23 mars 2014 à Legden en Allemagne (<http://fachtagung-fsth.jimdo.com>).

## Colloque de Pontoise

# « Adolescence et Création, nouveaux enjeux, nouvel en-je »

*Organisé les 15 et 16 novembre 2013 par « L'Esquisse », dispositif d'ateliers artistiques de l'hôpital de jour du Service de psychopathologie de l'adolescent du C.H. René-Dubos, Pontoise, Art'dolescence, l'abbaye de Maubuisson, site d'art contemporain, l'Université de Cergy-Pontoise, l'Université Paris Diderot, L'Apostrophe/Théâtre des Louvrais, Pontoise.*

Ce fut un colloque particulièrement intéressant, du fait de la présence d'artistes (plasticiens, danse, théâtre, modelage, photos, vidéaste, ateliers d'écriture) travaillant auprès de jeunes (15-25 ans) en difficultés psychologiques ou familiales et souvent déscolarisés, reçus par le service de Psychopathologie de l'hôpital de Pontoise.

Il y avait la présence d'artistes et de cliniciens - comme nous le trouvons dans les colloques de Marionnette et Thérapie : des psychologues impliqués dans la reprise des ateliers, des infirmiers, souvent référents des jeunes, travaillant dans la structure d'accueil. Des universitaires (Enseignants du DU d'Art-thérapie d'Amiens, de Paris VII-Diderot) étaient également conviés.

Les artistes ont décrit, au plus près, leur pratique originale, parfois solitaire, parfois « croisées » entre elles, auprès de ce public difficile et exigeant des jeunes reçus dans des ateliers hebdomadaires.

Des sociologues faisaient le point sur l'intérêt des familles pour ce dispositif et auprès des jeunes concernés, le plus souvent trouvant un profond intérêt à ces ateliers.

Il a été également débattu, de manière passionnée et contradictoire, au sujet de « l'art-thérapie ». On arriva à une forme de consensus pour constater que s'il y avait des effets thérapeutiques indéniables, (de « la thérapie » non recherchée mais souvent obtenue), grâce à l'art et aux médiations proposées, il ne pouvait y avoir d'« art-thérapeute ». Que chacun devait garder ses références, ses ressources et son mode d'intervention propre à sa fonction première.

Ce dispositif et ces pratiques ont été, en raison de leur intérêt, validées et financées par l'agglomération de la Ville Nouvelle (Cergy-Pontoise), le Conseil général du Val-d'Oise, le Ministère de la Jeunesse et des Sports, représentés par des élus locaux.

## Spectacles

### Queue de Poissonne

*Création marionnettique d'après La Petite Sirène d'Andersen par la Compagnie Graine de vie. Nous l'avons vu au Grand Parquet à Paris (18<sup>e</sup>).*

On retrouve dans cette nouvelle collaboration entre Ilka Schönbein, marionnettiste, comédienne et danseuse allemande, et Laurie Cannac (fondatrice de Graine de vie), les ingrédients qui nous avaient tant séduits dans le spectacle *Faim de loup*. Personnages doubles, jeux de miroirs, corps amphibies... c'est un spectacle surprenant d'inventivité, de poésie, d'astuces scéniques. Ne le ratez pas ! Pour adultes et enfants dès la grande section de maternelle (beaucoup de petits le jour où nous y étions, qui se régalaient dans tous les sens du terme).

### Jimmy P.

### Psychothérapie d'un Indien des plaines

*Film récent d'Arnaud Desplechin à partir du livre de l'anthropologue et psychanalyste américain d'origine hongroise, Georges Devereux (1908-1985).*

Nous avons eu la surprise d'y voir une séance de marionnettes à fil, destinée à un public d'anciens soldats de la Seconde Guerre mondiale souffrant de troubles post-traumatiques. C'est en voyant une marionnette homme (à laquelle le patient de G. Devereux va s'identifier soudainement), encadré par deux marionnettes féminines (sa mère, sa sœur) et qui ne se tient pas debout sur le sol, que Jimmy P. réalise le sens de son inhibition. Les marionnettes, à son insu, l'orientent vers le refoulement de son agressivité vis-à-vis des femmes, cause de ses symptômes. Très beau traitement d'un grand texte de la psychanalyse anthropologique américaine.

## Annonces

# Le Mouffetard Théâtre des arts de la marionnette

Marie-Christine Debien

*Une bonne nouvelle pour les passionnés de la marionnette,  
professionnels et spectateurs.*

Le Théâtre de la marionnette à Paris organisait depuis 1992 des spectacles et des manifestations en partenariat avec divers théâtres de la région parisienne, mais n'avait pas de lieu spécifique et pérenne. C'est chose faite depuis le 4 novembre.

Grâce au concours de la Ville de Paris, de la Région et du ministère de la Culture, le Mouffetard – Théâtre des arts de la marionnette a ouvert ses portes dans le 5<sup>e</sup> arrondissement.

Premier théâtre de la Ville de Paris dédié à la marionnette, le Mouffetard propose une programmation offrant un large aperçu des créations de la marionnette contemporaine ainsi qu'un accueil de compagnies en résidence.

Il dispose également d'un lieu d'exposition et d'un centre de documentation permanent.

Pour en savoir plus et découvrir la programmation complète de la saison 2013-2014, vous pouvez consulter le site Internet du théâtre : [www.lemouffetard.com](http://www.lemouffetard.com)

# Hommage à Alain Recoing,

*metteur en scène, comédien, marionnettiste  
et fondateur du Théâtre aux Mains Nues (Paris, 20<sup>e</sup>)*

*Alain Recoing est décédé dans la nuit du 14 au 15 novembre 2013.*

Dès notre premier festival à Charleville-Mézières en 1976, nous avons su qu'Alain Recoing était un personnage important du monde de la marionnette. Il représentait dans les réunions le CNM – le Centre National de la Marionnette –, organisme qui regroupait les « professionnels » de la marionnette, à la différence de l'UNIMA, association qui accueillait professionnels, amateurs et toute personne intéressée par la marionnette.

Mais ce n'est qu'après le 7 février 1993 – lorsque CNM et UNIMA ont fusionné pour créer l'actuelle THEMMA, Association Nationale des Théâtres de Marionnettes et des Arts Associés – que nous avons côtoyé Alain de plus près. En effet, en tant que membre associé, nous étions admis à assister aux conseils d'administration de THEMMA.

En 1991, Alain avait participé au VI<sup>e</sup> colloque de Marionnette et Thérapie avec une communication sur *Mister Punch, l'ennemi public, le bien-aimé*. Par ailleurs, Alain s'est toujours montré curieux et intéressé par la démarche de Marionnette et Thérapie.

Nous avons suivi avec intérêt et assiduité les rencontres qu'il a organisées pour la formation de marionnettistes et pour la transmission du savoir. Et quand, dans les années 2005-2008, nous avons eu quelques problèmes dans le fonctionnement de Marionnette et Thérapie, Alain nous a bien aidés, d'une part en nous faisant connaître Cristiana Daneo – scénographe au Théâtre aux Mains Nues qui a pris un rôle important dans la formation à Marionnette et Thérapie –, d'autre part en mettant à notre disposition les locaux du TMN pour nos assemblées générales et autres réunions.

Nous garderons d'Alain Recoing le souvenir d'un grand artiste et d'un homme fondamentalement bon.

*Serge et Madeleine Lions, 25 novembre 2013*

# Activités de l'association

Marie-Christine Debien,  
*présidente de Marionnette et Thérapie*

**Le 14<sup>e</sup> Colloque de Marionnette et Thérapie** qui s'est tenu à Charleville-Mézières le 21 septembre 2013, avait pour thème : « *La marionnette : un parlêtre ?* » Nous avons mis en exergue de cette journée d'échange et de recherche deux citations. L'une, du psychanalyste Jacques Lacan, qui inventa le terme de « *parlêtre* » pour mettre l'accent sur le rapport existentiel de l'être humain au langage et à la parole.

L'autre, de l'écrivain Paul Claudel, qui s'intéressa au théâtre de marionnettes japonais *bunraku* comme mise en scène « *d'une parole qui agit* », met en mouvement et fait exister, comme des êtres, des poupées articulées.

Avec les témoignages des intervenants marionnettistes ou thérapeutes, travaillant en hôpital psychiatrique ou avec des personnes en situation de guerre, nous avons exploré *quelques-uns des points de rencontre entre le théâtre de marionnettes et notre condition d'être « parlant »* qui est d'avoir été « parlé », comme nous l'avons tous été, avant de commencer à parler.

Pour nombre de personnes en difficulté psychique ou en situation de vie traumatique, il s'avère que la pratique de mise en scène, en voix et en jeu, particulière au théâtre de marionnettes, rend possible de risquer une parole personnelle, d'entrer dans un jeu symbolique avec d'autres, de mobiliser leurs capacités créatrices et de vie.

Si le théâtre de marionnettes suscite un écho très particulier chez certains sujets autistes ou psychotiques en ce qu'il renvoie, en miroir, leur assujettissement au discours de l'autre, sa pratique, dans le cadre d'un atelier marionnettes à visée thérapeutique, peut venir étayer leur être et leur parole, médiatiser le rapport à l'autre.

Il y a alors rencontre authentique avec soi et avec autrui, dont les effets thérapeutiques et de subjectivation sont réparables.

**La publication des actes de ce colloque** est envisagée fin janvier. Ce sera le numéro 37 de la Collection Marionnette et Thérapie dont la parution sera annoncée par mail et sur notre site.

**Notre activité de formation** se poursuit, de façon dynamique et variée avec :

*L'organisation, renouvelée en 2014, de trois stages de base de cinq jours et d'une journée d'analyse de la pratique d'ateliers marionnettes à visée d'expression ou de thérapie. Les contenus, dates, lieux et bulletins d'inscription à ces stages et journées, figurent sur le site de Marionnette et Thérapie.*

*Des formations dispensées en institution et à la demande, pour des publics variés se sont déroulées, ou sont en projet, en 2013 et en 2014.*

– En octobre 2013, une formation de trois jours à la conduite d'ateliers Contes et Marionnettes pour des enfants accueillis en pédopsychiatrie a accueilli douze soignant(e)s de l'Hôpital de Jour d'Hurigny, dépendant du Centre Hospitalier de Mâcon.

Fin décembre 2013, à l'occasion du Festival Néapolis de théâtre pour enfants de Nabeul (Tunisie), un stage d'ombres accueillera des étudiants en art dramatique. Une intervention est en projet, auprès des enfants et des professionnels du CDIS, centre qui accueille des enfants en difficulté à Nabeul.

– Deux projets de formation sont en préparation pour 2014 :

L'un, d'initiation à l'usage de la marionnette comme médiation auprès de personnes isolées, destiné à des bénévoles de la Croix-Rouge luxembourgeoise, se déroulerait sur deux week-end.

L'autre, d'une durée de cinq jours, serait centré sur la conduite d'un atelier marionnette à visée thérapeutique, et destiné à des éducateurs et psychologues, travaillant auprès d'enfants et de jeunes adultes présentant une déficience intellectuelle et des troubles identitaires.



# Marionnette & Thérapie

“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 1er des statuts).

Elle est composée d’animateurs, éducateurs, ergothérapeutes, instituteurs, marionnettistes, médecins, orthophonistes, psychanalystes, psychiatres, psychologues, psychothérapeutes, psychomotriciens, rééducateurs, etc.

“Marionnette et Thérapie” a participé le 5 mai 2007, à Cervia (Italie), à la création, de la Fédération Internationale Marionnette et Santé (FIMS) qui regroupait dans neuf pays des associations ayant des buts similaires.

Déclaration d’activité de prestataire de formation enregistrée sous le numéro 52 44 05871 44 auprès du préfet de région de Pays de la Loire  
SIRET 322 457 995 00056 – APE 9499Z

FONDATRICE : Jacqueline Rochette

PRÉSIDENTS D’HONNEUR : Dr Jean Garrabé et Madeleine Lions

PRÉSIDENTE : Marie-Christine Debien

---

## Bulletin d’adhésion : année 2014

Nom ..... Prénom .....

Téléphone ..... Courriel .....

Profession .....

Adresse .....

L’adhésion à l’association (42,00 € pour 2014, réduits à 21,00 € pour les étudiants et chômeurs sur justificatifs) s’accompagne de la livraison d’un bulletin semestriel.

Règlement par chèque à l’ordre de :

“Marionnette et Thérapie” : CCP PARIS 16 502 71 D

Bulletin à retourner à :

“Marionnette et Thérapie”, 25 rue Racapé, 44300 Nantes - France





