

Nouvelle série
ISSN 0291-7912

Marionnette & Thérapie

2014/1



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

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 : juillet 2014

Reproduction interdite sans autorisation

Sommaire

Editorial	2
Dossier : Des marionnettes à l'Espace Masolo à Kinshasa	
La marionnette comme support de réinsertion sociale	
<i>Malvine Velo Kapita</i>	3
Expérience de marionnettes tout terrain à Kinshasa	
<i>Gilbert Meyer</i>	9
L'animation marionnettes à l'Espace Masolo en photos	
<i>Gilbert Meyer</i>	15
Clinique	
Questions sur le dispositif d'un atelier contes et marionnettes	
<i>Edith Lombardi</i>	19
Conte	
De la signature d'un conte de tradition orale	
<i>Edith Lombardi</i>	29
<i>Regarde-la-lune</i> , conte des Indiens Mandans	
<i>Edith Lombardi</i>	32
Vu, lu, entendu	
Vu – Didou le saltimbanque à Charleville-Mézières	
<i>Edith Lombardi</i>	35
Lu – Un poème de Daniils Harms.....	36

Editorial

Ce numéro s'ouvre sur un dossier thématique au sujet de la marionnette en Afrique. Il ne s'agit pas d'interroger la marionnette traditionnelle dont nous connaissons la portée en Afrique Noire. Il s'agit plutôt d'observer combien ce médium peut être heureusement mis en situation pour aider des jeunes, issus de la rue, à retrouver dignité et confiance en eux. Deux articles concernent ce sujet.

Celui de Gilbert Meyer nous introduit dans le travail de scénarisation des marionnettes avec les jeunes qu'il a effectué en février 2014 et qui lui a permis de mettre ces adolescents au travail en les rendant créatifs et capables de s'autonomiser.

Celui de Malvine Velo Kapita, responsable de l'Espace Masolo, nous présente ce centre d'accueil et de réinsertion des jeunes de la rue à Kinshasa (République Démocratique du Congo) et nous fait part du fonctionnement de son association. De belles photos permettent de réaliser combien ces jeunes paraissent investis dans le jeu, la fabrication, la musique, lors de ces spectacles.

Dans un article plus clinique, Edith Lombardi nous fait part de ses réflexions concernant les particularités d'un dispositif contes et marionnettes à visée thérapeutique. Elle y engage son expérience et sa connaissance approfondie de ce type d'atelier.

Par ailleurs, Edith, qui est également conteuse, nous introduit à nouveau dans l'univers du conte, avec *Regarde-la-lune*, conte des Indiens Mandans, peuple vivant au Canada.

Elle prend le temps de nous dire comment l'on signe un conte de tradition orale : qui en est l'auteur, qui peut le reprendre en le signant de son nom, comment « chaque conteur se fait passeur d'un récit qu'il a reçu ».

Elle nous fait part enfin de son intérêt pour un spectacle de rue vu à Charleville-Mézières, inspiré par la vie du poète et écrivain, opposant à Staline, Daniil Harms.

Nous nous trouvons donc devant un bulletin resserré, mais dont les sujets de réflexion ne manquent pas et qui témoigne, une fois de plus, de la diversité du champ de la marionnette, parfois associée au conte, mais aussi au masque, au clown, à l'improvisation du chant et de la musique.

Le comité de rédaction

Dossier

Des marionnettes à l'Espace Masolo à Kinshasa

La marionnette comme support de réinsertion sociale

Malvine Velo Kapita¹

La marionnette est un art ancien certes, mais aussi peu connu et peu exploité en République démocratique du Congo. Toutefois, on peut signaler la pratique de la marionnette à fils par des jeunes ambulants sur les places publiques, les sites touristiques, les avenues et autres lieux.

Ce constat a généré le souci de protéger certains enfants de la rue et jeunes marginalisés dotés de talents artistiques qu'il fallait encadrer et reclasser socialement.

C'est sous ces entrefaites que va naître l'Espace Masolo avec mission :

- de rétablir la dignité de l'enfant de la rue ;
- d'encadrer artistiquement et artisanalement les enfants de la rue, les enfants désœuvrés ;
- d'approfondir la fabrication de marionnettes et leur manipulation ;
- de proposer aux enfants à pouvoir développer leurs propres pratiques artistiques de la marionnette, y compris à des fins professionnelles ;
- de professionnaliser des encadrants artistes et des formateurs.

L'axe principal de la formation est la marionnette et les arts associés.

Le centre de ressources de solidarité artistique et artisanale « Espace Masolo » est un espace où les artistes professionnels adultes cherchent à dialoguer avec les enfants et les jeunes autour de la marionnette afin de les aider à se projeter dans l'avenir, d'où le slogan « Abat la marionnette, vive la marionnette ! » adopté comme devise du centre.

Ce slogan veut dire qu'il ne faut pas utiliser les enfants et jeunes comme on manipule les marionnettes, mais qu'il faut, au contraire, se servir de la marionnette pour les aider à se socialiser. C'est-à-dire qu'il ne faut pas se conformer aux pratiques de ceux qui prennent plaisir à se servir de ces enfants sans défense, non pour les aider, mais pour les exploiter et les faire souffrir davantage.

C'est cela que reconnaît le professeur Masiala ma Solo : « Parmi les oppresseurs, les agents de l'ordre, les gendarmes viennent au deuxième rang. Leur intervention dans la vie de ces jeunes ne concourt pas à leur protection mais à leur oppression. Elle accentue leur souffrance. Les adultes qui côtoient ces jeunes pendant le jour les oppriment ainsi moins que les deux groupes précédents. »²

PARTENARIAT

Outre les associations de soutien à l'Espace Masolo qui se manifestèrent à l'étranger, tels que « Les amis de l'Espace Masolo » et le Théâtre Tohu-Bohu à Strasbourg en France et « Freundes Kreis Masolo » en Allemagne, l'Espace Masolo travaille également en partenariat avec des structures locales d'hébergement des enfants des rues d'où il puise son public.

Il s'agit des centres suivants :

- PEKABO (PEma, KANisa, BOngwana qui signifie « Reposes-toi, réfléchis et change », partenaire depuis la création en 2002 jusqu'à nos jours ;
- le Centre Congolais de l'enfant et de la famille, depuis la création jusqu'en 2007 ;
- le Centre Monseigneur MUNZHIRHWA, de 2008 à nos jours ;
- le Centre familial Saint Jean Apôtre, de 2006 à 2013 ;
- le groupe des Mathurins, de la création à 2008 ;
- le Centre Sainte Famille, de 2008 à nos jours.

TRAVAIL ARTISTIQUE

Pour justifier la formation à des techniques artistiques et artisanales, la primauté fut accordée à la marionnette comme support privilégié, puis aux arts associés :

théâtre d'objets, masques, contes, figurines...

La formation, tout comme les créations, est organisée sous forme d'ateliers en mettant au premier plan la participation des enfants qui ont déjà une intelligence pratique, contrairement à la formation de type classique qui risque de les contrarier et les décourager. Ici, c'est le pragmatisme qui compte pour initier les jeunes et les adultes professionnels à la fabrication et à la manipulation de différents styles de marionnettes (à gaines, à fils, des figurines, des masques...). Pratiquement, de petites équipes se sont formées sous la supervision d'un adulte en vue de faciliter l'apprentissage à la manipulation, faisant ainsi participer les enfants à l'écriture théâtrale. Cette participation à l'écriture vise essentiellement la professionnalisation et l'autonomisation de la personne.

On observe, qu'à force de travail et de volonté, les jeunes parviennent à se forger un savoir-faire qu'ils sont capables de transmettre à leur tour à d'autres et qu'ils peuvent révéler au public lors des spectacles.

MARIONNETTE ET THÉRAPIE

Le projet, au départ professionnalisant, s'est révélé, au cours de sa réalisation, thérapeutique, et le travail a pris un caractère social.

La marionnette va alors jouer un rôle double qui est à la fois « expression artistique et thérapeutique ».

Les intervenants ou encadrants, artistes avant tout, sont devenus, de ce fait, « travailleurs sociaux et professionnels de réinsertion ».

En effet, le phénomène « enfant de la rue », dû aux mutations socio-professionnelles du milieu, affecte le psychisme de l'enfant et du jeune qui est sujet aux traumatismes entraînant des troubles du comportement. Ils vivent des conflits manifestés sous forme de révolte ou de peur ou de repli sur soi.

Le professeur Masiala ma Solo déclare à ce propos :

« Nous sommes ici en présence des sujets frappés de troubles cérébraux et caractériels. Ceux-ci peuvent être associés à des troubles fonctionnels. Les conséquences se manifestent au niveau affectif et caractériel. L'enfant et le jeune présentent des perturbations relationnelles très significatives, notamment : susceptibilité, impulsivité et manque de contrôle, absence de jugement et défaillance du sens moral, vagabondages et fugues, vols et suicides, prostitution et délits sexuels, conduites névrotiques et troubles du comportement de type agressif vis-à-vis d'un milieu familial inexistant ou destructeur. »²

Cela étant, comment la marionnette opère-t-elle pour guérir le patient ?

Bien différente de l'idée de faire de la marionnette un fétiche, elle est un canal de transmission d'un message, un moyen d'intervention et de soutien éducatif. Dans le processus de création, les jeunes proposent délibérément le thème et l'histoire qu'ils consentent d'exploiter. Nous nous rendons compte alors, de manière évidente, que tous les petits spectacles produits illustrent leurs propres histoires et situations. Cela s'explique d'autant mieux que le manipulateur n'est pas à vue du public. Caché derrière le castelet, il se sent libre de parler et faire passer son message, ce qui le soulage.

Ainsi, la marionnette devient pour eux une expression libératoire qui leur permet de se décharger des tensions résorbées et d'extérioriser des émotions longtemps refoulées qui les replient sur leur monde intérieur blessé.

Au fil des jours, des mois de pratiques, donc d'un temps relativement prolongé, de production en production, nous réalisons que les conflits sont gérés et qu'ils ne font plus l'objet de leurs préoccupations. Dès lors, on observe chez ces jeunes un changement dans leur agir : politesse, confiance en soi, hygiène corporelle, respect des autres apparaissent. La conscience d'être humain se réinstalle, ils n'admettent pas qu'on revienne en arrière et que l'on fasse allusion à leurs expériences négatives du passé.

Ils sont alors épanouis et acquièrent leur savoir-faire en s'appropriant leur art. Après cette étape, ils peuvent alors monter des pièces à textes comme des contes ou autres. Sans avoir la prétention d'endiguer complètement le phénomène des enfants des rues, nous avons la certitude que la créativité peut changer l'homme et ses relations avec les autres dans la société.

En marge de la pratique artistique et artisanale, les jeunes sont l'objet d'un accompagnement psychosocial suivi.

Le centre est un espace où les jeunes peuvent s'exprimer et surtout être écoutés pour apprendre à faire de leur vie quelque chose de beau visant l'évolution et la transformation.

Exemple

Gloire Mbuyama, un jeune formé à l'Espace Masolo s'exprime ainsi :

« Je suis fier d'avoir été formé par l'Espace Masolo, qui a fait de moi un artiste polyvalent marionnettiste, comédien, musicien (fanfare), soudeur.

Je ne pensais pas être capable de gagner de l'argent dans ma vie ni de m'acheter un habit, mais aujourd'hui avec mon art je subviens à mes besoins et j'ai même voyagé trois fois pour l'Europe.

Je suis responsable de l'atelier soudure appelé "Espoir" et j'entretiens des relations de partenariat avec l'Espace Masolo. Grâce à l'Espace Masolo, je peux désor-

mais lire. Aussi, je partage mon expertise en formant d'autres jeunes à la soudure. Mon grand rêve : devenir quelqu'un de renommée nationale et internationale quitte à maîtriser et à soigner mon art. »

Et voici quelques statistiques

– Première promotion de 2003 à 2006 : sur 20 garçons et une fille, il y a eu 4 déperditions en cours de route, 11 garçons et une fille autonomisés. Sur ce groupe une fille et 5 garçons vivaient dans leur familles. La fille et 16 garçons sont actuellement autonomes.

– Deuxième promotion 2006 à 2012 : sur 27 garçons et 11 filles encadrés, il y a eu une déperdition de 9 garçons et 6 filles.

13 garçons et 5 filles ont été réinsérés et 3 garçons sont autonomisés.

Dans ce groupe,

- 3 garçons et une fille sont scolarisés et sont déjà au secondaire ;
- 1 garçon scolarisé vit dans une famille d'accueil transitoire (FAT) ;
- 1 garçon scolarisé est en sous location chez un aîné autonome ;
- la fille scolarisée et les autres garçons sont réunifiés et vivent dans leurs familles respectives ;
- 3 autres garçons sont scolarisés par le Centre Monseigneur Munzihirhwa.

– Troisième promotion en cours depuis le 14 février 2013 : 7 garçons et 6 filles sont encadrés ; 10 filles de cette promotion ont successivement fugué ainsi que 3 garçons. Les filles sont plus difficiles à récupérer, elles fuguent très souvent pour avoir l'occasion de rencontrer aisément leur « love » (chéris).

Un garçon est scolarisé à l'internat de Kimwenza. Une fille a regagné sa famille à Brazzaville.

Cette promotion a connu beaucoup de départs et continue à accueillir de nouveaux arrivants qui s'inscrivent progressivement dans les activités du centre (marionnettes, fanfare, peinture, sculpture).

1 Malvine Velo Kapita

Diplômée de l'INA (Institut national des arts de Kinshasa) en art dramatique, elle a fait une licence en théologie et en sciences humaines.

Après une formation à l'IFAD (Institut des agents de développement), elle a suivi plusieurs formations dans le domaine des marionnettes avec des marionnettistes français, allemands, belges.

Chercheuse au CEDAR (Centre d'études et de diffusion des arts), elle est l'initiatrice et cofondatrice de l'Espace Masolo. Responsable chargée de la gestion administrative et financière depuis mai 2003, elle s'occupe avec toute une équipe de l'encadrement artistique et artisanal des jeunes vulnérables (enfants des rues, enfants dits sorciers...).

Elle a fait plusieurs séjours de formation à l'étranger dont des stages :

– stage sur la marionnette européenne et la marionnette africaine organisé par l'Institut international de la marionnette, et participation au colloque et au festival mondial de la marionnette à Charleville-Mézières en France ;

– stage avec Peter Schuman du « Bread and Puppet », à Strasbourg en France.

Actuellement, à côté de ses nombreuses activités artistiques, d'encadrement et de catéchèse, elle s'occupe de la mise en place de la bibliothèque au sein de l'INA. Elle souhaite, dans ce cadre et en relation avec son travail, orienter son axe de travail vers la marionnette et la thérapie, ainsi que son utilisation dans le champ psycho-social.

2 Masiala ma Solo

Le Centre congolais de l'enfant et de la famille est une émanation du professeur Masiala ma Solo, ancien ministre de l'Education sous le régime du maréchal Mobutu Sese Seko.

Auteur de *Les enfants de personne* en 1990, le professeur Masiala est l'un des pionniers de la réinsertion des enfants de la rue de Kinshasa. Dans son livre, il partage ses réflexions et sa riche expérience dans la complexité du problème des enfants des rues.

Pour le moment, il est professeur de psychologie générale à l'Université pédagogique nationale (UPN) et à l'Université protestante du Congo (UPC).

Expérience de marionnettes tout terrain à Kinshasa

Gilbert Meyer¹

HISTORIQUE DU LIEN ENTRE LE THÉÂTRE TOHU-BOHU ET L'ESPACE MASOLO

Le théâtre Tohu-Bohu a déjà mené un ensemble d'actions en partenariat avec la ville de Strasbourg. Ces différents temps forts ont à chaque fois été mis en place dans un souci de continuité des projets à long terme. Comédien-marionnettiste et directeur artistique de ce théâtre, j'ai toujours eu le souci de proposer des actions issues des besoins et des réalités du terrain.

Les jeunes de l'Espace Masolo (Centre de ressources artistiques et artisanales) de Kinshasa ayant pu profiter de plusieurs temps forts artistiques, j'ai initié une nouvelle formation pour l'utilisation des marionnettes. Ce nouvel outil, spécifiquement adapté aux programmes d'ONG, va permettre, dans le cadre d'une prise en charge des enfants des rues, de mener des actions sur place, avec des partenaires à Kinshasa.

MAI PE MALEWA « ATTENTION À L'EAU ET AUX PETITS MAQUIS »

En février 2014, je me suis rendu sur place à Kinshasa pour mener ce projet. De par mes nombreuses missions avec des ONG en Afrique, aux Comores et en Haïti, je me suis impliqué dans ce projet pour transmettre mon savoir-faire lié à la mise en place de spectacles de marionnettes dans le but de faire passer des messages.

Je suis parti avec Hubert Mahela, artiste congolais vivant en France, membre du projet depuis ses origines, pour assurer le lien en lingala autant avec les équipes sur place qu'avec les jeunes qui, souvent, ne maîtrisent pas le français. Il était là également pour être un interlocuteur établissant des liens avec les partenaires locaux tels que les centres qui accueillent les enfants et les ONG qui travaillent dans le domaine de l'hygiène alimentaire et d'autres programmes de sensibilisation. Il a aussi assumé son rôle de coordinateur de projets de l'Espace Masolo.

Le théâtre Tohu-Bohu a pris en charge le voyage et les frais sur place d'Elsa

Frering, une étudiante strasbourgeoise qui fait des études dans une école d'art à Bruxelles et qui cherchait un terrain pratique pour réaliser son travail de mémoire de fin d'études dans les champs croisés des arts et du social. Elsa a déjà écrit un livre *L'envol des échoués* publié par Les Contrebandiers Éditeurs en 2012.

Grâce à son savoir-faire graphique et sa pratique dans le domaine de la photographie, elle va restituer certains aspects de cette aventure pour son travail de diplôme, travail dont pourra bénéficier l'ensemble du projet. Elle s'est beaucoup investie sur les aspects esthétiques du spectacle, en impliquant par le dessin les toutes nouvelles recrues de l'Espace Masolo. Il s'agissait des enfants ou des jeunes des rues nouvellement arrivés au centre et qui ne parlent pas encore le français ou très peu.

Avec eux, elle a aussi commencé un travail sur l'amélioration du cadre de vie du centre, en entreprenant la réalisation d'une fresque murale qui retrace les activités et le monde des jeunes.

Chaque fin de journée a été l'occasion d'une rencontre pour que jeunes et adultes puissent s'exprimer sur leur perception de la journée, son déroulé, les aspects positifs et négatifs, les problèmes rencontrés. Cela permettait aussi d'avoir un regard croisé sur le contenu des autres activités qui se menaient en parallèle. Il y a eu vraiment un enrichissement mutuel de l'ensemble des actions menées.

Ce pari de croiser de multiples approches au sein d'un projet a été très bénéfique, non seulement au niveau du résultat sous forme de spectacle, mais aussi par rapport à l'ensemble de la dynamique sur le terrain. Il faut dire que le projet mené sur place avec l'équipe congolaise de sept personnes est passé par plusieurs étapes difficiles ces dernières années. Ce séjour a permis de dynamiser l'ensemble du dispositif et des personnes participantes.

A côté des objectifs et actions mises en place pour réaliser le projet autour de l'hygiène alimentaire, le temps du séjour a été mis à profit pour interroger les différents aspects de cette aventure artistique et solidaire qui perdure depuis dix ans. Nous avons tracé des axes pour des actions futures et fédéré les encadrants autour d'une équipe pluridisciplinaire responsable de l'avenir de la structure.

« MALEWA », LE SPECTACLE EN LUI-MÊME

J'ai demandé à chaque jeune de venir avec deux histoires qu'il a entendues ou vécues dans son entourage ou dans la rue.

A partir de ces récits, j'ai listé un ensemble de scènes qui pourraient être jouées en mettant en place une grille selon l'importance des problématiques ou des regroupements de thématiques qui pourraient entrer

dans une histoire.

Voici des exemples de ces thématiques :

- la production des aliments et leur transport ;
- le stockage et la conservation ;
- l’hygiène dans la transformation et la cuisine ;
- la méconnaissance des questions de nutrition ;
- les problèmes avec des populations fragiles comme les enfants et les vieillards.

Sous l’encadrement de S’Kondé, un artiste marionnettiste local, les jeunes qui sont au centre depuis environ six ans ont écrit les scénarios des histoires pendant que je transmettais des techniques spécifiques de marionnettes telles que les silhouettes ou les marionnettes-sacs. Les temps de travail en petits groupes et des temps de mise en commun et de discussion sur la justesse de l’avancée du travail se faisaient en alternance.

J’ai construit ensuite le spectacle en suivant une dramaturgie expérimentée dans plusieurs projets antérieurs (campagne MST SIDA, épidémie de choléra, santé et éducation). Dans cette dramaturgie, j’inscris toujours une progression de tableaux, qui vont de la simple fable animalière (sur le principe des fables de La Fontaine) vers des petites situations du quotidien puis vers des scènes qui décortiquent les processus liés à une problématique.

Dans le spectacle, je vais toujours privilégier tous les aspects visuels qui

permettent de montrer plutôt que d’expliquer. C’est ce que j’appelle « le principe de saint Thomas » : il faut voir pour croire. Cela est d’autant plus important que, souvent, on s’adresse à des populations analphabètes ou des gens qui ne parlent pas la même langue. Je pars du principe que les deux tiers du message doivent être compris par le visuel.

Dans l’espace de jeu, je répartissais aussi les espaces du réel et du quotidien en manipulations sur table et à vue, à la différence des espaces imaginaires qui prennent place derrière le castelet en hauteur. Cette séparation des espaces permet aussi qu’il n’y ait pas de mystification des propos en cachant ce que l’on fait, mais en montrant, bel et bien, que ce sont des acteurs qui jouent pour faire passer des messages aux spectateurs.

DÉCOUVERTE D’UNE NOUVELLE TECHNIQUE, LES MARIONNETTES-SACS ET LA MANIPULATION À VUE

Les techniques mises en œuvres sont toujours liées aux moyens du bord, à ce que l’on trouve sur place et que l’on adapte. Par exemple, au début, je proposais de mettre du sable dans les marionnettes-sacs. Mais le sable mis dans les sacs en tissu réalisés par l’atelier couture faisait trop de poussière. Nous avons commencé à ramasser des capsules de bouteilles qui traînaient

partout au centre et dans la rue. Après les avoir lavées pour enlever le sable collé, nous avons lesté nos marionnettes avec ces centaines de capsules qui avaient en plus l'avantage d'être sonores donc de permettre de travailler la manipulation rythmique et musicale de la marionnette.

En même temps, ce recyclage de « fatras de la rue » a amené une discussion sur les déchets et leur revalorisation ainsi que sur les questions de l'hygiène alimentaire liées à une grande consommation de boissons sucrées.

Pour une autre scène faisant intervenir des personnes décédées qui veulent mettre en garde les vivants et leur transmettre des messages, j'ai proposé d'utiliser des blocs de béton de la taille d'une tête de marionnette qui traînaient dans la cour. Avec quelques retouches de peinture et en les associant à des chutes de plastique, ces pierres sont devenus des personnages spectres. Les spectateurs ont été très impressionnés par la force et la justesse de ces moyens très simples.

Pour le spectacle, j'ai aussi utilisé le savoir-faire musical des jeunes de l'Espace Masolo qui jouent des instruments à vent et des percussions dans la fanfare. Il faut souligner que la réalisation d'un spectacle de qualité en si peu de temps a été possible grâce aux formations antérieures dont les jeunes avaient pu bénéficier dans le domaine des marionnettes à gaines avec Michelle Gauraz et avec Marie

Wacker qui a mené sur place un atelier sur le théâtre de silhouettes en 2012, et aussi dans celui de la musique et des arts du spectacle en général, avec les partenaires congolais, français et allemands qui s'engagent depuis dix ans. Les maux de ventre et les diarrhées étant très souvent reliés aux questions d'hygiène alimentaire, j'ai introduit, avec une « légèreté ludique », le jeu clownesque pour parler de ces questions qui ne s'abordent pas directement dans la vie sociale. Jonathan, un jeune du centre, a composé une chanson rap en lingala qui a eu beaucoup de succès et que tous les enfants du quartier chantonnent depuis sur le bout des lèvres. C'est un signe que le message est passé. Voici une traduction de cette chanson :

« Chers frères et sœurs, ouvrez vos oreilles, protégez-vous, la vie n'a pas de brouillons, beaucoup de personnes meurent par manque de connaissance, Maman, quand tu pars au marché, achète une bonne nourriture pour ta famille, sinon tu les exposes à plusieurs maladies. Attention, attention, il faut faire très attention, il y a certains marchés, chambres froides qui sont spécialisés dans la vente des surgelés de mauvaise qualité.

Papa, avant de partir au travail, il faut laisser l'argent à ta femme pour qu'elle ait le temps de faire les achats dans les endroits qu'il faut. Papa, si tes enfants mangent la nourriture de mauvaise qualité,

ils risquent de tomber malade, là tu vas traiter toute ta famille élargie de sorciers.

Attention, attention, attention, il faut faire attention aux surgelés décongelés, attention aux petits restaurants (*malewa*) qui sont dans les rues près de caniveaux, les mouches se servent avant même les humains... attention aux repas mal préparés.

Si tu ne fais pas attention, tu risques d'avoir mal au ventre, la diarrhée (*poulu poulu*), la fièvre typhoïde ... »

A l'exemple de cette chanson, pour moi, il est important que dans le cadre du canevas du spectacle, chaque participant trouve sa place et ses mots pour s'exprimer.

Dans le cadre de l'atelier, intentionnellement, je n'ai pas réduit l'équipe artistique pour qu'un maximum de jeunes puisse participer, même si l'objectif, à terme, est de reprendre le spectacle avec une équipe de quatre personnes polyvalentes (marionnettiste, musicien, acteur) pour proposer le spectacle en diffusion auprès des ONG et des écoles.

José Baou, un responsable de l'ONG « ATA », spécialisé comme comédien et conteur auprès des ONG, est venu en cours de processus pour confronter leurs démarches d'interventions avec la nôtre. Cela m'a conforté dans l'idée que les thématiques que nous

allons aborder concernant l'hygiène alimentaire sont cohérentes avec ce qui se fait dans ce domaine. José est aussi revenu pour les représentations finales de notre spectacle et nous a fait part de son étonnement par rapport à l'impact visuel des marionnettes et de leur grande force dans le traitement de questions sensibles.

Le spectacle final a été joué deux fois dans le cadre de mon séjour, une fois pour les habitants du quartier *Masina* (Sans fil) dans lequel est implanté l'Espace Masolo. Nous avons aussi invité l'ONG « Ma famille », qui gère un centre d'accueil d'enfants des rues non loin de l'Espace Masolo. Ce projet a été le déclencheur pour accueillir des enfants et mener des actions artistiques avec cette structure.

Une seconde représentation a été donnée pour les représentants de l'ONG « Save the Children International », dont les responsables ont découvert avec étonnement les différents aspects de la prise en charge artistique des enfants des rues par l'Espace Masolo. C'était l'occasion de réfléchir avec eux à des actions à mener ensemble au sein du REEJER, réseau des éducateurs et encadreurs des enfants et jeunes de la rue.

Hubert Mahela et Elsa Frering sont restés une semaine de plus que moi, qui ai dû, pour des raisons professionnelles, retourner en France. Ils ont profité de la présence des partenaires congolais et des jeunes du centre pour mener une réflexion sur l'aménage-

ment du cadre de vie et du travail des ateliers, réflexion qui nous permet d'inscrire un nouveau projet pour 2014-2015 autour de la création d'un potager urbain.

Pour faire face à l'ensemble du projet, malgré le peu de financement des partenaires publics, nous avons eu la chance d'avoir plusieurs dons d'entreprises mécènes et des dons de particuliers. Une action de formation aux marionnettes et aux contes à supports visuels auprès d'une école élémentaire du Luxembourg a permis de bénéficier d'un don exceptionnel de 3 000 euros. Nous sommes heureux que, à travers ces dons et cette action, de nouveaux projets soient en train de naître.

Une délégation du REEJER et de l'Unicef a, depuis, rencontré sur place les responsables de l'Espace Masolo. Impressionnés par les actions menées par cette structure dans le domaine artistique, ils ont décidé de soutenir financièrement la mise en place d'un nouvel atelier de fabrication et de manipulation de marionnettes en direction des jeunes de la nouvelle promotion, ainsi que le développement des activités musicales au sein de la fanfare.

1 Gilbert Meyer est un comédien-marionnettiste, directeur du théâtre Tohu-Bohu de Strasbourg. Formé dans les années 1987-90 à l'École supérieure nationale des arts de la marionnette (ESNAM) de Charleville-Mézières, il a travaillé dans le domaine de la psychiatrie et s'est particulièrement investi dans le champ psycho-social : travail en collaboration avec Emmaüs, animation d'ateliers contes auprès de migrants, participation à la création d'un centre artistique et artisanal au Congo.

Depuis quelques années, il intervient à l'étranger, entre autres en Afrique Noire auprès des enfants ou des jeunes de la rue ou des enfants atteints par le VIH.

Il s'intéresse, de longue date, aux activités de Marionnette et Thérapie. On peut trouver plusieurs de ses articles dans les bulletins de l'association, comme « Marionnettes et émotions » (Bulletin 2013/1), « Travail auprès d'enfants infestés par le VIH au Tchad » (Bulletin 2012/1).

L'animation marionnettes à l'Espace Masolo en photos

Gilbert Meyer



Gilbert Meyer avec le castelet
fait par l'atelier de couture



Fable animalière,
silhouettes en carton



Premiers essais des espaces
de jeu (castelet et table)



Esther s'essaye au clown



Hubert Mahela, discussion
sur la mise au point



Marionnette-sac
et marionnettes-balais



Jeu clownesque
(scène des diarrhées)



La fanfare clownesque
en action



Marionnettes (pierre
et plastique) pour faire parler
les morts



Malvine Velo Kapita



Répétition



Répétition



Spectacle en public



Souvenir du spectacle retracé
par un jeune



Autre souvenir, celui d'une
jeune fille, Ester

Clinique

Questions sur le dispositif d'un atelier contes et marionnettes

Edith Lombardi

Quand nous réfléchissons aux ateliers à visée thérapeutique avec médiations, outre les contenus particuliers, les histoires vivantes qui forment le quotidien de ces ateliers, nous sommes souvent amenés à examiner le cadre que nous mettons en place, et qui fait proposition aux participants.

Ce cadre est constitué par tout un ensemble d'éléments. L'autorisation donnée par les responsables de l'enfant, s'il s'agit d'un enfant, à ce qu'il participe à l'activité, le consentement du participant lui-même, l'accord de la direction de l'établissement avec ce type d'atelier, un travail de réflexion régulier associé à l'activité, tout cela forme en quelque sorte le socle d'un atelier à visée thérapeutique bien posé.

Ceci étant dit, il nous faut souvent réfléchir à la forme précise de notre atelier. Comment nous y prendre, dans quel ordre, est-ce bien adapté à nos participants ? Contes, marionnettes, peuvent produire des effets très puissants, en avons-nous suffisamment conscience, sommes-nous assez prudents ? Toutes ces questions font que tout en nous appuyant sur des modèles ou sur des expériences antérieures, nous essayons, nous adaptons. Concevoir un dispositif adapté à la fois à notre but, à nos moyens et à ceux des participants, peut constituer un véritable travail de recherche.

Je vais seulement m'arrêter ici à quelques notions, dont celles de dispositif et de médiations contes et marionnettes, afin d'éclairer, à partir de mon expérience et celle de mes collègues proches, les questions qui se sont posées à nous dans ce travail.

UN DISPOSITIF

Reconnaissons que le terme de « dispositif » est aride ; il est marqué de technicité, il n'ouvre guère à l'imaginaire et demande à beaucoup d'entre nous des efforts pour l'adopter. Le mot s'approprie quelque peu quand nous repérons qu'il vient du verbe disposer. Nous disposons des couverts sur une table ou des fleurs dans un vase ; également, la médiathèque met livres, CD et films à notre disposition. Disposer, mettre à disposition, voilà qui nous parle, nous savons immédiatement de quoi il s'agit.

Si nous ouvrons le dictionnaire étymologique, nous découvrons que « disposer » relève du verbe « pondre », qui signifiait à l'origine « laisser, placer » qui a donné ensuite *ponere*, poser, déposer. *Disponere* a signifié « déposer en séparation », « mettre en ordre ». Nous y entendons le « dis » de disjointre, distendre, dysfonctionnement, *dis* est un indicateur d'opposition et de séparation. Nous voici arrivés à notre sujet : par un « dispositif », nous utilisons des éléments qui sont différenciés les uns des autres et que nous mettons en ordre. Les termes contraires sont ceux de hasard, désordre, confusion, fusion.

Nous y reviendrons, prenons à présent le terme « atelier ».

Atelier, cela sent le travail, un travail qui s'opère le plus souvent à plusieurs. Dans un atelier, on fabrique, on transforme, on répare, on construit, on crée. « Atelier » vient du bas latin *astela* qui signifiait planche, planchette, copeau. On entend qu'il s'agit de bois d'œuvre. A la façon des ébénistes, nous allons partir d'une matière première, en elle-même déjà riche et construite, pour aboutir, par étapes et avec patience, à de nouveaux objets, mieux adaptés aux besoins et aux désirs de leurs utilisateurs.

A VISÉE THÉRAPEUTIQUE

Il arrive souvent qu'on parle d'atelier thérapeutique en sous-entendant ce « à visée ».

Dit explicitement ou non, ce « à visée » me paraît essentiel, il souligne que nous faisons une invitation, dont nos participants feront ce qu'ils voudront, ce qu'ils pourront, à l'heure qui leur conviendra. Notre atelier aura peut-être des effets thérapeutiques pour l'un mais pas pour l'autre, nous n'en savons rien à l'avance.

Le but de tels ateliers, à mon sens, est de permettre à nos invités d'approcher, d'expérimenter, d'approprier des processus psychiques qui les rendent

plus créatifs, au sens où l'entendait Donald W. Winnicott¹ ne s'agit pas qu'ils deviennent de bons fabricants de marionnettes, de bons conteurs d'histoires, même si cela aussi est très intéressant, mais qu'ils puissent développer leur capacité à être créatifs dans leur façon de se tenir en vie, dans leur relation avec eux-mêmes et avec les autres. Cette capacité à être créatif nécessite de se déprendre de fantasmes effrayants, de renoncer à des jouissances folles, et bien d'autres... Nous-mêmes, adultes qui tenons cet atelier, sommes mobilisés tout du long dans la part créative de nous-mêmes. La mise en alerte de cette part vivante de nous-mêmes vient appeler, permettre, ou parfois simplement accueillir, celle des participants.

Dans nombre de cas, le travail d'apprivoisement qui s'opère dans notre atelier va soutenir chez nos patients un travail thérapeutique en relation individuelle, qui s'opère ailleurs, ou va contribuer à rendre possible, à terme, une telle relation.

Ce « dispositif » est donc défini par son caractère d'atelier, à visée thérapeutique, à l'aide de médiations. Il s'inscrit dans le temps et dans l'espace, il est tenu par des soignants, il s'adresse à des personnes en difficulté psychique. Ce dispositif a une forme, forme qui fait sens. Il constitue un espace d'apprivoisement de processus psychiques facilitant la créativité des participants, au sens où l'entendait D. W. Winnicott, il sollicite la créativité des soignants, toujours au sens où le disait Winnicott.

Contes et marionnettes sont ici nos médiations, mais nous savons qu'il en existe bien d'autres, musique, danse, équitation, masques, théâtre par exemple... Toutes constituent des offres accessibles, cohérentes avec les goûts et les aspirations des participants, en accord avec nos propres compétences également. Une médiation, dans notre atelier, est un moyen, un intermédiaire, un facilitateur de liens et un facilitateur de processus psychiques. La même médiation, dans un autre contexte, pourra jouer un rôle très différent.

Des contes et des marionnettes, je ne redirai pas ici combien ils offrent d'intérêt, cela a été dit ailleurs. Je retiens seulement que le conte offre des narrations qui mettent en jeu les conflits et les fantasmes qui concernent notre humanité ; la création et la mise en jeu de marionnettes permettent aux auditeurs, à leur tour, de créer leurs propres personnages et leurs propres histoires. Parmi les différentes formes d'ateliers qui se pratiquent, nous trouvons l'usage des contes

1 D.W. Winnicott, *Jeu et réalité*, Gallimard Folio, 1975. Au chapitre 5, « La créativité et ses origines », l'auteur développe avec sa clarté habituelle ce qu'il entend par « être créatif ».

seuls, des marionnettes seules, et souvent les deux associés. C'est de cette dernière formule dont je vais parler, parce que je l'ai longuement pratiquée et parce qu'elle les réunit tous.

LES TEMPS DE L'ATELIER

Chaque temps de l'atelier a son importance, mais deux moments retiennent tout d'abord mon attention : l'ouverture, puis la fermeture de cette activité.

Les participants viennent de quitter leur salle de classe, leur terrain de sport ou autre et voici que à l'heure dite, dans un lieu précis, ils vont intégrer un temps de jeu collectif, à visée thérapeutique. Des contes, ils en entendent ailleurs, dans leur famille, en classe, en récréation parfois, mais là, ce ne sera pas pareil. Des poupées et peut-être même des marionnettes, ils en ont, belles, complètes, trouvées dans le commerce, ou cousues par leur mère ou leur éducatrice, mais là encore, ce ne sera pas pareil.

A la façon du lever et du tomber de rideau du théâtre, nous scandons l'ouverture et la fermeture de notre atelier afin de faire séparation d'avec les autres activités de la journée. Ayant à l'esprit que nos médiations et l'ensemble de notre dispositif invitent les participants à mettre en forme quelque chose de leur vie psychique, par ces deux temps nous venons leur signifier que nous les invitons à entrer dans le jeu de l'atelier. Ce sont donc deux séquences particulièrement chargées de sens, elles sont sous-tendues par l'accord des participants à être là, conscients à quelque niveau du sens de ce que nous leur proposons. L'expérience nous montre que cet accord, dans sa complexité, est très perceptible à l'ouverture comme à la fermeture.

L'ouverture est un moment régulier, attendu et retrouvé, il vient constituer le groupe « atelier », il pose l'activité et vient mettre en place, autant que possible, un climat de sécurité. Car notre dispositif est tout du long sous-tendu par une donnée que nous connaissons bien : sécuriser. Si nous représentions notre temps d'atelier par une image, le premier trait en serait celui d'une enveloppe, faite d'accueil et de protection.

Un important sentiment de confiance réunit souvent ce type de groupes à mesure que l'activité se déroule dans l'année. Ne pas toucher l'autre s'il ne le souhaite pas, ne pas lui prendre sa place ou ne pas se laisser prendre sa place, l'interdit bien sûr des coups, des insultes, des moqueries quant à son nom ou son aspect physique en forment les règles de base les plus évidentes. A cela s'ajoute la discrétion qui entoure l'activité et le fait que seul le participant lui-même peut parler, en dehors de l'atelier, de ce qui le concerne. Les marionnettes

créées ne deviennent pas des objets de jeux ou de regards en dehors de l'atelier. Mais l'enveloppe, nous le savons bien, si elle protège, tend aussi à nous entraîner vers un confinement entre soi ; le dispositif est un garde-fou. L'enveloppe de sécurité est nécessaire, elle est vitale, la dé-fusion est le signe qu'un travail s'opère. Ne pas « coller », ne pas s'emparer de la marionnette d'un autre, par exemple, en sont des signes. Nous remarquons qu'à mesure, les créations s'individualisent, les imitations tendent à disparaître. C'est dans cet entre-deux, entre protection et dé-fusion, dans cet espace d'approvisionnement où se cherche le sujet, que nous travaillons.

LE TEMPS DU CONTE

A l'intérieur de l'atelier qui à présent est ouvert, nous procédons à l'ouverture du temps contes, que nous fermerons avant d'ouvrir le temps marionnettes, que nous fermerons avant de refermer l'atelier lui-même.

Ce jeu d'ouvertures et de fermetures, qui se retrouve d'une semaine à l'autre, constitue une « mise à disposition », un déploiement de temps séparés et ordonnés, qui viennent faire invitation psychique.

Le conte ne demande pas le même agencement que la création et la mise en jeu des marionnettes. On formalise cette distinction en s'installant, sans doute dans la même pièce, mais dans deux espaces différents, ou en modifiant, si peu que ce soit, l'arrangement formel du lieu où l'atelier se déroule. On pose un tapis, on déplace tables et chaises, on met en place une lumière douce.

Le calme, une certaine qualité d'écoute sont nécessaires au conte. Nous sommes ensemble, tenus dans le filet de l'imaginaire, dans la bulle créée par la voix de la personne conteuse. Cette bulle est souple. Il peut arriver qu'un auditeur vive la voix de la conteuse comme une intrusion, il lui tourne le dos, se cache sous une couverture ; à cette condition, il peut entendre le conte. Les personnes souffrant de troubles graves manifestent de différentes façons la nécessité où elles sont de faire coupure d'avec la personne conteuse, afin de pouvoir l'entendre. Nombre se cramponnent à quelqu'un, ou à un objet, ou à un mouvement tel que le balancement, sans quoi ils ne pourraient prendre le risque d'accueillir l'histoire.

Michel, garçon de quatorze ans que nous retrouverons plus loin, participant à un atelier contes et marionnettes, a les premiers temps écouté le conte en se tenant à l'écart, feuilletant un livre ou ôtant et remettant ses chaussures. Nous avons seulement exigé le silence, ce qui lui fut possible. Il a manifesté chaque fois qu'il avait bien entendu le conte. Plus tard, il a pu prendre place avec les autres, ne s'éloignant que lorsqu'il était très agité.

Ce sont nous, animateurs de l'atelier, qui sommes les créateurs et les garants de ce temps conte, nos auditeurs en sont les co-créateurs, ils inventent à mesure leur façon de s'y tenir. Le conte a besoin d'un temps tranquille pour se dire, nous sommes garants de cette tranquillité relative, nos auditeurs ont besoin de tenir un objet, ou de sucer leur pouce, ou de tresser et détresser leurs lacets, ou... tant d'autres manières de faire, et c'est cet ensemble qui va donner sa particularité au temps contes de notre atelier.

A mesure que le groupe prend forme, le « dit » du conte devient un moment de plaisir partagé, plaisir de conter et d'écouter, plaisir de rêver. La créativité de la personne conteuse, qui transmet un récit qu'elle donne dans une langue vivante, fait lien entre tous. Dans un jeu subtil de proximité et de distance, la personne conteuse contribue à créer un sentiment « d'être-ensemble » qui est rassurant, stimulant, sans être envahissant.

L'ouverture et la fermeture du conte, qui appellent nos auditeurs à entrer avec nous dans l'espace de l'imaginaire, puis, ensemble, non à le perdre, mais à nous en séparer, sont deux moments dont nous prenons grand soin. Ce sont eux qui introduisent nos patients au registre de la fantaisie, de la créativité, « décollant » la narration de la pesanteur des choses, accueillant, représentant, socialisant, des vécus généralement difficiles à nommer. Sans ces délimitations, qui font partie intégrante de la pratique normale des conteuses et conteurs traditionnels, nous prendrions le risque, important avec des personnes trop jeunes ou dont la personnalité est troublée, de les encourager à la confusion.

Cette ritualisation vient faire séparation et mise en ordre : temps de la parole du quotidien, temps de la parole de l'imaginaire. La séparation d'avec le conte se confirme souvent par un échange libre. Ce peut être bref et très simple, nos auditeurs disent ce qu'ils aiment dans l'histoire, ce qu'ils n'aiment pas ; vient souvent la question : est-ce que c'est vrai ? ou encore : pourquoi ça se passe comme ça ? En parler permet de passer, en groupe, à l'étape suivante.

LES MARIONNETTES

Partons de l'hypothèse que dans cet atelier, le conte est proposé comme invitation à l'imaginaire, comme nourriture de l'esprit, et que nos patients ne sont tenus à rien de particulier quant à l'usage qu'ils en feront. On ne leur demande ni de s'en inspirer, ni de le jouer, ils en font ce qu'ils veulent.

Vient alors le temps des marionnettes.

Le conte s'est dit dans une légère pénombre, nous ouvrons les rideaux ou les volets, nous changeons de place ou réinstallons le lieu de façon différente, de sorte à bien séparer ces deux moments de l'atelier, et concrètement, à faire place à la fabrication.

Car dans la notion de dispositif, s'il y a l'idée d'une mise en ordre, celle-ci a pour sens de faire place, de rendre possibles, les processus psychiques sollicités. Le conte nourrit l'esprit des participants, leur offre des images et des schèmes narratifs, la marionnette les invite à créer à leur tour leurs personnages et leurs propres narrations.

La fabrication

Dans le cadre de la création de marionnettes faites à son idée, la fabrication est un temps d'intense affairément individuel, avec le soutien mesuré des animateurs. Vient le moment où la marionnette est finie, ou suffisamment finie pour se détacher de son créateur et se voir dotée d'une identité propre.

Nous pouvons formaliser ce moment par deux temps : l'un, silencieux, vécu ensemble mais chacun pour soi, qu'à Marionnette et Thérapie nous avons pris l'habitude de nommer *l'éveil de la marionnette* ; le second, qui constitue une première mise en jeu, est celui de *la carte d'identité*.

L'éveil de la marionnette joue sur le fait que d'inerte, la chose créée va devenir un petit être, et ce petit être, que l'on découvre, par le regard, détaché de soi, se révèle souvent chargé d'étrangeté. Il suscite des émotions complexes et parfois très intenses.

Aucun être ne peut parler s'il n'est pas d'abord nommé, nous le savons tous, d'où le temps suivant, dit de la carte d'identité, où notre personnage acquiert un bagage identitaire minimum, celui dont il va avoir besoin pour se mettre en jeu dans l'espace du castelet.

En ritualisant l'ouverture et la fermeture du conte, nous sécurisons l'espace de la rêverie ; en séparant la marionnette de son créateur, par l'éveil de la marionnette, puis la mise en place de son identité, nous sécurisons et permettons la mise en scène des productions originales, théâtralisées, des participants. Le castelet, cette scène du jeu, vient dire que le jeu n'est pas un passage à l'acte transgressif, mais que voici un temps et un lieu où conflits, jouissances, rêves, peurs et fantasmes peuvent s'exprimer sans mettre quiconque en danger.

La mise en jeu

Michel n'était pas sûr, certainement, de ce que sa marotte dirait. Il l'a nommée Carabou, du nom de son chat. La voici qui émerge en haut du castelet. La bouche est rouge vif, plaquée sur le visage, oscillante, le scotch qui l'attache

tient mal. Nous entendons quelques petits miaulements, un rire, puis, après un long silence, ceci : *moi j'ai peur. Les autres ils me regardent, ça me fait mal au cœur. Ma sœur me tient la main, toujours elle la tient, jamais elle la lâche.* Carabou chute à nos pieds, sa bouche s'est détachée, Michel émerge de derrière le castelet. Il retient visiblement une grosse envie de pleurer. L'ensemble a duré moins d'une minute.

Comment ne pas avoir à l'esprit que la sœur de Michel va bientôt se marier et déménager ? Ce grand changement rejoint en lui quelque chose qui le saisit. Il vient de mettre en scène cette chute, ce silence, à l'aide de sa marionnette Carabou. Nous entendons cet effort de distance, ou cette tentative de trouver réconfort, annoncé par les petits miaulements de chat. Le dispositif de l'atelier a fait une invitation que Michel a repris à son compte. La mise en scène fut brève, mais bien distincte ; lors des séances suivantes, elle est revenue, plus complexe. Elle resta chaque fois bien délimitée et contenue dans l'espace du castelet ; c'est parce qu'elle fut ainsi jouée qu'elle a pu se dire autrement que sous la forme de cette agitation anxieuse et débordante dont Michel était coutumier.

Habituellement, nous ne commentons pas. Alors que dans une activité ludique, l'applaudissement, l'encouragement seraient bienvenus, ici nous nous contentons d'être en accueil, nous inscrivant dans cette tension d'écoute, que Freud a nommée la neutralité bienveillante, qui vise à permettre aux patients d'être authentiquement en travail. Cela ne veut pas dire que nous restons en silence, pour certains participants, le silence serait persécutant, simplement nous soulignons que la marionnette a parlé et que c'est important, nous invitons le participant à retrouver sa place, ou... il y a diverses façons de manifester cet accueil bienveillant, qui s'efforce de n'influencer personne.

Le miroir

Michel, à l'aide de sa marionnette, nous a donné à voir, à entendre, quelque chose de ce qui se mouvait en lui, mais lui-même n'a pas vu la scène qu'il nous a donnée à voir. C'est pourquoi la personne qui occupe le rôle de l'observateur, qui a pris des notes va « redonner » cette scène à Michel, dans le temps de l'échange, lui permettant à son tour de la faire sienne, de se la raconter. Ce temps a un effet de miroir.

Ce temps « miroir » de notre dispositif est fondamental quand nos participants n'ont pas, ou peu, la possibilité de se représenter la scène qu'ils jouent. Ils ne l'ont pas anticipée, ou très peu, ils en ont été saisis, habités, ils ne pourraient, sans aide, s'en détacher suffisamment pour se la raconter à eux-mêmes après l'avoir jouée. Ce temps n'est pas interprétatif, il invite les participants à en dire plus, s'ils le souhaitent.

Chacun à son tour est allé faire parler sa ou ses marionnettes depuis le castelet, chacun a entendu la reprise en miroir de la scène qu'il a jouée, la sienne et celle des autres, nombre de paroles se sont échangées. Vient bientôt le moment de fermer le temps marionnettes. Nous rangeons le matériel, nous mettons les créations à l'abri.

Puis il est l'heure de clôturer l'atelier lui-même, c'est à dire de quitter ce lieu particulier, symbolisé par la pièce où s'est tenu l'activité, et qui est un lieu, en soi et hors de soi, de mise en travail psychique. Cette pièce est devenue un espace particulier, chargé de mystère. Ce qui s'y est dit ne sera pas divulgué au dehors sans autorisation, les marionnettes rangées dans un coffre, un placard, ne reviendront au grand jour qu'à la prochaine séance, personne entre temps n'y touchera, ou n'ira les regarder. Le caractère grave et précieux des processus psychiques qui leur sont attachés sont ainsi soulignés, avec respect. Quand il est possible que la pièce de l'atelier ne serve qu'à cela, on la ferme à clé ; quand la salle a d'autres usages, des signes qui en font « la pièce de l'atelier » sont à chaque fois mis en place, puis à la fin, ôtés et rangés.

Nous nous séparons, prenant le temps de nous dire au revoir, donnant rendez-vous pour la semaine suivante, nous amarrons l'activité dans la durée.

Il reste aux animateurs, animatrices de l'atelier de s'accorder un temps pour réfléchir à ce qui s'est passé.

EN CONCLUSION

Résumons ce qu'à partir de mon expérience et celle de mes collègues, éclairée par des lectures, j'ai pu comprendre de notre dispositif d'atelier à visée thérapeutique, avec médiations de contes et de marionnettes.

Notre atelier est de façon continue constitué d'éléments séparés et ordonnés, qui se répètent de semaine en semaine, dont le but est de permettre l'émergence de l'expression propre des participants. Ce déploiement ordonné est rythmé par des ouvertures et fermetures de temps séparés, dont le contenu est aisément repérable : conte, fabrication, mise en jeu, miroir. Nous travaillons de cette façon afin de sécuriser l'expression d'une vie imaginaire souvent informe, débordante, confuse et potentiellement terrifiante, chez nos participants. Le conte de la tradition orale offre des éléments majeurs de mise en forme de l'imaginaire, ce dans le registre de la parole poétique ; la création et la mise en jeu de marionnettes offrent à leur tour des supports remarquables pour que l'imaginaire de nos participants se structure et se socialise en se mettant en scène et en se parlant.

La règle de discrétion qui entoure l'atelier vient protéger ce vaste champ d'expérimentation et d'appropriation. La neutralité bienveillante qui soutient notre écoute nous permet de résister à la tentation « d'avancer plus vite », de précéder nos participants, de saturer leur cheminement par des interprétations prématurées. Je reviens à D. Winnicott, nous mettant en garde² : *la créativité du patient, le thérapeute qui en sait trop, peut, avec trop de facilité, la lui dérober*. Notre désir « d'aider l'autre à comprendre » est parfois bien encombrant.

L'expérience nous dit que ce sont des ateliers très intenses, qu'il nous faut ensuite nous poser, parfois nous restaurer, dans tous les sens du terme, nous déprendre de ce qui s'est joué et travailler à le penser, dans la mesure du possible.

2 D.W. Winnicott, *op. cit.*, p. 115.

Conte

De la signature d'un conte de tradition orale

Edith Lombardi

Que ce soit dans notre bulletin, en librairie, sur CD, à la radio ou ailleurs, nous rencontrons régulièrement des contes de la tradition orale qui se trouvent signés d'un nom d'auteur. Contes de Grimm, livres de contes d'Henri Gougaud, d'Edith Montelle, de Praline Gay-Para... De quoi s'agit-il ?

Nous savons que les contes traditionnels n'ont pas d'auteurs nommés, chaque conteur se fait passeur d'un récit qu'il a reçu, il est maillon d'une chaîne qui va d'une génération à la suivante, il est un éphémère porteur de flamme, chargé de préserver et de transmettre le petit trésor qu'il a reçu. Avec le passage à l'écriture et la diffusion partout de tous les contes possibles, apparaissent en grand nombre des versions signées. Est-ce juste, normal de signer un conte ? La règle veut qu'effectivement l'auteur qui donne une version écrite d'un conte traditionnel, signe cette version. Il n'est pas le créateur du conte, il n'est pas non plus voleur du conte, il est l'auteur de cette

version précise, la sienne, celle qu'il donne avec ses mots, ses images, sa sensibilité. D'autres peut-être reprendront le même récit, avec leurs propres mots, et le signeront à leur tour. Ces mêmes auteurs disent d'où ils tiennent le conte. Le peuple, le pays, voire le village d'où il vient, sont cités. S'il est reçu d'une personne conteuse précise, cela aussi est dit et celle-ci est nommée.

C'est ainsi que *Le voyage de Nyssia* (bulletin 2013/2) est un conte signé par Michelle Picod. Elle est l'auteure de cette version originale qu'elle a formée, enrichie, travaillée, en la contant à des adolescents psychiquement souffrants, dans le cadre d'un atelier contes et marionnettes. Elle l'a créée à partir de plusieurs contes réunionnais. Cette version, la sienne, jamais dite par un conteur de l'île de la Réunion, se rattache à une tradition repérable grâce au sous-titre suivant : « conte réunionnais ».

Dans le bulletin présent, nous donnons *Regarde-la-lune*, un mythe de la

tradition mandan (Amérindiens du Canada), dans une version adaptée que nous signons. Cette version fut travaillée également dans le contexte d'un atelier thérapeutique ; elle s'est modelée, façonnée à mesure, selon les usages du contage oral. Les images, les mots se sont ajustés à nos auditeurs, en même temps que la structure et le sens du récit furent, espérons le, intégralement respectés. Prenons un exemple de ce qui a été modifié. Dans le texte originel, Feuille-sèche, la mère du héros, dit aux autres femmes qu'un ver dans son foie lui a révélé que... Dans notre culture, cette image du ver dans le foie n'est pas compréhensible, elle est même plutôt rebutante, la remplacer par la voix du Grand Esprit nous a paru constituer une adaptation sensée. Feuille-sèche, une femme, une mère, porte un nom qui nous surprend. Contant ce récit, il m'est souvent arrivé de glisser que Feuille-sèche avait des cheveux gris, ou qu'elle était déjà bien vieille, ou... bref, d'introduire l'idée qu'elle était « sèche », c'est-à-dire qu'elle ne pouvait plus mettre d'enfant au monde. Nous pensons qu'aucun Mandan traditionnel n'aurait besoin d'aide pour le comprendre. Si d'autres notions sont associées à « Feuille-sèche » en pays mandan, elles nous échappent et il est d'autant plus important de ne pas laisser croire que ce texte est celui du peuple mandan, il n'est que le nôtre, constitué à partir d'un emprunt, lequel fut accompli dans un état d'esprit respectueux.

Mais alors, Perrault, Grimm, Andersen ?

Trois auteurs bien connus en France, et trois façons différentes de traiter les contes.

Perrault a écrit ses propres histoires, usant de motifs traditionnels, mais sans chercher à transmettre l'esprit des contes dans lesquels il a puisé. Son but n'était pas là. Bien d'autres auteurs ont fait comme lui, sensibles au charme et à la puissance des thèmes des contes, ils les ont insérés dans leurs propres créations.

Plus d'un siècle plus tard, les frères Grimm recueillent avec soin des contes allemands. Ils y cherchent et y entendent « l'âme du peuple allemand », pensant la saisir en quelque sorte à sa source avec ces narrations aux images à la fois naïves et justes. Ils effacent la disparité des différentes versions d'un même thème et mettent en valeur chaque conte par une belle mise en écriture. Ce sont des chercheurs passionnés, engagés, leur travail d'écriture n'a pour but que de mieux rendre compte de la beauté et de la force des récits. Ils les déforment le moins possible, ne les concluent pas par de la morale, mais souvent, comme le font les conteurs populaires, les clôturent par une pirouette et de l'humour. La démarche de George Sand, avec ses *Légendes rustiques*, est proche de la leur.

En comparant les textes de Perrault et ceux de Grimm portant par exemple sur *Peau d'Ane* (Perrault) dite *Peau*

de mille bêtes chez Grimm, ou leurs versions du Chaperon rouge, l'état d'esprit qui les guide apparaît nettement. Perrault est un écrivain dont les lecteurs se trouvent à la cour de Louis XIV, les frères Grimm sont des collecteurs engagés.

La démarche d'Andersen est encore différente, ce n'est pas un collecteur, mais un homme qui fut nourri de contes traditionnels et qui vient nous les dire à son tour. Il aime ces contes, il aime le merveilleux et utilise les ressources du merveilleux pour créer d'autres histoires, issues de son imagination, nourries de ses expériences de vie. Si le public danois fait généralement bien la distinction entre les contes d'origine populaire d'Andersen, et ses nouvelles littéraires, les lecteurs français sont induits en erreur par des éditeurs qui ont pris l'habitude de mêler dans le même volume des récits de nature très différente, les nommant uniformément Contes d'Andersen. Ainsi, *Les habits neufs de l'empereur* est un conte de sagesse scandinave, dont nous retrouvons une version très ancienne en Islande, il n'y est bien sûr pas question d'empereur, mais d'un sot aisément berné. *Ce que fait le patron est toujours bien fait* fut un conte entendu enfant, ce que l'auteur nous dit dès la première ligne. Par contre, *Le montreur de marionnettes*, *La petite*

marchande d'allumettes, sont clairement des nouvelles et non des contes.

De façon générale, il n'est pas toujours facile de repérer, devant un conte signé, s'il s'agit d'une version particulière d'un conte populaire, appelé à connaître d'autres versions, ou s'il s'agit d'une nouvelle, qui utilise quelques unes des ressources habituelles des contes. On aimerait que des mots différents nous aident à nous orienter, mais l'habitude est prise de dire indistinctement contes ou histoires et cette habitude serait aujourd'hui difficile à modifier.

En résumé, signer une version d'un conte issu de la tradition orale, ce n'est pas être le créateur du conte, mais seulement être l'auteur de cette version précise. Par ailleurs, tout ce qui se présente sous l'étiquette « contes » n'est pas issu de la tradition orale, mais peut être une invention d'auteur. Plus nous prenons l'habitude des contes, nous fiant à ces guides que sont les collecteurs, ainsi que quelques bons directeurs de collections, et plus s'affine notre aptitude à distinguer contes de la tradition orale et créations d'auteur. Cette distinction est-elle importante ? A nos yeux, oui, très importante, mais c'est une autre question, dont nous parlerons une autre fois.

Regarde-la-lune

Edith Lombardi¹

Ce mythe appartient aux Indiens Mandans, un peuple vivant au Canada. Mythe de fondation de la vie des Humains, il peut intéresser les participants d'un atelier à visée thérapeutique parce qu'il met l'accent sur un point essentiel, déterminant, de nos vies humaines : il nous dit qu'il nous faut tous, un jour, quitter le premier abri de nos vies, celui que nous avons connu auprès de nos mères. Notre capacité à être sujet se construit à ce prix. Mes collègues et moi avons souvent dit ce récit dans le cadre d'ateliers contes et marionnettes, tant à des adolescents souffrant de handicap mental qu'à des enfants intelligents mais agités et manquant de repères.

Cela s'est passé il y a longtemps, au pays des Indiens Mandans. Quand le Grand Esprit créa les êtres humains, il prit soin de les protéger en les installant dans une vaste et confortable caverne, sous terre. Il se trouvait là des sources et des rivières, des plaines giboyeuses, des forêts

¹ A partir de *Indiens d'Amérique du Nord, Le Commencement du monde*, p. 16, éditions Milan, coll. Mille ans de contes, 1996.

et le peuple des Mandans y était très heureux. Une petite ouverture dans le plafond de la caverne, à l'Est, permettait d'apercevoir un bout de ciel et la lune qui passait lentement.

Une jeune garçon s'asseyait si souvent sous ce trou, occupé à guetter la lune, qu'on se mit à le nommer : Regarde-la-lune.

Ses amis l'interpellaient :

– Viens chasser avec nous, prends ton arc et tes flèches !

Regarde-la-lune secouait la tête :

– Non, je suis occupé. Et il restait assis, à contempler le ciel et la lune changeante qui passait.

Les femmes se mirent à tracasser Feuille-sèche, sa mère :

– Ton fils va mal, il est bizarre, il n'est pas comme les autres.

– Ne vous inquiétez pas, leur répondit un jour Feuille-sèche, le Grand Esprit m'a parlé en rêve, il m'a dit de laisser mon garçon tranquille, il m'a assuré que le moment venu, il deviendrait un grand homme et un grand chef.

Ainsi passa le temps. Un matin, l'on vit surgir du sol une plante, juste sous la petite ouverture du ciel et cette plante se mit à grandir, à devenir épaisse et forte ainsi qu'un arbre. Regarde-la-lune prit grand soin de la plante, l'arrosant, la protégeant. Un jour, elle devint si haute qu'elle atteignit le trou du ciel. Regarde-la-lune alors déclara :

– Je vais l'escalader, je veux voir comment est le monde, là-haut. Qui vient avec moi ?

Cinq garçons et six filles décidèrent

de l'accompagner. Leurs mères, très inquiètes, s'y opposèrent, mais Feuille-sèche les apaisa, et finalement, toutes se mirent à préparer de solides vêtements, des bottes neuves et de la nourriture pour le voyage de leurs enfants. Regarde-la-lune invita ses amis à se munir de leurs flèches, arcs et boucliers, ainsi que poinçons, aiguilles et tous les outils qui pouvaient être utiles lors d'un long voyage. Le matin venu, au moment où les douze faisaient leurs adieux à leurs familles, accourut Mauvais-esprit, la femme du sorcier, une femme lourde et si grasse que son ventre ballottait sur ses cuisses quand elle marchait.

– Attendez-moi ! Attendez, je viens avec vous !

– Toi, Mauvais-esprit ? Non, ce n'est pas ton aventure, c'est la nôtre. Tu n'as pas notre âge, ta vie a d'autres devoirs. Que ferais-tu avec nous ?

Très fâchée, Mauvais-esprit s'enferma dans son tipi en maugréant.

– Au-revoir, Feuille-sèche, au-revoir nos mères, déclara Regarde-la-lune. Merci pour tout ce que vous nous avez donné. Nous partons mais ne vous oublierons pas ; chaque soir, venez au pied de la plante et nous nous parlerons.

Commença la longue montée, les douze se mirent à grimper, s'agrippant aux branches de la plante. Le soir, à l'arrêt, ils appelèrent leurs mères qui les attendaient en bas.

– Bonsoir, mères.

– Tout va bien, enfants ?

– Oui, mères, tout va bien, le plafond de la caverne est très haut et nous en avons encore pour plusieurs jours. Et vous, vous allez bien ?

– Oui, chers enfants, et nous pensons à vous.

Ce premier soir, et les suivants, ils mangèrent et se reposèrent, appuyés au tronc.

Le voyage fut long, difficile et fatigant. Un jour ils atteignirent un endroit où le fût du tronc était totalement lisse, sans prises auxquelles se tenir. Voyant des fourmis qui grimpaient sans paraître gênées, Regarde-la-lune leur demanda :

– Sœurs fourmis, comment faites-vous pour vous déplacer sur ce tronc si lisse ?

– Nous avons des crampons sous nos pattes.

– Pourriez-vous nous les prêter ?

– Peut-être, si vous nous aidez en retour. Les abeilles ne cessent de nous attaquer. Si vous obtenez qu'elles nous laissent en paix, nous vous prêterons nos crampons.

Les abeilles acceptèrent de laisser les fourmis tranquilles, celles-ci prêtèrent leurs crampons, et le petit groupe put continuer son escalade. Les abeilles les accompagnèrent un temps, leur offrant miel et gâteaux de cire. Ils rendirent leurs biens aux sœurs fourmis.

Ils atteignirent enfin l'ouverture ; un

par un, ils travaillèrent à s'extraire de la caverne, le passage étroit rendait la chose difficile, il leur fallait jouer des épaules, des pieds et des mains, se contorsionner et se hisser à toute force. Enfin, ils se trouvèrent debout, sous le soleil, émerveillés par la beauté du monde.

Le soir, ils dirent à leurs mères :

– Ô mères, que le monde est vaste, puissant et resplendissant, les montagnes sont couvertes de neiges blanches, des rivières coulent vives, brillantes, les lichens et les mousses sur les rochers ont mille couleurs, l'air que nous respirons est vif et parfumé ; oui, la terre est splendide, nous sommes heureux de la contempler. A présent, nous allons revenir.

A ce moment dans la caverne, Mauvais-esprit s'agrippa à la plante et commença à l'escalader. Trop lourde, elle retomba, entraînant avec elle le tronc qui se brisa sous son poids. L'ensemble de la plante s'écroula, les femmes consternées crièrent à leurs enfants :

– Le passage est détruit ! Vous ne pouvez plus revenir en arrière, il vous faut rester là où vous êtes, sur cette belle terre.

– Mères, ce pays est magnifique, mais il est froid, rien ne pousse et nos provisions sont presque entièrement épuisées. Mères, nous avons faim, qu'allons-nous devenir ?

– Enfants, cherchez, trouvez, vous n'avez pas le choix, le chemin pour revenir au sein de la caverne a disparu,

il vous faut construire votre vie là où vous êtes.

– Mères, aidez-nous ! Aidez-nous ! Le sol est nu et la faim nous tenaille.

Feuille-sèche alors rassembla les femmes et leur demanda de réchauffer le sol de leur souffle. Ensemble, longuement, elles donnèrent leur chaleur à la terre et aux racines qui pendaient au plafond de la caverne. Bientôt la surface de la plaine se couvrit d'herbe verte, des troupeaux de bisons surgirent, les arbres firent des fleurs, des fruits, les buissons se mirent à porter des myriades de baies rouges et bleues. Regarde-la-lune et ses compagnons construisirent leurs tipis, ils en firent un village, ils se marièrent, et le moment venu, ils eurent des enfants. Ils n'oublièrent jamais la caverne où ils étaient nés, sous la protection du Grand Esprit, soutenus par l'amour de leurs mères. Chaque année, au moment où la saison froide cède la place aux journées plus douces, ils se réunissent autour de l'ouverture afin d'appeler leurs mères.

– Merci, ô mères !

– Portez vous bien, enfants !

Depuis, les Indiens Mandans se racontent cette histoire et tous savent qu'il nous faut respecter, célébrer la Terre, si belle et si généreuse.

Porté par des conteurs, changeant de langue, mais non de sens, ce grand mythe est un jour parvenu jusqu'à nous.

Vu, lu, entendu

Vu à Charleville-Mézières,
septembre 2013

Didou, le saltimbanque

Edith Lombardi

Dans la rue, flânant, nous voici arrêtés par un petit castelet. Derrière la fragile construction se tient Didier Lequeux, dit Didou, marionnettiste, créateur de spectacles de rue.

La rue, c'est particulier, les gens s'arrêtent, repartent, parfois traversent sans y prendre garde l'espace de jeu. Ils n'ont pas réservé, ils n'ont pas noté dans leur agenda l'heure et le lieu. La rencontre se fait au petit bonheur la chance, hasardeuse. Cet après-midi là, il fait beau, mais s'il pleuvait, si le vent nous gelait les oreilles ? Le saltimbanque, ce « roi de rien », vit au grand air et c'est là, chez lui, dans cet espace précaire où la parole tient comme elle peut, c'est là qu'il nous emmène.

Dès les premiers mots, nous sommes chez lui, avec lui, et ne le quittons plus. Les classes de collégiens qui

viennent d'arriver s'assoient et ne pipent pas mot.

Didou nous parle d'un poète russe, mort de faim dans un hôpital psychiatrique en 1942.

Daniil Harms, considéré comme un opposant à Staline, est enfermé en hôpital psychiatrique à l'âge de 35 ans, il y meurt un an plus tard. Nous sommes en pleine guerre, dans les asiles, on disparaît par centaines.

Le jeune Harms aura eu le temps d'écrire quelques petits textes éparpillés, tous sombres, mordants, d'une densité qui évoque le cauchemar. Les êtres humains, dans ce monde, sont pareils à des ombres, vidés de leur substance, réduits à l'obéissance, au silence, à un désespoir étouffant.

Harms nous le crie, ce silence ! Didou nous le joue. Une pomme entre ses mains se fait rogner de tous côtés, jusqu'au trognon, bon à jeter. L'image est forte, elle nous parle. Oui, cela

est vrai, on peut faire cela à un être humain, on peut le dépouiller de tout, y compris de sa parole, y compris du sens qu'a son silence.

Mais Harms s'est rebellé, il a formé des poèmes qu'il a lancé telles des bouteilles livrées à la mer, Didou en a attrapé trois, les a sortis de leur coque d'oubli, et nous les découvrons, là dans cette rue, avec émotion.

Des poupées, semblables à celles que faisaient les plus pauvres des paysannes russes, accompagnent le marionnettiste, elles sont faites de chiffons roulés, noués, ficelés, sans couture, car les fils et les aiguilles manquaient. A elles seules, elles nous disent toute cette ingéniosité qui peut être la nôtre, quand le courage est là.

Le spectacle s'achève, les collégiens s'attardent, ils vont regarder les poupées, parler à Didou. Quant à nous, nous lui disons merci, pour cette découverte, si riche, si poignante.

Lu

Un poème de Daniils Harms

1937

Un homme est sorti de chez lui
Avec un sac et un bâton
Et sur son long chemin
Et sur son long chemin
Il est allé à pied

Il marchait droit devant lui
Il regardait tout droit
Sans boire ni dormir
Sans dormir ni boire
Sans boire ni dormir ni manger
Et puis un jour à l'aube
Il est entré dans une sombre forêt
Et depuis ce jour-là
Et depuis ce jour-là
Et depuis ce jour-là, il a disparu

Mais si un jour
Il vous arrive de le voir
Alors, alors
Tout de suite, tout de suite
Vous nous le dites.

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 :

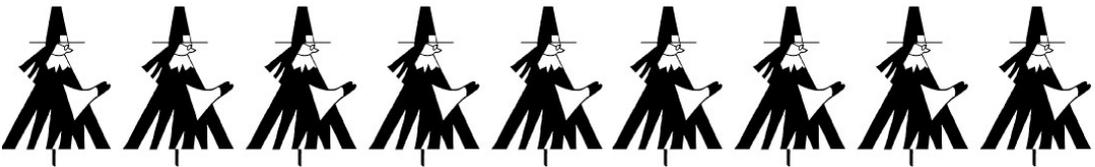
“Marionnette et Thérapie”, 25 rue Racapé, 44300 Nantes - France



Nouvelle série
ISSN 0291-7912

Marionnette & Thérapie

2014/2



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

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 décembre 2014

Reproduction interdite sans autorisation

Sommaire

Editorial	3
------------------------	----------

Contes

<i>La couverture,</i> conte juif traditionnel adapté et commenté par Édith Lombardi	5
---	----------

Clinique

De l'usage des marionnettes dans un parcours de subjectivation <i>Des points d'appui pour être auteur de sa parole, sujet de son histoire</i> Marie-Christine Debien	8
--	----------

Les marionnettes dans un atelier d'art thérapie <i>Un exemple d'accompagnement : Théa</i> Marie-Georges Compper Bruegel.....	16
--	-----------

Marionnette et éducation

Les marionnettes et leur théâtre : un art du dévoilement
dans une perspective d'éducation humaniste

Thierry Rabillard **29**

Histoire de la marionnette

L'Autre en jeu

Alain Guillemin **42**

Vu, lu, entendu

Sinon, je te mange **51**

J'oublie tout **52**

Les marionnettes de *La grande vadrouille* **53**

Activités de l'association **54**

Éditorial

Ce numéro de décembre 2014 débute par un conte traditionnel d'origine juive adapté et commenté par Édith Lombardi. Comme le dit le poète, il nous réchauffe « le corps et le cœur » et nous introduit au thème de ce bulletin concernant la mémoire et sa transmission. Une question y est également bien présente, celle du double au cœur du sujet, symbolisé par le masque et représenté dans les formes diverses que la marionnette peut adopter...

En « Clinique », nous trouvons deux articles : celui de Marie-Christine Debien nous fait part du parcours d'une participante à un atelier thérapeutique utilisant la marionnette. Elle y construit cinq marionnettes différentes, chacune lui permettant de s'approprier une parole qui vient soutenir une position subjective défaillante.

L'article de Marie-Georges Compper Bruegel soulève la question du dévoilement de l'origine chez une fillette adoptée très jeune. La fabrication d'une marionnette « mère de naissance » permet à la jeune Théa de se représenter une mère inconnue et de stopper l'hémorragie de symptômes qui l'envahissait.

Dans une rubrique « Marionnette et éducation », Thierry Rabillard traite de la fonction du masque présent dans la marionnette dans un texte dense et étayé, entre autres, par la pensée de Gaston Bachelard. Ce texte sera suivi d'un second, en lien avec une pratique partagée avec une marionnettiste, Valérie Gentile-Rame dans un cadre d'école primaire. Il paraîtra dans notre prochain bulletin. Alain Guillemin, dans « L'Autre en jeu », nous explique, à la suite de Mariano Dolci, comment le choix particulier de la marionnette (à fils, à tringles, à gaine...) encourage ou inhibe l'identification ou la projection.

La rubrique habituelle « Vu, lu, entendu » tient compte de l'actualité du Mouffetard - Théâtre des arts de la marionnette à Paris avec deux spectacles de très grande qualité. Édith Lombardi s'est également souvenue du rôle des marionnettes dans « La Grande vadrouille », film à succès de Gérard Oury en 1966.

Nous terminons par les nouvelles de l'association, avec un poème écrit par Adeline Monjardet lors d'une formation donnée par Marionnette et Thérapie à Luxembourg.

L'équipe de rédaction vous adresse ses meilleurs vœux pour l'année 2015.

Contes

La couverture,

conte juif traditionnel

adapté et commenté par Édith Lombardi.

La famille est joyeuse, la jeune femme de la maison attend un enfant. La grand-mère, qui est couturière, souhaite préparer un beau cadeau pour accueillir le petit qui va naître. Qu'offrir ? Les parents, les oncles et tantes, les amis, ont déjà pensé à tout. Le berceau, la table à langer sont prêts ; dans l'armoire cirée, les petits vêtements sont lavés, pliés et bien rangés.

Elle ouvre son coffre, choisit un grand carré de lainage, l'étale, le coupe, l'ourle, le brode et voici une couverture belle et toute douillette !

L'enfant naît, c'est une fille. La petite est bordée dans sa couverture. Elle dort en la tenant et souvent en suce un coin. Quand elle se met à marcher, elle traîne sa couverture partout, jouant à envelopper ses poupées ou à se faire une cabane. Passe le temps, voici l'heure de prendre le chemin de la maternelle. La fillette est bien embarrassée, elle va trouver sa grand-mère.

– Grand-mère, je ne peux pas emmener ma couverture avec moi à l'école, ce n'est pas possible, on se moquerait de moi, mais j'ai tellement envie de la garder quand même. Est-ce que tu pourrais faire quelque chose pour moi ?

– Peut-être, essayons.

Grand-mère saisit la couverture, l'étale, elle coupe, elle coud, elle ourle, elle brode et voici un beau manteau tout chaud pour prendre le chemin des grands.

Passe le temps, comme la petite aime son manteau ! mais voici qu'il est devenu trop court, trop étroit.

– Grand-mère, je l'aime tellement mon manteau, mais je ne peux plus le mettre, est-ce que tu pourrais encore faire quelque chose pour moi ?

– Peut-être, voyons cela.

Grand-mère étale le manteau, elle découd, elle coupe, elle assemble, elle ourle, elle brode, et voici un joli châle ! Comme il est beau et doux ce châle, comme c'est bon de s'en couvrir les épaules. Oh parfois, la fillette l'oublie, le perd, mais elle le retrouve toujours.

Passé le temps, l'enfant a bien grandi, le châle s'est usé, s'est taché.

– Grand-mère, regarde, il est tout effiloché... tu m'as donné une couverture, qui est devenue un manteau, puis tu en as fait ce châle, et maintenant, je n'ai plus rien.

Grand-mère sourit, avec ses fins ciseaux de brodeuse, elle tire les fils les plus solides du châle, les noue en pompon, elle saisit d'autres fils dont elle fait une tresse qui tient le pompon, et voilà notre fille qui se promène à présent avec un joli pompon qui virevolte à sa ceinture, à côté de ses clés.

Passent les jours, oh, le pompon, on ne sait comment, a disparu, ne reste que la tresse qui pend.

– Grand-mère, regarde, j'ai perdu mon pompon.

Grand-mère noue les cheveux de sa petite-fille, les attache avec la tresse. La gamine va dehors, un grand vent agite ses cheveux, emporte la tresse qui s'envole on ne sait où, dans les arbres. Elle revient, des larmes dans la voix.

– Oh, grand-mère, cette fois, j'ai vraiment tout perdu, quand je suis née tu m'as offert une couverture toute douce, puis tu m'en as fait un manteau bien chaud pour aller à l'école, quand le manteau a été trop petit, tu l'as transformé en châle et quand le châle a été usé, tu en as tiré des fils pour me faire un pompon et une tresse, j'ai perdu le pompon, la tresse s'est envolée, grand-mère, cette fois c'est fini, je n'ai plus rien !

La grand-mère sourit, lui tend la main, et dit :

– Comment ça, plus rien ? Mais non, ma chérie, il te reste... une histoire !

Un conte de sagesse.

Ce conte de sagesse nous vient du monde juif, il est très ancien et se dit aujourd'hui dans de nombreuses parties du monde. La version traditionnelle, qui est celle qu'a reprise la conteuse Murielle Bloch¹, se dit au masculin. Il s'agit d'un grand-père tailleur et de son petit-fils. Je l'ai adapté au féminin, avec une grand-mère couturière et sa petite-fille. Aux garçons, je dirai le conte de la couverture du grand-père, aux filles, celui de la grand-mère couturière. Ce n'est pas une règle absolue, mais l'enfant accrochera mieux une histoire qui le rattache à son propre sexe et facilite ses identifications, sachant que chacun, chacune, peut aussi tirer parti de l'histoire donnée à l'autre.

1 Bloch, Muriel, *Le schmat doudou*, éd. Syros, paroles de conteurs.

Ce récit, très simple dans sa structure, qui utilise peu d'éléments, indique aux auditeurs de façon très puissante le cheminement de nos mises en symboles. C'est un bon conte de mise en route d'atelier ; sauf exception, il ne froisse personne, ne fait pas peur, ne touche pas aux grandes questions œdipiennes. Il dit, de façon paisible, soutenante, que ce dont nous nous séparons continue à nous appartenir par la pensée, par la mémoire, que grandir n'est pas effrayant. Ce faisant, il invite les participants de nos ateliers à apprivoiser doucement le fait d'entendre des contes.

La couverture enveloppante des premiers temps de notre vie se métamorphose en doudou, puis en manteau qui nous protège quand nous prenons le chemin des grands. L'enveloppe familiale, représentée par les grands-parents, s'épure à mesure, se fait plus subtile, elle devient tresse dans les cheveux ou bouton de pantalon, la tresse s'envole, le bouton roule dans l'herbe et se perd. On peut penser que l'enfant de notre récit intègre cette chaleur et cette protection, qu'à présent il les porte en lui, il est devenu capable de s'éloigner de la maison, de découvrir ses propres chemins. Mais il lui faut revenir de temps à autre au grand-père, à la grand-mère, s'assurer qu'ils sont bien là, aimants, solides, il lui faut s'assurer par ces allers et retours que l'histoire ne s'est pas déliée, qu'il ne s'est pas perdu lui-même en grandissant.

La couverture, avec ses différentes métamorphoses, est devenue la métaphore de nos mises en symboles.

Oui, grandir, assurément, c'est quitter, se séparer encore... perdre sa première chemise, lâcher son doudou, ranger ses cahiers, mais, nous dit ce conte, ce n'est pas se perdre ni tout perdre. Nous gagnons à mesure notre capacité à penser, cela s'accompagne d'une mémoire riche d'histoires et d'une bonne capacité à mettre nos propres vies en narration.

Nous pouvons imaginer que la fille et le garçon chantent sur leur chemin :

*Volez, tresses et boutons,
roulez, jolis pompons
le souvenir en moi
m'attend et ne s'envole pas.*



Clinique

De l'usage des marionnettes dans un parcours de subjectivation

*Des points d'appui pour être auteur de sa parole,
sujet de son histoire*

Marie-Christine Debien

*« Parler est la forme sociale primitive qui nous permet de nous
entendre être ou devenir l'auteur de ce que nous disons »*

François Tosquelles, L'enseignement de la folie.

Estelle B... avait entre 25 et 30 ans, lorsqu'elle participa à cinq sessions du groupe-marionnette que j'animais dans l'établissement où elle était admise pour troubles de la personnalité et du développement en lien avec une histoire de psychose infantile.

Ces groupes marionnettes à visée thérapeutique invitaient au parcours suivant : fabrication d'une marionnette à son idée, puis sa présentation au cours du temps dit de « la carte d'identité », mise en forme de scénarios (individuels ou collectifs) et jeux de quelques scènes avec les marionnettes.

Au cours des cinq sessions, elle fabriqua et mit en scène les histoires de Bryan, de Charlotte, du Barman de l'Hôtel de la Plage, d'un Dauphin et d'Hélène.

Les séances, d'une durée de 1 h 30 à 2 h, se tenaient à un rythme hebdomadaire sauf coupures des vacances scolaires, d'octobre à juin. Le groupe était fermé, composé de 7 à 8 participants et encadré par une psychomotricienne et moi-même alors psychologue, avec la participation habituelle d'un(e) stagiaire psychologue.

Je vais présenter l'itinéraire singulier d'Estelle via ces groupes marionnettes autour des questions suivantes :

– de quoi les marionnettes, fabriquées, puis animées, ont-elles été le support ?

- comment les étapes du dispositif proposé lui ont-elles permis de mettre en forme, énoncer et problématiser des questions intimes en rapport avec son histoire, son identité, son rapport aux autres et au langage ?
- comment s'est-elle servie du cadre posé pour organiser un espace de parole et délimiter une scène de l'imaginaire dans un entre-deux qui rende possible une circulation de la parole entre elle et l'autre, et qui ne soit ni d'injonction, ni de confusion ?

Bryan

Très vite, Estelle dit qu'elle veut fabriquer un petit garçon. Elle aime dessiner, est habile de ses mains pour le modelage du visage, le bricolage et la couture. Elle choisit de faire une marionnette à tiges avec un corps en tissu rembourré. Elle veille à réaliser un corps de petite taille, décide de l'habiller en salopette et choisit un tissu africain dans les tons bleus : « C'est bien pour un garçon ».

La taille du corps et le vêtement sont en adéquation avec le personnage de petit garçon annoncé. Le visage est modelé, peint et les cheveux posés sans difficulté ni hésitation et, cependant, il s'en dégage une certaine étrangeté du fait de sa couleur rouge et de la pose, à l'endroit du menton, d'un morceau de fourrure blanche qui fait penser à une barbe et dont elle dit, avec jubilation, « C'est doux ! », tout en le caressant contre sa joue.

Comme je lui demande ce qu'elle peut dire de ces deux traits singuliers, elle répond : « C'est comme ça, c'est tout ! D'ailleurs, tu as dit qu'on pouvait faire ce qu'on voulait ». Avant même de nommer sa marionnette, Estelle rentre en dialogue avec elle, hors castelet. Elle lui parle : « T'as encore pissé dans ta culotte ! » et parle de lui : « Il a encore fait pipi ! », sur le ton du jeu théâtral.

Au moment de la carte d'identité, elle nomme ce petit garçon Bryan. Il se trouve que c'est le nom du petit garçon d'une éducatrice qu'elle aime bien, mais Estelle ne dit rien de cette coïncidence.

Ce prénom *Bryan*, nous l'entendons comme phonétiquement proche de *braillard* et *brailleur*. « Brailler », c'est ce qu'on lui reproche dans l'établissement dans sa façon de s'adresser aux autres en les commandant, en brailant. « Braillard », c'est ainsi qu'on nomme le bébé qui pleure et ne parle pas encore...

Dans l'après-coup de son parcours en plusieurs sessions de « groupe-marionnette », il m'est apparu que le prénom de sa première marionnette avait valeur de signifiant représentant la question du rapport d'Estelle à sa parole et au langage, question qui est devenue le point central de son parcours de subjectivation via ces groupes.

Vint le moment de l'élaboration du scénario et du jeu. Estelle met en forme un scénario à trois personnages : Bryan, sa mère et un médecin. Pour jouer les rôles de la mère et du médecin, Estelle choisit des marionnettes présentes dans le lieu, qui n'ont pas été faites par les membres du groupe, mais laissées « en dépôt » par de précédents participants.

Elle demande à deux des trois animatrices de jouer l'une le rôle du médecin, l'autre celui de la mère. À ma demande, elle énonce le scénario suivant : « Bryan va chez le docteur, parce qu'il est malade. C'est pour ça qu'il est tout rouge, parce qu'il est malade. Et puis, sa mère l'emmène parce qu'il fait pipi au lit. Le docteur va dire à la mère que Bryan fait pipi au lit parce qu'il ne voit pas assez souvent son papa. Ses parents sont divorcés. »

Dans la réalité de la vie d'Estelle, c'est ce qui vient d'arriver, ses parents se sont séparés en cours d'année. Elle vit chez sa mère et voit son père le week-end. Je repense alors à ce morceau de fourrure blanche collé sur le menton de Bryan à l'endroit de la barbe dont elle ne pouvait dire que : « C'est doux » ou « c'est comme ça »... On dirait que ces traits de visage énigmatiques – la rougeur du visage, la fourrure blanche sur le menton et l'invitation à en dire quelque chose – ont permis à des associations d'émerger et de commencer à se dire, via la projection d'images inconscientes du corps sur le visage et le corps de la marionnette.

Cette image inconsciente du corps est interne au sujet, nous dit Françoise Dolto. Sa constitution, dans un continuum, permet la formation d'une « image de base » indispensable au sentiment identitaire, et participe aux fondements du narcissisme primaire. Le rôle de l'image spéculaire, essentiel dans la constitution du Moi, est, dans un deuxième temps, d'unifier l'image du Moi, ceci quand l'étape du stade du Miroir est franchie.

Françoise Dolto souligne aussi que cette image inconsciente du corps est constituée d'images partielles, en partie pré-conscientes, en partie inconscientes, qui sont mobilisables et réactualisables, notamment dans les activités symboliques qui mettent en jeu les images du corps, comme le dessin et le modelage.

Pour Estelle, lors de son premier groupe-marionnette, ce fut dans la mise en scène d'un jeu à plusieurs voix, que l'enfant réussit à dire, par la voix du docteur, le sens de son symptôme de pipi au lit, jusqu'alors signifié dans le corps de la marionnette / petit garçon Bryan : « Il est rouge et il fait dans sa culotte ».

Charlotte

La deuxième marionnette, fabriquée par Estelle, s'appelait Charlotte. C'était une très jeune fille de couleur qui habitait en Guadeloupe. Elle choisit de l'habiller de jupons colorés superposés qu'elle confectionna habilement. Si le visage de Bryan contenait une énigme à nos yeux, celui de Charlotte créa, pour Estelle,

une sorte de trouble proche, par moments, de l'angoisse. Elle avait décidé de peindre le visage en brun, comme les filles nées là-bas, et comme une copine de Cécile, la fille du nouveau compagnon de sa mère.

À l'emplacement des cheveux, Estelle avait collé un morceau d'une jolie fourrure turquoise. La séance suivante, quand elle retrouva sa marionnette, elle déclara, en montrant la chevelure turquoise : « Ça fait peur ! C'est bizarre, là ». Elle n'arrivait pas à décider si elle laissait, ou non, cette chevelure à sa marionnette. Finalement, elle décida de nouer sur les cheveux turquoise un fichu qu'elle jouait à enlever puis à remettre comme pour renouveler la mise en scène d'une énigme.

Quel moment psychique mettait-elle en forme, dans cette scène, via la marionnette ? Était-ce la peur du visage d'un autre qui, dans son altérité visible, la troublait, l'angoissait, d'autant qu'il s'agissait cette fois de confectionner une jeune fille, comme elle, et non un petit garçon, comme Bryan... ? Était-ce de l'ordre du sentiment d'inquiétante étrangeté qui peut nous saisir en présence de lieux ou d'objets, à la fois étrangers et familiers ?

C'est le scénario qu'elle inventa et dans lequel elle fit jouer Charlotte, qui indiqua la question mise en forme via cette marionnette. Charlotte était coiffeuse pour dames, lesquelles venaient se faire belles ou rechercher une autre coiffure, un autre look. Charlotte les accompagnait dans cette recherche, en les invitant à se mettre face au miroir du salon de coiffure.

Quelque chose de l'ordre de ce qui est en jeu dans le stade du miroir était abordé dans cette scène, à savoir le rapport à établir – pour tout être humain – entre l'image interne de soi et l'image externe qu'est l'image spéculaire renvoyée par le miroir.

Jacques Lacan a conceptualisé ce moment psychique sous le nom de *stade du miroir*. Il souligne le sentiment de jubilation narcissique exprimé par le petit enfant qui se reconnaît dans le miroir, tout en se retournant vers l'adulte qui l'aime et se trouve à côté de lui, pour avoir la confirmation qu'il s'agit bien de l'image de lui, l'enfant, dans le miroir. Françoise Dolto parle de la rencontre de l'enfant avec l'image spéculaire comme essentielle à la constitution du narcissisme primaire et du sentiment identitaire et qualifie ce moment d'*épreuve symboligène* dont le franchissement marque le psychisme du sujet, en ce qu'il permet ou non que soient intégrées les images inconscientes, et partielles, du corps.

Au vu du trouble exprimé par Estelle lors de la confection d'une première marionnette-fille, on peut penser à ce moment décisif du stade du miroir : la couleur de la peau et des cheveux, les vêtements, renvoyaient et ne renvoyaient pas à des images identificatoires dans lesquelles elle puisse se reconnaître.

Le cadre réel et symbolique

Au fur et à mesure de sa participation à ces groupes-marionnettes, Estelle nous a montré, appris, comment certains éléments de cadre pouvaient avoir, pour elle, une valeur particulière, notamment une « fonction de bord ». Du fait du déménagement de l'établissement, plusieurs activités (psychomotricité, chorale, mime...) se déroulaient dans la salle où avaient lieu les séances du groupe-marionnette. Il était devenu d'usage, dans certaines activités, que les participants rentrent dans la salle, à l'heure dite, pour installer le matériel nécessaire à leur déroulement, que les animateurs soient présents ou non.

J'avais remarqué les tensions qui survenaient entre les participants du groupe-marionnette qui investissaient les lieux avant que les animatrices ne les invitent à entrer dans la salle. Ceci m'avait amené à installer à l'extérieur de la salle, une sorte de coin d'attente avec quelques chaises où l'on pouvait se poser, prendre le temps de quitter l'espace/temps de la réalité avant d'entrer dans celui du groupe-marionnette. J'avais également posé comme règle que c'étaient les animatrices du groupe-marionnette qui ouvraient la porte de la salle et invitaient les participants à rentrer.

Dans la vie de l'établissement, Estelle était souvent au cœur de conflits bruyants, car elle se « mêlait des affaires des autres », ce qu'elle ne semblait pas percevoir, tant elle était dans la confusion entre elle et l'autre, concernée par les affaires des autres – les actes comme les paroles – comme si c'étaient les siennes.

Cet élément de cadre eut pour elle une fonction symbolique dont elle témoigna ainsi : dans le coin-salle d'attente, elle prit l'habitude de s'asseoir par terre, ses jambes posées contre la porte de la salle, soit exactement sur le bord, à la limite entre la salle et le coin d'attente. Elle, d'habitude bavarde et dispersée, était alors paisible, rassemblée et à côté des autres. Quand je lui demandai si elle ne préférerait pas s'asseoir sur une chaise, elle me répondait : « J'aime bien cet endroit-là ». Elle amenait souvent un cahier dans lequel figuraient ses dessins, des textes recopiés, références de chansons, revues, objets qu'elle projetait d'acheter.

Elle qui aimait dessiner fit de nombreux dessins, dont certains furent utilisés comme décors, des lieux où vivaient ses marionnettes, des scènes qu'elle envisageait de jouer. Comme une signature ou un signe, sur nombre de ces dessins figuraient – aux coins de la feuille, à la limite – un panneau de « sens interdit » ou une barrière, posés là sans aucun rapport avec le contenu du dessin.

Cela, je le repérai après coup...

Le Barman de l'Hôtel de la Plage

La troisième marionnette était un jeune homme habillé d'une salopette de ski qui travaillait comme barman à l'hôtel de la plage. Au moment de la carte d'identité, Estelle souligna le caractère « bizarre » du port de la salopette de ski en plein été, qui plus est au bord de la mer. Elle énonça cette discordance entre température extérieure et habillement comme signe du « problème » qu'avait ce jeune homme. Elle joua le rôle du barman dans le scénario créé collectivement. Dans ce rôle, elle se montra particulièrement attentive à permettre aux clients d'exprimer leur requête, à les aider à résoudre leurs problèmes quand il y en avait un d'exprimé.

Le mystère du langage et l'épreuve de la parole

Progressivement, dans le cadre de ces groupes-marionnettes, Estelle devint moins intrusive, « commandeuse », dans sa façon de s'adresser aux autres. Lors des scènes jouées derrière le castelet, elle pouvait encore avoir du mal à rester dans son rôle, à sa place, mais s'en rendait compte de plus en plus souvent. « Ho, ho, y'a un problème ! », disait-elle alors.

Mais lorsqu'elle voulait raconter à quelqu'un ce qu'un tiers lui avait dit, ou donné, c'était la grande confusion.

– « J'ai prêté le sac à Thomas » me disait-elle en montrant un sac à dos.

– « Tu vas prêter ce sac à Thomas ? » lui répondais-je

– « Non, tu comprends rien ! Le sac, c'est à Thomas. Il prête ».

Peu à peu, elle entendit que quelque chose dans sa façon de dire faisait qu'on ne savait de qui ou de quoi elle parlait, faisait qu'on ne la comprenait pas. Dans la vie sociale de l'établissement, elle était souvent au cœur de quiproquos en rapport avec cette transivité dans le langage, à l'image de son rapport à l'autre (et aux objets de l'autre) qui la faisait basculer du collage à l'autre aimé à l'opposition farouche voire au rejet.

À la réaction de mécontentement : « Tu comprends rien ! » succéda une prise en compte nouvelle, par Estelle, de l'ambiguïté du langage et de sa difficulté à faire avec, à énoncer une parole qui dise ce qu'elle avait à dire.

Depuis longtemps, elle était connue pour ses tournures langagières qui donnaient parfois lieu à des lapsus dont la saveur de mot d'esprit était reconnue par beaucoup, mais lui restait étrangère. Ainsi, quand elle parlait de son éducatrice Stiren, elle la nommait Sirène ; si on le remarquait, en soulignant le glissement de sens poétique qui surgissait de l'écart phonématique, cela la laissait indifférente. La prise en compte qu'elle contribuait, par sa parole, à ces glissements de sens était donc nouvelle. Ce que l'on peut considérer comme une avancée

subjective quant à son rapport au langage suscita, pour Estelle, un flottement. Celui-ci semblait soutenable à l'intérieur du groupe-marionnette dont le cadre thérapeutique assurait une place à la parole de chacun, et qui veillait à limiter la prise à la lettre du langage et l'emprise des paroles adressées les uns aux autres.

Ce changement quant à la perception de sa propre parole, se manifesta aussi dans le transfert. Estelle se déclara incapable de transmettre à son éducatrice une information concernant un changement d'heure de la séance du groupe : « Je sais pas dire, toi tu sais », me disait-elle. Cette déclaration pouvait paraître singulière, voire mensongère, de la part de quelqu'un ayant suffisamment de repères symboliques pour lire l'heure, compter ou déchiffrer un texte. Mais comme elle ne pouvait donner de sens à un texte qu'elle avait déchiffré, elle continuait de s'en remettre à l'Autre censé posséder un savoir du langage écrit, ou un savoir parler, savoir qu'elle n'arrivait pas à s'approprier.

Après trois groupes-marionnettes successifs, Estelle annonça qu'elle avait décidé d'arrêter là. Quand je l'invitai à parler de sa décision, elle répondit : « T'es pas d'accord, mais moi, je dis non ! J'arrête, c'est tout ! », comme si le fait de répondre à mon invitation de dire les raisons de son « non » la laissait sous l'emprise de mon désir (supposé) qu'elle continue. Et elle rajouta : « D'ailleurs, tu as dit qu'on pouvait dire son avis ! ».

Quelque chose se jouait, avec moi, dans le transfert, de son rapport au désir de l'Autre sur fond de vacillation subjective survenue à l'approche de l'énigme que constituait, pour elle, la possibilité d'avoir une parole qui puisse, en même temps, lui être personnelle et lui échapper.

Un arrêt eut lieu, le temps d'une ou deux sessions de groupe-marionnette, puis Estelle demanda à se réinscrire à ce groupe. Elle arrivait avec le souhait de participer au groupe pour fabriquer une marionnette-dauphin sur le modèle de celle confectionnée par un participant au groupe précédent, qu'elle avait eu l'occasion de voir lors d'une petite présentation à laquelle elle avait été invitée. Estelle formula sa demande auprès d'une psychomotricienne qui revenait de congés maternité et animait le groupe-marionnette avec moi.

Je n'ai pas de souvenirs marquants de ce dont cette marionnette a été le support sinon une mise en scène de l'avidité d'Estelle à s'approprier certains objets investis par les autres et dont la possession la laissait souvent vaguement déçue. Elle voulut faire un dauphin le plus ressemblant possible à celui qu'elle avait vu sur scène et dans les jeux qui suivirent, la principale activité du dauphin était de manger.

Hélène

Estelle s'inscrit pour la session suivante, une cinquième et dernière session (à ma connaissance). Elle choisit de réaliser une marotte avec un buste de femme, habillée d'une seyante robe cache-cœur qu'elle nomma Hélène. Le visage était peu harmonieux tant la bouche prenait de place, mais de ceci elle ne dit rien. Hélène était marchande de glaces le jour et habitait dans son camion. Le soir, sans se montrer, elle chantait, car son rêve était de concourir à Star Academy et de devenir chanteuse. C'était l'époque où cette émission télévisée était très populaire et certaines chansons sur toutes les lèvres.

Lors d'un jeu très émouvant, elle tenta à plusieurs reprises de mettre en scène Hélène chantant une chanson qu'elle aimait. Estelle avait des « trous », elle ne retrouvait pas les mots de la chanson et cela l'affectait encore plus que lorsqu'elle avait réalisé que par moments, elle ne savait pas dire...

Certains participants au groupe, qui connaissaient la chanson, ont suppléé à ces « trous » dans une sorte de karaoké improvisé. La semaine suivante, une stagiaire psychologue, qui participait régulièrement au groupe, arriva avec le CD de la chanson qui, mis en sourdine, suffit à soutenir Estelle dans son énonciation, comme une trame venant « faire étayage » symbolique dans son rapport au langage et lui permettant d'arrimer sa parole et de la soutenir.

Quand j'ai quitté l'établissement, elle était attirée par la chorale tout en ayant « les boules », comme elle disait, d'y participer. À l'orthophoniste avec laquelle elle avait fait une tentative d'apprendre à lire, qui avait tourné court parce qu'elle savait lire, mais n'en pouvait rien savoir, elle demanda d'apprendre à parler, ce qui laissa l'orthophoniste perplexe.

Quelques années après, suite au décès d'un ami, elle fit une demande auprès de la psychologue pour parler de ses « problèmes », de son désarroi face à cette absence irrémédiable si difficile à symboliser.

Bibliographie

Françoise Dolto, *L'image inconsciente du corps*, Le Seuil, 1984

Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », *Écrits*, Le Seuil, 1966

François Tosquelles, *L'enseignement de la folie*, Privat, 1992

Clinique

Les marionnettes dans un atelier d'art-thérapie *Un exemple d'accompagnement : Théa*

Marie-Georges Compper Bruegel

Marie-Georges Compper Bruegel est art-thérapeute, agréée par la Fédération française d'art-thérapie. Sa formation est universitaire : après un master 2 d'art-thérapie à l'université de Paris V, son terrain professionnel l'a portée à enrichir cette formation par un D.E.S.U. d'ethnopsychiatrie et un D.U. de psychopathologie du bébé. Elle a créé « L'atelier d'art-thérapie par le conte, l'oralité et la marionnette » en septembre 2011, où, comme son nom l'indique, elle travaille essentiellement avec les médiations de l'oralité. Selon les âges de ses patients, la parole libre, la berceuse, les comptines, les contes et les mythes gréco-latins. Et bien sûr, la médiation de la marionnette¹.

Dans l'article qui suit, elle nous expose d'abord comment elle conçoit son travail, puis dans la partie « Théa », elle nous invite à la suivre dans son accompagnement, à l'aide de marionnettes, d'une petite fille adoptée, en souffrance psychique et en quête d'elle-même.

1. LE CADRE DE MON ATELIER

Certaines personnes en recherche d'aide sont venues à l'atelier par Internet, par mon site, ainsi que par les sites «Proxi-handicap 93» et «Sparadrap», où j'ai renseigné mes propositions. D'autres sont venues après avoir participé à mes ateliers annuels dans le cadre de la Semaine d'information sur la Santé mentale. Ou encore du «Festival des murs à pêches de Montreuil» : j'y propose depuis trois ans deux animations, l'une pour les bébés de 0 à 3 ans et leurs parents, l'autre pour les personnes en situation de handicap mental ou psychique et leurs

¹ *Son site <http://lartherapieparlecontetloralitetlamarionnette.e-monsite.com/> permettra à qui le souhaite d'avoir de plus amples renseignements.*

proches. Plusieurs familles m'ont contactée à la suite d'une conférence que j'ai donnée. D'autres personnes viennent à l'atelier orientées par la cellule handicap de la ville de Montreuil où j'ai rencontré d'autres acteurs professionnels du soin, œuvrant pour «Trisomie 21» ou «Autisme France». Cela a débouché sur des collaborations très interactives et il arrive qu'ils m'orientent, avec pertinence, certains de leurs usagers. Enfin, j'ai constaté cette année qu'un bon nombre de personnes sont venues par le bouche-à-oreille.

La mère de Théa dont je parle plus loin a pris contact avec moi, suite à une conférence que j'ai donnée en 2012 à la Fédération enfance et familles d'adoption (EFA 94), intitulée « art-thérapie, contes et adoptions ».

Les séances sont individuelles et durent une heure, toutes les semaines ou tous les quinze jours. Le temps du suivi varie, selon le cas, allant d'une à plusieurs années. Ma période de grande activité est calquée sur l'année scolaire. C'est un public large : des bébés et leurs parents, des enfants, des adolescents et des adultes. Parfois le groupe familial entier, de façon ponctuelle.

La marionnette dans le cadre de mon atelier

Voici les dix règles de la médiation par les marionnettes que j'applique :

- 1 Les marionnettes fabriquées par les patients sont à base de papier mâché, de tissu et de petits objets à coller pour accessoiriser si nécessaire. Tout le matériel est fourni par l'atelier.
- 2 Le temps de fabrication de la marionnette et d'essais erreurs est de trois mois maximum.
- 3 Le patient doit verbaliser toute intention de bris ou de destruction de sa marionnette.
- 4 Toute marionnette ou forme créée par le patient doit être prénommée et mise en jeu (même s'il ne se passe «rien» pendant le temps dédié à la mise en jeu, ce temps demeure).
- 5 Au cas où cela s'avère nécessaire, je participe à la mise en jeu et voix d'une ou plusieurs marionnettes dans le rôle pour lequel elle(s) a (ont) été fabriquée(s), pendant la mise en jeu finale.
- 6 Dès que la marionnette a été prénommée, il n'est plus autorisé de modifications majeures.
- 7 Une marionnette n'est fabriquée que pour un rôle, dans une ou plusieurs manipulations. Si le patient veut évoquer une autre personne, il doit fabriquer une autre marionnette.

8 La marionnette ne quitte jamais l'atelier.

9 La marionnette est détruite, à une date choisie en accord avec le patient (délai d'un an maximum à partir de sa manipulation thérapeutique). Entre temps, il peut revenir manipuler sa marionnette.

10 La taille de la marionnette ne peut dépasser la distance du poignet à l'épaule de la personne qui l'a fabriquée.

Les dispositifs selon les publics

Les bébés

Le récit du déroulement de la grossesse, de l'accouchement et de la naissance est ici primordial. Le bébé est installé dans la position la plus agréable pour lui et le parent qui l'accompagne. Par ordre de préférence :

- dans un contact peau à peau avec son parent,
- dans les bras de son parent,
- dans le transat mis à disposition, orienté vers moi, assise au sol, à côté de son parent également assis au sol,
- dans le transat, orienté vers moi, placé entre les pieds du parent assis sur une chaise à la même hauteur que moi.

La scénette que je propose dure de 1 à 3 minutes. Son contenu dépend entièrement de la problématique amenée par le bébé, telle que le parent qui l'accompagne l'a comprise. J'initie la mise en jeu, mais je la cède au parent s'il le désire. Je mets souvent en scène des objets marionnettisés, détournés de leurs usages. Ils sont de couleurs vives, peuvent être mis à la bouche sans danger. La plupart de ces objets ont des ouvertures en haut, qui leur permettent «d'avalier» et en bas qui leur permettent de se «vider». Les saynètes sont rejouées plusieurs fois par séance, avec le même contenu. Elles sont commentées entre le parent et moi, de façon simple. Le bébé est convié à prendre part à cette conversation. Les réactions, les vocalises du bébé sont également commentées. Une partie importante du travail a lieu dans l'observation conjointe (le parent et moi) des réactions du bébé lors du récit de sa venue au monde. Il y a des pauses pour permettre au bébé d'explorer l'objet. Les échanges : bébé/parent, parent/moi, bébé/moi sont encouragés.

Les enfants jusqu'à dix ans (en présence ou non des parents selon le cas)

Je leur propose des marionnettes à gaine en tissu et plastique, achetées dans le commerce, ou d'autres en tissu et papier mâché, fabriquées par moi. Ou encore des marionnettes digitales en tissu ou laine.

Plusieurs cas de figure sont possibles : les marionnettes proposées suffisent à l'élaboration du travail de séance et l'enfant liquide le conflit après l'avoir mis en scène. D'autres fois, il alterne le jeu des marionnettes avec des dessins, de la pâte à modeler, du discours ou rien...

Il arrive aussi que l'enfant détourne d'autres objets pour les mettre en scène, en incluant les marionnettes. Par exemple : il enferme les petites marionnettes digitales dans une «boîte-monstre» qui vole. Ou bien il me sollicite : *On dirait que tu serais...* sans être totalement satisfait ni de mes interventions ni des objets mis en jeu. Je lui propose alors de fabriquer sa propre marionnette ou forme, à partir de tissu, de papier mâché, qu'il pourra peindre et sur laquelle il pourra coller de petits objets s'il en a envie, lui donnant ainsi l'occasion de montrer ce qui semble le tourmenter et de s'en distancier. Ce sera une marionnette à gaine, ou une forme à gaine.

Ce travail se fait hors de la présence du parent, qui peut, au choix de l'enfant, attendre dans la pièce voisine ou le laisser à l'atelier et revenir le chercher à la fin de la séance. La finalité du travail sera une mise en jeu de la marionnette fabriquée qui aura lieu devant moi seule ou devant les membres de la famille que l'enfant aura conviés. Avant la mise en jeu finale, je restitue à l'enfant le matériel verbalisé (ou non) qu'il aura produit pendant la fabrication de la marionnette. Il arrive que l'enfant se serve de ce matériel en l'introduisant dans la mise en jeu présentée.

Les adolescents et les adultes

La marionnette se fait à partir d'une matrice de ballon. Je ne propose que la construction de la tête (lieu du conflit psychique) ou d'une forme. Une fois terminée, elle sera à peu près de la taille d'une tête humaine adulte. Il s'agit cette fois de marionnettes à manches. Pour les manipuler, il faut glisser un bras jusqu'à l'épaule dans une manche cousue à ce qui pourrait être comparé au cou. Le résultat est impressionnant et très convaincant ! J'en ai fabriqué plusieurs, que je mets à disposition pour favoriser la verbalisation. Elles concrétisent des figures mythiques, Méduse, Cyclope, des attitudes ou des états, Mort, Vérité, Silence... Il arrive assez souvent que les patients en choisissent une et me demandent de la manipuler, soit parce qu'elle les représente eux-mêmes, et qu'ils veulent lui donner la réplique, en évoquant quelqu'un d'autre, soit parce qu'elle représente quelqu'un d'autre, et qu'ils souhaitent l'évoquer en séance.

Dans le cas où il m'est demandé de manipuler l'une de mes marionnettes, je reste strictement dans la ligne du caractère archétypique de ce qu'elle est censée évoquer afin de laisser au patient le champ de projections le plus vaste possible. Jusqu'ici ce sont surtout les adolescents qui se sont autorisés à les utiliser.

Après ce rapide tour d'horizon quant à ma façon de travailler, je vais aborder ici un exemple d'un de mes accompagnements. Il s'agit de celui de Théa (le prénom a été modifié), enfant adoptée.

2. ADOPTION ET DÉLIAISON, L'ACCOMPAGNEMENT DE THÉA

Théa est une jolie fillette d'origine vietnamienne, au menton volontaire et à la mine boudeuse, capable de passer rapidement d'un visage renfrogné à un visage rieur. La mère adoptive de Théa s'est adressée à moi, il y a deux ans, après avoir tenté des accompagnements psychothérapeutiques plus classiques individuels et familiaux. Théa est dans sa onzième année. Sa mère la décrit comme très opposante et violente verbalement envers elle. Théa fait des scènes dans les magasins et lui jette au visage : *Tu n'es pas ma vraie mère*, ce qui, me dit sa mère, la laisse sans force, lui fait honte et lui fait très mal. L'enfant reprend parfois des attitudes d'automutilation qu'elle avait sûrement bébé, à l'orphelinat : elle se mord, se gratte jusqu'au sang comme lorsqu'elle avait eu la gale. Quelques fois, comme par dépit, elle abîme délibérément ses tenues, ou égare ses affaires scolaires. Dotée d'un tempérament de survivante, Théa a tendance à se précipiter sur les choses et à faire rapidement des « liens » avec les gens. Peut-être en réaction à ses premières expériences de vie, à l'orphelinat, où la nourriture et la disponibilité des professionnelles étaient comptées. Elle a tendance à poser des questions sur le mode impératif-négatif, sur un ton véhément. Cela donne l'impression qu'elle assène de « fausses vérités », qui peuvent être entendues comme des accusations. Elle dit, par exemple : *Tu veux pas que j'aille à la piscine !*, au lieu de : *Est-ce que je peux aller à la piscine ?*

Ces attitudes et formulations permanentes génèrent des crispations chez ses proches, mais aussi chez son enseignante. Le voisinage immédiat de cette famille est très conservateur et regarde la fillette un peu comme un phénomène de foire. Madame dit qu'ils sont « tenus à distance ».

Théa a un frère aîné, fils naturel du couple, qui est âgé de 16 ans. À la suite de ce premier enfant, il n'y a plus eu de fécondation viable. Les tentatives de fécondation assistée se sont révélées très pénibles à vivre pour le couple, et surtout pour monsieur. C'est après cette période difficile que madame a pensé à l'adoption. C'est également à cette période que le couple a commencé à dysfonctionner. Monsieur est devenu irritable, violent verbalement, renfermé. Ils se sont éloignés l'un de l'autre. Cependant il n'est pas question de séparation ou de divorce. À la lumière du suivi de la mère de Théa à l'atelier, il est apparu que cette

mésentente prend son origine, en partie, dans les reproches faits à monsieur par sa propre mère. Le montage du dossier d'adoption de Théa a conduit le couple qui vivait en concubinage à se marier. De ce fait, le nom de famille s'étendit à madame, qui a été désignée à son mari comme une «mauvaise femme» par sa mère dès qu'elle a commencé les fécondations in vitro et parce qu'elle ne gardait plus en elle les embryons ! C'était comme si, madame ne voulait/pouvait plus garder «les dons de vies» faits par son mari. Sa belle-mère, jusqu'alors désagréable avec elle, est devenue irascible.

Du fait de l'adoption plénière, le nom de famille de monsieur est devenu celui de Théa, petite vietnamienne. Or, la belle-mère de madame a perdu un frère pendant la guerre du Vietnam. Le corps n'a jamais été retrouvé. Ainsi, monsieur a été désavoué dans ses choix symboliques : offrir une vie nouvelle pour une vie tragiquement perdue. Sa tentative de réparation du chagrin maternel et de résolution du deuil de ce frère, a été rejetée par sa mère qui, par ailleurs, se dit druidesse et «voit» les morts.

La position dans laquelle se retrouve le père de Théa est très inconfortable : coincé entre sa mère, sa femme et sa fille du cœur. Depuis l'arrivée de Théa, les parents de monsieur, et surtout sa mère, se sont fortement radicalisés. Ils se sont tournés vers des partis politiques extrémistes. Aussi Théa ne va-t-elle que très ponctuellement chez eux, car elle n'y est pas la bienvenue.

Le travail d'élaboration et de construction de Théa

D'après le portrait peu engageant que madame m'avait fait de sa fille, il me semblait s'agir d'une personnalité limite en devenir. Il y a tout d'abord eu une première période d'observation. J'ai dû essayer de comprendre et déchiffrer les arcanes et les articulations du lien familial : père/mère, mère/enfant, père/enfant. Au début du suivi, les parents venaient tous les deux avec Théa, mais bientôt, les tensions du couple ont pris trop de place dans la séance. J'ai dû leur demander de venir en alternance. Jusqu'à ce que monsieur ne veuille plus venir après que je lui aie proposé un espace de parole pour lui aussi. C'était un impair que j'ai longtemps regretté. Cependant, lorsqu'il est impossible pour madame de venir, monsieur dépose Théa à la porte et l'attend dans la voiture. Théa a donc eu des séances seule.

Mon atelier est séparé en deux espaces : un espace pour le travail plastique, l'autre pour la parole et les jeux. Il y eut, également, des séances mère et fille, où l'une se plaignait de l'autre et réciproquement. Trois affects revenaient sans cesse : la colère, la rancœur et l'impuissance ayant comme effet d'opacifier la relation

et de brouiller les codes. Théa reprochait à sa mère de ne pas tenir compte d'elle, alors que la vie de cette femme s'organise en grande partie en fonction de sa fille. La fillette semblait désespérée de son impuissance : *Je ne peux rien faire ! Vous ne me laissez rien faire ! Tu ne veux jamais...* Ces reproches revenaient sans cesse dans son discours. Madame, quant à elle, semblait éprouver de la colère contre sa fille, colère d'être si mal comprise, colère qui lui revenait par la suite en boomerang. J'ai passé quelques séances à vivre l'impuissance, à mon tour, et à regarder tourner ces affects de l'une à l'autre.

Un jour, après avoir verbalisé ces contenus, en début de séance, j'ai émis l'idée que ces affects «se trompaient d'adresses», qu'il serait intéressant de les mettre en jeu par le moyen de marionnettes pour essayer de retrouver les bons destinataires, pour faire un tri. Théa m'écoutait boudeuse et madame regarda sa fille et acquiesça. Je dis alors : *Je pense que c'est Théa qui devrait fabriquer ces trois marionnettes parce que c'est elle qui connaît le mieux les protagonistes de cette histoire.* Théa se redresse, me regarde les yeux écarquillés. Sa mère la regarde toujours et sourit finement. Je crois qu'elle a compris mon idée.

Moi ! dit Théa. *Mais, de qui tu parles !* Je respire un grand coup : *Je parle de ta maman du ventre, de toi et de ta maman du cœur.* Théa regarde sa mère franchement, en plein visage pour la première fois depuis le début de ces séances à deux. *Quoi !* s'exclame-t-elle. Puis aussitôt, s'adressant à moi puis à sa mère : *Tu crois ? ! Je peux maman ?* avec énergie et les sourcils froncés. *Oui,* répond celle-ci simplement. *Théa, dis-je, je me trompe peut-être, mais je crois que j'ai compris quelque chose, quant à la rancœur qui t'habite. Peut-être que, lorsque vous vous êtes quittées ta mère du ventre et toi, quelque chose s'est passé. Elle a déposé une parole en toi, dans ta langue première. Tu n'as pas pu répondre et vous vous êtes quittées pour toujours là-dessus. Tu as sans doute ressenti bien des choses, mais je pense que parmi toutes ces choses, il y avait de la colère, de la rancœur et une panique. Peut-être que tu gardes ces sentiments avec toi parce que ce sont des sentiments ou des sensations de la mère du ventre et que c'est une façon pour toi d'être encore avec elle ? Pour ne pas la perdre tout à fait ? Est-ce que tu comprends ce que j'ai pensé ?*

Oui, répond Théa.

Silence.

La construction des marionnettes

Théa a pu réaliser, sans trop de peine en cinq ou six séances, les marionnettes les représentant elle et sa mère adoptive. Elle a travaillé assez vite, mais soigneusement, en trouvant toute seule des solutions pour corriger quelques erreurs de

découpage et en discutant tout le long des réalisations. Les marionnettes ont été habillées différemment avec des couleurs gaies. Rouges pour elle et fleuries pour celle de sa mère. Elles ont été prénommées «Lili» pour la marionnette la représentant et «Cristal» pour celle représentant sa mère. Comme elle était fière du résultat et que je n'avais pas formulé d'interdit à ce sujet, elle est allée les montrer à sa mère dans la pièce à côté. Je les ai laissées seules, prêtant l'oreille. J'ai noté que l'une et l'autre étaient amusées de se confronter à leurs doubles. Madame a seulement été surprise que la taille soit égale pour les deux. Théa n'a cependant pas éprouvé le désir de raccourcir la robe de la sienne. Je ne suis intervenue que lorsque Théa a voulu les mettre en jeu. Les siennes, les marionnettes devant rester «vierges» de projections, jusqu'à la séance finale et jusqu'à ce que le trio de marionnettes soit complet.

À l'issue de ces fabrications, deux mises en jeux ont été prévues : la séparation mère de naissance / Théa bébé, d'une part, l'adoption mère du cœur / Théa bébé, d'autre part, chaque participante devant tenir / faire jouer la marionnette la représentant et fabriquée par la fillette. Étant donné l'absence de la mère du ventre, il a été convenu que je mette en jeu la marionnette la représentant.

« La mère du ventre »

Les difficultés ont commencé avec la fabrication de la marionnette représentant la mère de naissance. Jusque-là, les fabrications, comme je l'ai dit plus haut, s'étaient déroulées dans une atmosphère plutôt détendue. Mais là, Théa a eu du mal à tenir entre ses doigts la boule de pâte à papier qui représentait la tête de cette femme. Soit elle ne parvenait pas à purger la pâte qui s'émiettait, parce qu'elle était surchargée en eau, soit elle ôtait toute l'eau de la pâte qui se désagrégeait... par manque d'eau.

C'était comme si cette difficulté de construction illustrait la difficulté où était Théa de convoquer en elle l'image de sa mère de naissance. Comme si un trop-plein de ressentis non pensés, abrupts, émiettait, ou diluait une image de mère trop étrangère pour être contenue/contenante.

Finalement, après trois ou quatre tentatives infructueuses, je suis venue à son secours et la guidant d'un geste à l'autre, nous avons fini par obtenir une boule de pâte assez souple et ferme, de bonne taille pour travailler. Il n'y avait encore aucun trait de visage dessiné, pourtant Théa semblait tenir un fer chauffé à blanc. Elle s'est levée de la chaise où elle n'était posée que sur une fesse, a sautillé à pieds joints, puis d'un pied sur l'autre, en lançant la boule de pâte d'une main dans l'autre. Un rictus crispé s'est formé sur son visage. Ses yeux écarquillés semblaient me regarder sans me voir, au point de m'inquiéter un peu.

Je l'ai interpellée doucement : *Théa ? Son regard s'anime, elle me regarde, me voit. Les yeux toujours écarquillés, elle cesse de sautiller et, au contraire, elle se fige. Je la soutiens du regard, silencieusement. Elle me lance la boule de papier mâché en disant : Je ne sais pas quel visage je dois faire, c'est toi qui vas le faire, moi je ne l'ai jamais vue, je ne sais pas à quoi elle ressemble !*

Je lui réponds : *C'est difficile pour toi, je comprends. Pourtant quand vous vous êtes quittées... tu as peut-être vu les traits de son visage, ou son regard. On va essayer de les retrouver ensemble. Moi je ne la connais pas non plus, mais quand je te regarde, je peux trouver des traits physiques que vous avez sans doute en commun.*

Quoi !? dit-elle en se rasant. Elle m'a jeté son «quoi» à la figure et regarde furtivement ce qui deviendra la tête de la marionnette. Je tiens toujours la boule de pâte : *Eh bien, par exemple les cheveux ? Réfléchissons aux cheveux. D'accord ? Sans doute... des cheveux noirs... comme les miens, dit-elle à mi-voix comme pour elle-même, en prenant, parmi la pile de tissus prédécoupés et repassés, un morceau de tissu de coton très noir.*

Je lui tiens la pièce de tissu qu'elle découpe pour y tailler hâtivement une chevelure longue. Pendant la découpe du tissu, qui se fait en silence, Théa guette du coin de l'œil la boule de pâte, comme si elle en attendait quelque chose. Étant donné que la pâte est humide, je lui propose de travailler aux vêtements. Je pose la boule de pâte dans la boîte à chaussures où sont déjà les deux autres marionnettes. Elle sort ainsi du champ de vision de Théa qui semble respirer un peu plus facilement.

La semaine suivante, la boule de pâte a séché. Théa doit faire le visage et le regard de sa mère du ventre. C'est une autre difficulté. Après avoir beaucoup hésité quant au tissu à choisir en le comparant avec la couleur de la peau de son bras, elle colle un tissu blanc sur la boule de pâte, qu'elle tient à bout de bras. Puis, en regardant de biais, elle dessine une paire d'yeux complets avec iris, paupières, cils au stylo vert, donnant ainsi un regard assez froid au personnage. La chevelure est collée, mais sur les yeux, si bien qu'elle doit les redessiner en dessous. La tête a maintenant une chevelure et un regard. Théa s'arrange pour ne pas le croiser. Pendant toute la séance, les deux regards, celui de la marionnette et celui de Théa, joueront à cache-cache. Elle cille sans cesse en l'habillant. Elle doit fixer au cou de la marionnette, par un élastique et une écharpe, la tenue préparée la fois dernière : une veste et un pantalon type pantalon thaï (cousus ensemble sur le devant de la veste, pour que la main du manipulateur puisse se glisser dessous). Est-ce parce que l'intensité fixe du regard de la marionnette la gêne trop ? Elle farfouille de nouveau parmi les tissus et sélectionne un large ruban. De la gaze synthétique jaune, un peu raide. Le tissu est trop glissant pour

être collé. Une fois noués autour du cou, les deux bouts viennent se plaquer avec raideur sur le visage de la marionnette comme un écran. Le visage se voit par transparence au travers de cette gaze.

Voilà ça fait la peau ! me dit-elle, en tapotant le tissu de l'index, sur un ton définitif. J'acquiesce et la regarde travailler. Ses yeux vont de moi à la figurine, comme si elle attendait que je dise quelque chose. Elle a son sourire-rixtus. Lorsqu'elle a terminé de la vêtir, je dis doucement sans la quitter des yeux : *Il lui faut un nom maintenant.*

Théa me regarde comme si je lui demande quelque chose d'indécent puis semble trouver en elle les ressources d'un apaisement provisoire : *Ben, j'en sais rien moi !* Elle s'assombrit et je crois qu'elle rentre dans une de ses inexpugnables bouderies lorsqu'elle lance tout d'un coup : *»Mère non adoptif !*

Je note pour moi le masculin de l'adjectif, qui permet d'inclure la figure fugitive de son père de naissance dans cette rencontre, inscrivant ainsi Théa dans une filiation humaine banale. Elle est épuisée. Elle s'assied. Nous regardons toutes les deux, silencieusement, ce personnage venu du fond de sa mémoire. Le regard de Théa est tourné vers l'intérieur. Je me tais. Je la regarde faire connaissance avec ce personnage dont elle affronte le regard au travers de la transparence du tissu. Je me demande si la gaze est un rideau de larmes. Je ne le saurai jamais.

Comment ne pas être attendri(e) par ce petit bout de femme de dix ans qui lutte pour garder son équilibre. Tant d'émotions en si peu de temps. Théa a réussi à «trouver-créer» en elle sa mère du ventre. Elle vient de faire surgir au monde l'écho de la première imprégnation charnelle, qui lui a permis de naître : l'enfant a convoqué sa mère, se permettant par là même d'exister. C'est un tour de force remarquable. Elle est épuisée.



Femme asiatique

La séance de clôture et de mise en jeu des marionnettes

Théa et ses parents sont arrivés à 14h. Monsieur est assez tendu, je l'ai remercié d'être venu. Il avait au préalable dit à sa femme qu'il ne viendrait pas. Je lui avais écrit, pour expliquer l'importance de sa présence auprès de sa fille ce jour-là, et insisté pour qu'il vienne.

Sur le mur sont affichés tous les dessins que Théa a faits cette année, par ordre chronologique. J'ai précisé aussi que le travail que nous allions faire ce jour-là allait sans doute être éprouvant pour tout le monde et que nous pourrions faire des pauses, si nécessaire.

J'ai également précisé l'importance de l'ambiance du couple parental, qui hypothèque l'avenir de Théa. L'économie psychique de leur fille, coûteuse en énergie, mais fonctionnelle, lui a permis de s'organiser jusque-là, même si cela est épuisant. Cette tentative de résolution des conflits vécus par leur fille par la mise en jeux des marionnettes s'inscrirait, quoi que je fasse, dans leur fonctionnement familial, lourd de difficultés. Ils avaient toutes les cartes en mains pour que l'aide apportée à Théa soit utile. En disant cela, je les ai regardés tour à tour, ils ont acquiescé.

Le cadre de la séance

Trois tabourets-cubes sont disposés devant trois chaises pour chacune d'entre nous. La marionnette à mettre en jeu est posée sur son cube. Je suis assise sur la gauche de Théa, puis vient Théa et enfin sa maman assise à sa droite. Le père de Théa est assis en face, sur le sofa, à environ 1m 50 de nous. Il a malheureusement une place de «spectateur», mais il est vrai que cette partie de l'histoire de Théa concerne la filiation par le féminin. La pièce est dans une pénombre propice aux manifestations émotionnelles.

Les mises en jeux des marionnettes

– L'adieu de la mère du ventre à Théa bébé

La main gauche glissée dans la gaine de la marionnette «mère du ventre / mère non adoptif», je me tourne vers la marionnette «Théa / Lili» : *Adieu Théa. Nous ne nous reverrons plus jamais. Je dois te quitter. Je n'ai pas le choix ! Je te laisse ici, devant cet orphelinat. Tu auras toutes les chances de trouver une bonne famille.*

Puis la marionnette « mère du ventre/mère non adoptif » tourne le dos à la marionnette « Théa /Lili » et sort de scène. Pendant cette courte séquence, Théa a regardé la marionnette avec un air de sidération et de défi mêlé. Maintenant elle ne dit rien, elle me regarde. Je n'ose rien. Elle proteste : *Qu'est-ce que je dois dire ? Sa voix est toute fêlée. Moi : Qu'est-ce que tu veux dire ?*

C'est pas juste ! Pourquoi ça c'est fait comme ça ?! Elle me regarde, puis regarde sa mère, quêtant une réponse. *Elle ne pouvait sûrement pas faire autrement, répond sa mère. Elle t'a déposé quelque part où elle était tout à fait sûre qu'on allait te trouver et bien s'occuper de toi...* Je dis alors : *elle voulait qu'on te trouve, que tu vives, qu'une famille vienne pour te rencontrer et t'adopter, t'emmener.*

Monsieur ne dit rien, il semble ému, lui aussi. Un long moment s'écoule, puis la marionnette « maman du cœur/Cristal » prend la parole.

– L'adoption de Théa /Lili bébé par la mère du cœur/Cristal

Moi, je voudrais un second enfant. Je vais adopter un enfant qui a besoin d'une maman ! dit alors la mère du cœur, en se dirigeant vers la marionnette « Théa / Lili ». Celle-ci est tout affaissée, encore sous le coup de l'abandon. La marionnette « maman du cœur » s'en approche et lui caresse doucement les cheveux : *Quel beau bébé ! C'est une petite fille, qu'elle est jolie ! Elle sera ma fille.* Puis s'adressant à la marionnette et à sa fille en même temps : *Dis, tu veux bien être mon enfant ?*

Oui, disent « ensemble » la marionnette et l'enfant. La marionnette « maman du cœur/Cristal » a pris la marionnette Lili contre elle et la berce un peu. Sa fille la regarde, elle semble pétrifiée. Personne ne parle. Puis sa mère dit : *Théa pleurerait beaucoup, elle pleurerait tout le temps, si bien qu'un psychologue m'a conseillé de la laisser et de rencontrer une autre enfant. J'ai refusé.*

Moi : *Voulez-vous que nous mettions en jeu cela ?*

Je prends un kleenex que je noue d'un côté pour faire une tête et je recouvre ma main du reste du mouchoir puis je m'approche de la marionnette « maman du cœur/Cristal ».

– Le psychologue (scénette non prévue)

Madame ! Cette enfant sera une source de difficultés à l'avenir. Laissez la ici, demandez à rencontrer une autre enfant. Il y en a d'autres, beaucoup d'autres...

Voix très douce de la maman de Théa : *Non ! Cette enfant est mon enfant désormais. Je ne peux pas la laisser. Je lui ai donné un biberon, je l'ai prise dans mes bras. J'aime son odeur de bébé. Rien de ce que vous direz ne pourra changer ma décision. C'est ma fille maintenant.*

Grrr ! (le psychologue s'éloigne).

Théa demande une pause pour aller aux toilettes, puis elle appelle plaintivement sa mère qui la rejoint. Elles reviennent vite. Théa se plaint d'avoir froid et se blottit contre sa mère en tremblant. Celle-ci lui propose de remettre sa veste. Théa refuse et se niche contre elle, à la hauteur du ventre, elle pousse avec sa tête en tremblant, sous un voile de cotonnade très léger. C'est l'écharpe de sa mère que celle-ci a déroulée sur elle. J'essaie de la toucher, elle se rétracte.

Moi : *Peut-être qu'en ce moment Théa revit le froid de l'abandon. Ce n'est pas seulement un froid du corps, c'est peut-être bien aussi un froid de « plus là », un froid de « toute seule ». (Silence). Théa, tu as dû avoir très peur, quand ta maman du ventre t'a laissée pour toujours. Peut-être est-ce pour cela que tu pleurais tout le temps, pour dire ta peur. (Silence). Je crois que c'est le bébé d'autrefois qui tremble encore*

en toi aujourd'hui. (Silence). Tu as été bien courageuse. Tu as su faire ce qu'il fallait pour rester vivante, et être adoptée. Bravo Théa !

Madame acquiesce. Théa me regarde sans rien dire. Elle continue à trembler dans les bras de sa mère qui la tient sans la serrer. Personne ne parle. Il me semble que des choses s'organisent pour chacun. Le père de Théa est plus troublé qu'il ne voudrait. Il tente de dire quelque chose qui minimise ce qui est en train de se passer. Sa femme le fait taire d'un regard. Le silence s'installe à nouveau. Le regard de Théa va du visage de sa mère qui la regarde, au visage de son père qui la regarde également. Après un long silence, Théa se dégage et entreprend de faire un dessin qui représente, dans une forme de triangle : l'orphelinat, le lit à barreaux où elle dormait, et sa maison actuelle. Elle va vers son père qui lui caresse doucement les joues la chevelure et les épaules. Il lui sourit, gentiment. La fin de la séance s'annonce par le signal musical habituel.



Grossesse

La suite du suivi de Théa

J'ai continué à travailler avec Théa jusqu'à ses onze ans. Elle a pu aller au Vietnam avec ses parents et son frère. Ils sont allés à l'orphelinat, où peu de choses avaient changé depuis son départ. Elle a pu voir le berceau où elle dormait et qui se trouvait occupé par un bébé...

Les difficultés relationnelles avec sa mère se sont améliorées un temps à la suite de ce séjour, pour revenir assez proches du fonctionnement précédent par la suite.

Il semble que grâce à l'accompagnement art-thérapeutique avec les marionnettes, Théa a réconcilié deux parties de sa vie, et qu'elle souhaite prendre sa vie en mains. Elle affronte les apprentissages scolaires avec plus de détermination que par le passé, s'est inscrite dans un groupe de scouts : les uniformes, qui gommant les différences, la fonction rassurante des groupes ont toujours plu à Théa. Il semble qu'elle y trouve les appuis nécessaires pour aborder les contreforts de l'adolescence.

Marionnette et éducation

Les marionnettes et leur théâtre : un art du dévoilement dans une perspective d'éducation humaniste

Thierry Rabillard

Cet article dont l'auteur est instituteur en école maternelle et primaire en Loire-Atlantique est une synthèse de son mémoire de master 2 en Sciences de l'éducation. Thierry Rabillard y explore le rôle des masques et des marionnettes d'un double point de vue, philosophique et psychologique, et développe un questionnement sur l'usage de la marionnette en pédagogie dans une perspective humaniste. Sa démarche l'a amené à réaliser des interviews de marionnettistes, pédagogues et thérapeutes dont certains sont ici cités. Nous le remercions vivement pour ce travail de mise en pensée, quant aux enjeux de l'introduction de la marionnette et de son théâtre, dans l'éducation des « petits d'hommes » que sont les enfants.

Cet article sera suivi d'un deuxième qui portera sur le déroulement d'un atelier-marionnettes dans des classes maternelles et primaires au cours de l'année scolaire 2013-2014.

Au premier abord, nous sommes surpris, puis amusés par l'ambition des marionnettes à se revendiquer d'emblée comme des êtres humains à part entière. Devant l'évidence du mensonge qu'elles incarnent, dans l'imperfection de leur matérialité, on peut être tenté de sourire, voire de rire aux éclats. Mais au-delà de l'amusement qui nous envahit pendant le spectacle par la gaucherie parfois grotesque de ces objets animés, peut naître un trouble beaucoup plus profond. Car, si on accepte d'accorder une authenticité au mensonge qui nous est présenté, c'est que la marionnette permet un voyage vers d'autres catégories de la réalité humaine que celle de notre vie quotidienne. Après le rire, il y a la mise en scène de l'absurde, qui interpelle le spectateur dans ses relations avec cette absurdité. Derrière la volonté quasi désespérée de la marionnette de vouloir vivre malgré l'évidence de la mort qui la guette à tout instant, au gré des manipulations de l'artiste, se dévoile une émotion universelle, celle de notre propre fragilité au monde.

La marionnette dévoile alors une dimension tragique de la condition humaine. Elle nous transporte dans les contrées incertaines de notre identité. Car l'enjeu, c'est bien le rapport que le manipulateur entretient avec le monde, quand l'inertie des objets se trouve suspendue dans le court instant du spectacle, et quand, comme par magie, il se fait démiurge, transportant acteurs et spectateurs, l'ensemble de la communauté, dans un univers quasi surnaturel par lequel l'homme soudain revendique un pouvoir absolu sur la matière, sur sa vie, au-delà de l'espace et du temps. Chacun alors retient son souffle, sentant intuitivement que c'est son propre destin qui se joue derrière la farce du guignol, à travers la vitalité qui surgit dans l'objet avec l'art du marionnettiste. Cependant, par son côté grotesque et humoristique, la marionnette introduit une légèreté : face à cette tragédie qu'elle nous montre, elle propose une distance, une échappatoire. De même, la marionnette provoque des questionnements sur les rapports entre notre corps et notre esprit avec, plus particulièrement, la genèse du mouvement, la volonté et la servitude... examinant par là une esthétique du corps et une éthique de l'action, sur le monde, avec les autres. Autant d'interrogations, d'enjeux, qui interpellent l'éducateur et qu'il lui appartiendra d'explorer. Si l'on veut utiliser les marionnettes dans un projet pédagogique de formation de l'homme, il faudra examiner au préalable ce que l'on entend par humanité et quelles interrogations les marionnettes posent sur elle.

Les marionnettes et la nature humaine : le point de vue des philosophes et des psychologues

Quel aspect de la nature humaine nous est montré avec les marionnettes ? L'homme ne serait-il pas lui aussi une marionnette qui, à l'instar des prisonniers de la caverne dans *La République*¹ de Platon, serait manipulée par quelques forces ou personnages occultes ? Comment ne pas alors penser également à l'univers onirique révélé par Freud dans *L'interprétation des rêves*² et qui montre l'existence d'un inconscient dont les lois décrites par la psychanalyse nous rendent parfois les marionnettes de nous-mêmes, ce moi divisé entre *ça*, *moi* et *surmoi* ? Clément Rosset dans *Le réel et son double* explique à cet égard que « rien de plus fragile que la faculté humaine d'admettre la réalité... Le réel n'est admis que sous certaines conditions (...) s'il abuse et se montre déplaisant, la tolérance est suspendue »³. Dès lors, toute activité de reproduction du réel n'est pas une traduction à l'identique, mais une interprétation. Quand l'homme tente de reproduire le réel par l'art, il s'en éloigne, car il pénètre dans un espace d'interprétation comme déformation du réel, mais se rapproche d'autant de lui-même, car, ce réel qu'il veut atteindre, il le transforme à son image. *La psychanalyse du feu*⁴, ouvrage philosophique de Gaston Bachelard, se propose de réfléchir sur le fonctionnement de

l'esprit humain dans ses rapports avec l'imaginaire. Il articule cet « esprit poétique » avec une volonté qu'il remarque chez l'homme d'atteindre à une compréhension rationnelle du monde que Bachelard appelle « l'esprit scientifique ». Avec ce livre ainsi que dans un deuxième ouvrage, *La formation de l'esprit scientifique*⁵, Bachelard offre une réflexion sur la genèse de l'esprit scientifique dans ses rapports avec l'imaginaire. Il écrit : « au fur et à mesure que l'erreur s'enrobe dans l'inconscient, au fur et à mesure qu'elle perd ses contours précis, elle devient plus tolérable. Ce n'est que par une entreprise rigoureuse d'une psychanalyse de la connaissance que l'esprit humain pourra "s'arracher" à son imaginaire pour rentrer dans un discours objectif proprement scientifique »⁶. La pensée rationnelle ne saurait s'exprimer objectivement en utilisant des images issues de l'imaginaire individuel ou collectif. De là doit se réaliser un renoncement, un « arrachement » à soi-même nécessaire à tout discours objectivant. Toute autre démarche ne peut être que poétique, une démarche d'exploration de soi-même et non du monde extérieur. S'ensuit la nécessité d'un va-et-vient permanent entre intériorisation et extériorisation.

Les processus de construction de la marionnette sont-ils dissociables d'une construction psychique de soi pour celui qui la fabrique ? Quand Émile Zola tente de donner une description objective de son époque avec *Les Rougon-Macquart*, c'est surtout son style particulier qui se dévoile, son talent d'écrivain. De même, si la marionnette créée peut apparaître à son auteur qui la contemple comme un double de lui-même, elle n'a qu'un rapport éloigné avec la réalité « physiologique » de son être.

La marionnette, par son imperfection, ne peut interroger qu'une partie de son créateur, elle ne représente pas la totalité de l'être. En d'autres termes, il n'y a pas de vérité une et absolue qui pourrait servir de modèle d'humanité dans une pédagogie des marionnettes. La marionnette voudrait-elle aboutir à une vérité universelle de la nature humaine ? Celle-ci est-elle accessible ou fait-elle entrer ceux qui l'utilisent dans un processus de recherche et de construction de soi-même ? Mais créer un double parfait ne reviendrait-il pas à « tuer » le modèle en révélant son imperfection ? On pourrait évoquer une autre entreprise contemporaine de création d'un double de l'homme – parfait, quant à lui – et qui peut entrer en concurrence avec la fabrication de la marionnette : je veux parler de la cybernétique, de l'intelligence artificielle et des biotechnologies, au service d'une « transhumanité », annonçant peut-être une « obsolescence » de l'homme au sens de Günther Anders⁷. Mais cela nous éloignerait quelque peu de notre sujet...

On comprend alors que l'un des enjeux de la marionnette en pédagogie est de

faire travailler les élèves sur leur propre humanité et donc d'explorer, avec une approche philosophique, l'idée d'humanité. Quelle représentation de l'homme est-il possible d'appréhender, tout particulièrement à notre époque où la mondialisation, le multiculturalisme, remettent en cause un modèle culturel occidental jusque-là considéré comme universel ?

Interrogeons la philosophie des Lumières qui fait l'éloge d'une nouvelle forme d'universalité initiée par Descartes, celle de l'universalité de la méthode rationnelle s'appliquant au-delà des cultures et des époques. La raison permet alors d'accéder à une forme de compréhension de l'homme : sa rationalité. Le langage mathématique est, selon les Lumières, le seul qui permette à l'homme à la fois de comprendre le monde et de le posséder, mais aussi de communiquer avec ses semblables malgré la barrière des langues et des cultures. Le Romantisme, tout en défendant l'idée qu'il n'existe pas de nature humaine universelle, critique cette vision des Lumières : un homme ne peut vivre qu'en référence à une culture qui lui est propre. On ne peut expliquer rationnellement l'homme uniquement en ce qu'il y a de rationnel en lui. Car si l'on réduisait l'être humain à un être rationnel universel, il serait alors une « coque vide ».

Marionnettes et masques comme art du dévoilement

À l'école, retenons que la marionnette, en tant que représentation de l'homme, doit s'approprier cette leçon du romantisme en se gardant d'imposer tout modèle, mais en respectant les particularités de chacun des élèves. Cela signifie-t-il qu'il faut laisser libre cours à leur imagination sans aucun cadre ? Certes non. Nous verrons comment la psychologie nous apprend qu'il y a même un réel danger à cela si certaines règles ne sont pas respectées en pratique, ce qui serait de nature à créer du désordre dans le développement des élèves et dans le bon déroulement de la classe. Il est nécessaire en effet de préserver une certaine intimité et la marionnette peut à cet égard remplir le rôle de masque qu'il importe de ne pas dévoiler sans prendre certaines précautions.

L'enjeu de l'utilisation des marionnettes à l'école poserait avant tout un problème moral dans le projet éducatif et sa mise en place. On pourrait entrer avec Nietzsche dans une « généalogie de la morale » ou convoquer les moralistes, comme La Rochefoucauld et La Bruyère, pour discuter de la morale dans son aptitude à faire tomber les masques et les apparences, puis les rapports avec les marionnettes comme art de la dissimulation.

Interrogeons-nous sur la valeur positive du masque. Dans *Par delà le bien et le mal*, Nietzsche écrivait : « Tout ce qui est profond aime le masque. ... il y a des procédés d'un genre si délicat qu'on est bien inspiré de les ensevelir sous une grossièreté pour les rendre méconnaissables »⁸. Les vérités toutes crues sont impudiques, mais invitent

à entrer dans un parcours du dévoilement où interviennent psychanalyse, arts et philosophie dans un niveau de conscience de l'expérience qui intègre les données de ces différentes démarches. Réduire la profondeur de l'être à quelques symboles, c'est vouloir entrer dans sa compréhension, le transformer à son image, faire de l'autre une « œuvre de soi », c'est-à-dire le mépriser, le refuser en tant qu'être indépendant.

Dévoilement et intimité

Inquiétons-nous au passage de la remarque de Kundera dans la préface du n°1 de la revue européenne « Émois » en mars 1987 lorsqu'il écrivait : « *C'est quand elle est en train de disparaître sous nos yeux que l'Europe est plus belle que jamais* ». Il voulait parler d'une attaque de l'intime. Car reprenait-il : « *un homme dont la vie privée a cessé d'exister est un homme qui a tout perdu. Il est dans un état d'humiliation totale ; cet œil secret le suit à l'instant même où il embrasse sa femme...* ». Au regard de telles menaces que Kundera voyait peser sur les Européens, gageons que la marionnette peut avoir un rôle si elle est intégrée à un ensemble pédagogique qui favorise l'épanouissement de l'intime, non pas comme repli sur soi, mais comme culture de l'échange et de l'accroissement de l'être que constitue le fait de « cultiver son jardin » selon la formule de Voltaire dans *Candide*. Car détruire les masques pour leur substituer une morale fondée sur une vérité une et universelle, n'est-ce pas transformer le moraliste en un « directeur de conscience » et par là même nier la diversité et la complexité de l'identité humaine qui ne saurait être réduite à un modèle universel ? Rappelons à ce sujet l'intérêt des *Maximes*⁹ de La Rochefoucauld. Celui-ci se fait fort de dévoiler les masques en montrant que derrière les bonnes intentions et les actes en apparence louables, il y a de l'orgueil et de « l'amour propre ». Sur le frontispice de son ouvrage, figure d'ailleurs une gravure représentant comment un angelot nommé « Amour de la vérité » dévoile le masque de Sénèque pour montrer son visage grimaçant. Mais lorsqu'on enlève les masques pour entrer dans un processus de dénonciation, ne conserve-t-on pas le masque que l'on porte soi-même ? Il y aurait alors de l'impudeur à montrer « la vérité toute nue » si tant est qu'elle puisse être dévoilée. On entre ici dans une exploration de la morale comme art du dévoilement, qui serait le propre de l'expérience artistique. Si l'on peut comparer la vie à une scène de théâtre, n'est-ce pas la diversité inépuisable des rôles qu'on y endosse qui permet d'explorer le proprement humain ? Quand on se penche d'ailleurs sur l'étymologie du mot « personne » – le latin *persona* veut dire masque –, on comprend que là où il y a du théâtre, il y a des masques. Partir à la recherche de soi-même, ce serait alors entrer dans l'exploration et dans l'accroissement de la diversité des masques que l'on peut revêtir. De même qu'un comédien

peut endosser différents rôles qui n'épuisent pas sa complexité individuelle, de même le processus de formation intègre la possibilité de donner de la puissance aux masques dans une visée esthétique et morale. Ainsi, on voit l'enjeu de la marionnette capable d'exploiter la richesse de l'exploration de ces masques. Le marionnettiste ne sera pas le manipulateur d'une seule marionnette, mais c'est l'ensemble des marionnettes qu'il a pu créer, la manière dont il les a fait vivre, qui définit la richesse de son art. C'est ainsi que, d'après les thérapeutes, dans une cure avec la marionnette comme médiateur, ce n'est parfois pas une, mais plusieurs marionnettes qui seront mobilisées par le patient, lui permettant ainsi d'explorer les différentes facettes de son trouble de la personnalité. Il en sera de même pour le processus de formation de l'enfant. En conséquence, le paraître, plus que l'être, peut nous permettre d'appréhender la personne. C'est par l'expérience que nous faisons des choses, que nous pouvons entrer dans un processus de compréhension de soi, dans les rapports complexes que nous avons avec ces choses.



Gorgone
Musée Glyboth

Si l'on reprend l'analyse de la marionnette en tant que masque du sujet, évoquons les travaux de Freud, car la plus grande partie de son œuvre a été une entreprise d'exploration du sujet, non plus entier, comme dans la tradition classique de la philosophie, mais comme être morcelé, multiple, complexe. Ainsi, dans *L'inquiétante étrangeté*¹⁰, Freud fait état de son inquiétude lorsque, dans le train, il est confronté à une image de lui-même reflétée dans la vitre, image qu'au début il ne reconnaît pas et qui introduit l'idée que la connaissance du sujet, par lui-même, ne va pas de soi, que le sujet n'est pas entier. Dans cette image du miroir, le motif du double annonce l'exploration du sujet comme une aventure : l'aventure psychanalytique dont Freud dresse les fondements. Dans *L'inquiétante étrangeté*, il y a l'idée que « l'étrangeté est au cœur du sujet », pour reprendre une formule de Jacques Lacan, c'est-à-dire que ce qui est familier, habituel, peut prendre soudain l'aspect de l'inconnu, montrant par là même que les éléments angoissants du quotidien ont été refoulés dans l'inconscient afin de garantir à la personne une certaine stabilité dans sa vie quotidienne. Avec les marionnettes, on a un support qui est susceptible de révéler cette « inquiétante étrangeté » et de faire entrer les protagonistes dans une démarche psychanalytique. Soudain, ce qui semblait connu, intelligible et familier devient incompréhensible, voire

hostile, d'où l'angoisse inhérente à ce sentiment « d'inquiétante étrangeté » que l'on retrouve avec la figure du monstre comme, par exemple, Polichinelle, personnage méchant et agressif du monde des marionnettes.

Jeu du fort/da : la présence et l'absence

Freud s'est aussi penché sur l'intérêt qu'il y a pour l'enfant de jouer à des jeux dans lesquels il va successivement masquer puis montrer des objets utilisés dans ces jeux. En effet, lorsque l'objet est caché à la vue de l'enfant, celui-ci devra s'en faire une représentation mentale, ce qui l'introduit ainsi dans la pensée symbolique. De même, différer le moment où l'objet lui sera présenté fait entrer l'enfant dans un espace temporel d'attente qui donne corps au temps et favorise un processus éducatif de représentation de ce temps non plus subi, mais pensé. Freud précise ce phénomène dans *Essais de psychanalyse*¹¹ lorsqu'il observe son petit-fils, Ernst Freud. L'enfant s'amusait à jeter ses jouets tout en prononçant des ébauches de mots : « fort/da », ce qui en allemand signifie « loin/près » ou « là/pas là ». Tandis qu'il associe le langage à une expérience, il s'engage dans l'univers du signifié et associe des mots à des sensations. Dans le chapitre intitulé « *Au-delà du principe de plaisir* », Freud constate la répétition de ce jeu du fort/da, de son petit-fils avec une bobine, jeu durant lequel l'enfant s'amusait à la faire disparaître puis réapparaître sous ses yeux. Selon Freud, dans ces jeux de « disparition-retour », il y a là une représentation symbolique d'un moment clé de la toute petite enfance – celui où sa maman s'absente puis revient – que Winnicott reprendra avec la notion d'espace transitionnel. Mais, tandis que l'enfant subit ces absences maternelles, avec ce jeu de la bobine, il effectue une mise en scène dans laquelle il se libère de la souffrance de l'absence, car, au contraire, il devient acteur et reprend donc la maîtrise sur le monde. Et c'est à partir de cette affirmation de puissance qu'il pourra oser un itinéraire de formation de son être. Sans cette absence momentanée de la mère, son retour différé, et la représentation symbolique de cette absence, qui pourra se décliner ensuite dans des jeux très variés – dont les marionnettes – l'enfant ne peut se développer. Toute activité de jeu comporte donc à ses débuts un moment de souffrance – ici la séparation avec la mère – qui est dépassé.

Mais il y a aussi pour le petit enfant une appréhension de la mort qui s'instaure. Nous mettons ici le doigt sur un aspect très important des marionnettes, celui de leur rapport à l'illusion et sur les implications qu'il y a à donner vie à des objets inanimés. Car, leur donner vie, c'est entrer dans un univers magico-religieux proche de l'animisme. L'idée que les objets de notre entourage sont inertes peut avoir un côté rassurant de par leur innocuité. Mais, par opposition, leur inertie nous renvoie à notre propre mort et à la crainte que ces objets puissent être ani-

més par quelques forces obscures. La confrontation avec le monde, en tant que « principe de réalité », pose la question de l'inconnu, de notre faiblesse face à un monde incertain et incommensurable à qui il appartient alors de donner une signification symbolique pour le rendre intelligible. Dans ce jeu de la bobine observé par Freud chez son petit-fils, l'absence de l'objet, tout comme celle de la mère absente, peut générer une angoisse de mort. La manipulation de la bobine et son « éternel retour » construit une mise en scène de « l'éternel retour » supposé de la mère sans laquelle toute vie serait impossible. Winnicott explique alors que l'absence prolongée de la mère entraînerait une terreur « hyperbolique » d'anéantissement pour le nourrisson, terreur qui est calmée par le retour maternel et par la mise en scène parallèle de ce jeu de la bobine décrit par Freud, puis de tant d'autres, comme symbolisation de l'absence de la mère, de l'attente et du retour. Sont alors imbriqués de manière complexe le principe de réalité – l'absence de la mère et le temps d'attente, générateurs de frustration et d'angoisse – et le principe de plaisir – le retour de la mère et l'assouvissement des désirs de nourriture, de tendresse... Quand cet espace spatio-temporel – que Winnicott nomme espace transitionnel – s'ouvre peu à peu, l'enfant, dans le temps d'attente, sera amené à observer le monde et à entrer en communication avec celui-ci dans toutes ses composantes : le monde des objets, l'appréhension du temps, mais aussi, et en premier lieu, de son propre corps. Durant ce moment de son développement, l'enfant réalise progressivement qu'il existe un ordre extérieur à lui, indépendant de ses désirs et de sa volonté. Cet « espace transitionnel » serait le lieu de naissance d'un besoin de communication avec ce monde, un monde qui résiste à la volonté de l'enfant et auquel il faudra s'accommoder. Des éléments cruciaux constitutifs de notre humanité apparaîtront : le langage, l'émergence de la conscience de soi, des autres et du monde.

Une créativité imaginaire et symbolique

Faire des marionnettes, contribuerait à favoriser l'accession à cet univers symbolique qui permet de supporter absence et manque et qui, par l'imaginaire puissant qu'il suscite, nous rend acteur de notre vie dans cet aller et retour permanent et complexe entre dévoilement et dissimulation. Devenir sujet dans la perspective freudienne, c'est sublimer l'absence et le manque par la créativité imaginaire et symbolique. Avec Winnicott, c'est contribuer à créer le terreau d'où naît la culture.

En revanche, la manipulation des marionnettes entraîne un effet de miroir dans lequel le manipulateur entre dans sa propre contemplation, dans l'exploration de la partie cachée de lui-même, tandis que, parallèlement, il se cache derrière

la marionnette aux yeux du public, mais aussi à ses yeux. On retrouve alors l'idée d'un « art du dévoilement » évoquée avec Nietzsche et les moralistes. La marionnette permettrait d'entrer dans une expérience artistique comme exploration du dissimulé et comme éloge du mystère, celui de l'identité humaine dont l'explicitation est une quête permanente et aventureuse, dont toute « révélation » abrupte et entière relèverait d'une forme d'impudeur et en conséquence d'une entreprise de mépris, de destruction. Nietzsche écrivait à cet égard que : « *il ne faut pas avoir trop raison si l'on veut avoir les rieurs de son côté ; le bon goût veut qu'on ait aussi un tout petit peu tort* »¹², soulignant ici la valeur énigmatique du réel. C'est alors dans cet espace entre révélation et mystère, entre présence et absence, entre réel et imaginaire, que se déploie la grandeur humaine, sa dignité, sa créativité.

Dans ce jeu entre montrer et cacher se déploie toute la complexité de la marionnette comme être « d'entre-deux » ainsi que le souligne Colette Duflot¹³. Elle analyse alors les différents niveaux de la marionnette utilisés dans l'art de la dissimulation en fonction des supports. La marionnette, comme objet entre deux mondes, entre deux réalités peut permettre d'opérer un rite de passage entre ces deux réalités, ou entre deux moments de la vie, quand il est parfois difficile de faire la transition, de créer un rythme générateur de norme. Rappelons l'utilisation des marionnettes au moment des funérailles dans certains pays d'Afrique noire pour symboliser le passage de la vie à la mort. Les marionnettes peuvent alors favoriser un travail de deuil, qui sans l'exhibition de leur matérialité physique, serait plus difficile. D'autres cas montrent l'emploi de la marionnette dans certains protocoles en psychothérapie dans la mise en scène de soins auprès d'enfants à l'hôpital. Des études ont montré leur caractère bénéfique pour permettre aux petits patients de mieux supporter les actes médicaux opérés par le personnel soignant. Or il s'agit bien d'une dialectique entre univers subjectif et objectif que nous propose la marionnette dans son rôle d'entre-deux, comme double du marionnettiste qui l'engage ainsi dans une réflexion puissante sur son identité, tandis qu'il invite la collectivité à cette interrogation, à travers le spectacle ou le jeu entre les protagonistes lors de représentations collectives comme en classe. C'est alors que la pensée de Gaston Bachelard résonne tout particulièrement avec la construction de cette dialectique, vers une « psychanalyse bachelardienne de la connaissance » qu'il faudra explorer dans les activités avec des marionnettes afin de faire resurgir ce « maître intérieur » décrit par Gaston Bachelard et que Michel Fabre explicite : « *moi, tour à tour maître et disciple de moi-même, je te prends à témoin, toi, mon alter ego. Ce que je viens de penser, ce que l'élève en moi vient de trouver, le maître qui est en moi te le propose, à toi mon disciple, afin que le maître qui est aussi en toi puisse en juger, comme j'en juge en te l'enseignant. Enseigne-moi donc ce que j'ai trouvé !* »¹⁴

L'aventure artistique est décrite ici comme une exploration de « forces obscures » qui font échec à la raison cartésienne et que l'on pourrait rapprocher de l'inconscient freudien, mais peut-être encore plus de la puissance interne de l'homme ainsi révélée par l'élan artistique, comme un feu intérieur et mystérieux quasi surnaturel... d'où peut apparaître la métamorphose de l'artiste ainsi entraîné dans ce processus, dans une sorte d'extase, d'ivresse dionysiaque. Un feu qui consume l'artiste et qui passe par l'exaltation des passions. Il peut être assimilé à un parcours initiatique avec une mort symbolique : cet abandon de la raison vers un degré supérieur de l'être qui englobe conscience raisonnable et sensibilité exacerbée vers une plénitude éthique et esthétique. Ici semble s'éclairer la formule de Einrich Von Kleist : « *Nous voyons que, dans le monde organique, plus la réflexion paraît faible et obscure, plus la grâce est souveraine et rayonnante* »¹⁵. L'extase artistique passerait alors par un abandon de soi, en tant que volonté raisonnée, une sorte de plongeon vers l'infini des possibles qu'offre l'expérience artistique.

Les marionnettes en pédagogie

Pour une pédagogie des marionnettes, interrogeons les enjeux à partir des dangers qu'il y ait à « improviser » une séance de marionnettes, tant à l'école qu'en milieu hospitalier. Il s'agit de mettre en évidence que l'utilisation des marionnettes relève d'un art qui entraîne la compréhension de leur complexité et de la nécessité d'établir un protocole, un appareil technique, sans lesquels leur usage pourrait être inefficace voire néfaste pour le public auprès duquel on ferait intervenir des marionnettes. Il faut également évaluer la portée symbolique qui influe sur les comportements et les représentations des patients ou élèves concernés. Car à chaque fois que l'on touche à l'intime, et c'est le cas avec la marionnette, d'une certaine manière, « on marche sur du feu ». Faire usage des marionnettes relève de savoirs-faire professionnels complexes à éclaircir.

En explorant les écueils à éviter, identifions les points communs qu'il y a entre le savoir-faire du professionnel en psychopathologie et celui du pédagogue. Si l'on s'intéresse à la marionnette en tant que représentation de soi, dans son aptitude à montrer et à cacher, quels sont les processus qui ont un intérêt dans une entreprise de construction de soi (en pédagogie) ou de reconstruction de soi (en thérapie)? Il faut également éclaircir plus précisément des notions psychanalytiques telles que « le transfert »¹⁶, « l'espace transitionnel » et « les pulsions de vie et de mort » dans leurs rapports avec les marionnettes. Dans une interview citée en annexe de mon mémoire, Marie-Christine Debien remarque que, lorsqu'on propose à des personnes de s'exprimer à leur guise avec des marionnettes, il se produit un phénomène de projection plus ou moins conscient qui peut troubler les protagonistes. Se vérifie par là la faculté de la marionnette à opérer chez son

manipulateur un processus d'identification par rapport à son histoire propre et aux différents acteurs de sa vie personnelle et familiale. Elle ajoute : « *le personnage créé peut, lors de la fabrication ou du jeu, renvoyer son créateur à des personnes ou des éléments de sa propre histoire qui ont une grande charge émotionnelle* »¹⁷.

Il appartiendra alors à l'enseignant, à l'animateur ou au thérapeute, d'opérer la distance critique lorsqu'ils assistent à de telles scènes. En effet, est-ce que ce sont des faits réels ou imaginaires qui sont ainsi exposés ? On comprend que ces jeux réalisés par l'enfant expriment des éléments qui touchent à son intimité et à son interprétation personnelle d'épisodes vécus ou fantasmés. Comme l'explique Marie-Christine Debien, « *le danger, c'est que les enseignants et thérapeutes qui ne sont pas suffisamment formés quant aux processus psychiques de projection, d'identification, prennent ce qui est joué pour vrai, renvoyant à une réalité* »¹⁸.

Il convient donc, pour les adultes encadrant les activités, d'avoir conscience de cet aspect et de ne pas surajouter leurs propres affects dans les scènes dont ils sont les témoins et d'opérer un retrait et une certaine neutralité. En effet, « *la proposition de fabriquer une marionnette à son idée est une proposition projective qui vient activer l'imaginaire... Bien souvent, cette proposition de fabrication libre, de jeu spontané, va permettre un processus de désinhibition qui fait que ce que l'enfant cachait, ne montrait pas trop, va être mis en scène. Or, ce qu'il cachait à l'autre, il ne se le disait pas non plus tout à fait à lui-même* »¹⁹. Ainsi, manipuler les marionnettes peut favoriser l'entrée dans une activité d'exploration de soi dans une perspective psychanalytique : « *La marionnette est au cœur de ce qui est en question, de façon métaphorique, dans cette affaire de masque. Dans tout être humain, il y a une part importante qui doit rester cachée, ne se dévoiler à la personne et à l'autre que dans certaines conditions psychiques* »²⁰.

Deviens alors évidente l'importance déjà évoquée d'un art du dévoilement avec la marionnette. À tout instant en effet, il s'agit de préserver l'intime de la personne alors que la marionnette va favoriser ce dévoilement qui entre dans un parcours de construction de sa propre subjectivité en levant les inhibitions. Mais dit-elle : « *On peut se trouver à dire, à jouer à quelque chose qu'on juge soi-même pas très bien ou gênant* »²¹. Dès lors, le manipulateur livre ainsi une part de son intimité, ce qui le met dans une position de fragilité. Il devra donc évoluer à l'intérieur d'un protocole suffisamment réfléchi pour que la séance puisse lui être profitable. Plus précisément, « *il peut y avoir ensuite un phénomène de culpabilité, de censure, ou, selon la structure psychique de la personne – c'est ce que l'on voit dans certaines formes de psychoses – un envahissement par ces représentations imaginaires qui ne va pas être bénéfique* »²² si l'accompagnement du surgissement imaginaire n'est pas assuré, comme dans un dispositif thérapeutique utilisant les marionnettes. Il est donc recommandé au non-thérapeute de proposer des scénarios déjà construits, des histoires issues

du répertoire culturel qui viennent border l'imaginaire personnel avec un imaginaire qui n'est pas seulement individuel. Il s'agit d'encourager l'imagination personnelle dans un but de création collective.

Conclusion

Il y a un grand intérêt à défendre la fonction de masque que représente la marionnette : mettre en scène les masques plutôt que les détruire, c'est révéler la complexité et les couleurs de l'identité humaine et entrer dans une recherche éducative comme art du dissimuler et du montrer avec une dialectique entre l'intime et le collectif, dialectique fondatrice d'une morale qui prend racine sur la philanthropie et sur les libertés individuelles, mais aussi sur le sens du commun, de la culture, dans une éducation morale et politique qui prend alors tout son sens. Toute activité avec les marionnettes à l'école doit tenir compte des processus de construction psychique et physiologique du corps tel qu'il se met en œuvre dans l'esprit de l'enfant. C'est pourquoi une telle entreprise est indissociable d'études approfondies dans le domaine de la psychologie. D'où l'importance de penser des séances de fabrication des marionnettes en classe qui prennent en compte les conséquences des recherches en psychologie. On doit constater la forte implication de la marionnette dans la psychanalyse : sa faculté à interpeller le sujet dans les contrées inexplorées de son être, par sa création, son exhibition, sa mise en scène, avec les phénomènes projectifs qui se réalisent alors et qu'il appartient à la psychologie d'explorer. La marionnette se situe le plus souvent sous plusieurs aspects, entre deux niveaux de la réalité qui lui donne un rôle privilégié de passeur dans l'esprit des hommes. Tout d'abord, entre le monde des vivants et celui des morts, des ombres, dans sa faculté à prendre vie puis à retourner à l'inertie de la matière d'où elle est issue. On la retrouve alors présente dans toute activité humaine qui touche à la métaphysique et à la religion. Ensuite entre le monde des sujets qui affirment leur liberté et leur désir de puissance et celui des objets qui sont uniquement soumis aux lois de la matière, mais aussi à la volonté d'autres hommes, tyrans, qui assujettissent leurs semblables. C'est alors l'enjeu éthique et esthétique qui est désigné avec la marionnette, qui contribue à définir nos relations au monde et aux autres. Mais pour en revenir au monde des ombres, la marionnette tient souvent le rôle de double de celui qui la manipule, plus ou moins caché, révélant ainsi la beauté et la grandeur de l'intime qui peu à peu, avec l'art du marionnettiste, met en scène sa sensibilité, mais avec une pudeur esthétique, affirmant du même coup la dignité humaine à préserver une certaine intimité. L'entre-deux devient alors ce que l'on montre de soi et ce que l'on préservera à jamais des yeux des spectateurs afin de créer cet équilibre dans la culture entre la sphère du public et celle du privé, de l'in-

time. Mais, si l'on voyage dans ce « monde des ombres » avec lequel peut flirter la marionnette, et surtout, son manipulateur et les spectateurs, on ne peut alors ignorer un autre aspect des profondeurs de l'esprit, celui de l'inconscient révélé par Freud. « L'entre-deux » fait alors écho à l'univers de la psychanalyse comme entreprise d'investigation originale de l'intime. On devra prendre en compte la remarquable capacité de la marionnette à faire surgir des régions inconnues de l'être. Il faudra alors construire la pédagogie des marionnettes dans la perspective bachelardienne d'une « psychanalyse de la connaissance » afin de faire resurgir ce « maître intérieur » décrit par Gaston Bachelard et affirmer l'homme comme être en devenir, en permanente métamorphose.

Notes

- 1 Platon, *La République* L.VII, Classiques Garnier, 1963, p.247
- 2 Freud, Sigmund, *L'interprétation des rêves*, PUF, 2010
- 3 Rosset, Clément, *Le réel et son double*, Gallimard, 1976, p.7-8
- 4 Bachelard, Gaston, *La psychanalyse du feu*, Gallimard, 1938 (Folio essais, 1994)
- 5 Bachelard, Gaston, *La formation de l'esprit scientifique*, Vrin, 1938 (réédition 1971)
- 6 *ibid*
- 7 Anders, Günther, *L'obsolescence de l'homme*, tome 1, Édition de l'encyclopédie des nuisances et Édition Ivrea, 2002
- 8 Nietzsche, Friedrich, *Par delà le bien et le mal* (1886), Folio essais, 2009
- 9 La Rochefoucauld, François de, *Maximes* (1664), Garnier Flammarion, 1999
- 10 Freud, Sigmund, « L'inquiétante étrangeté » in *Essais de psychanalyse appliquée*, 1933, Gallimard/Idées
- 11 Freud, Sigmund, (1920), *Essais de psychanalyse*, Payot
- 12 Nietzsche, Friedrich, *Par delà le bien et le mal*, (1886) Folio essais, 2009, paragr. 221
- 13 Dufлот, Colette, *La marionnette en psychiatrie*, 2011, Ass. Marionnette et Thérapie
- 14 Fabre, Michel, *Formation et modernité chez Bachelard*, Centre de Recherche en Éducation de Nantes/Université de Nantes
- 15 Kleist, Heinrich von, *Sur le théâtre de marionnettes*, (1810) Éd. Mille et une nuits, p. 20
- 16 Debien, Marie-Christine, « De la question du transfert dans les médiations thérapeutiques », *Bulletin de l'association Marionnette et Thérapie*, mars 2011
- 17 Rabillard, Thierry, « Entretien avec Marie-Christine Debien, psychologue et psychanalyste, présidente de l'association Marionnette et Thérapie », in *Les marionnettes, entre pédagogie et thérapie, quelles leçons pour l'école ?*, Université de Nantes (mémoire de master 2 en sciences de l'éducation), 2012
- 18 à 22 *ibid*

Histoire de la marionnette

L'Autre en jeu

Alain Guillemin

Je n'aime guère le terme de « manipulateur » qui réduit le « montreur de marionnettes » à ses capacités d'adresse et d'agilité manuelle, apportant des connotations les plus négatives. Il reste que la vie de l'objet-personnage mort est prise en main par le comédien-marionnettiste, le montreur de marionnettes, celui qui « joue les marionnettes », dit-on dans la France du Nord au point que, parfois, deux vies se confrontent sur chacune des mains d'une même personne et que l'une et l'autre deviennent un « être pensant », pour reprendre la formule de Lemer cier de Neuville¹.

La nature de la prise en main – c'est-à-dire la relation entre le corps de celui qui joue et le corps (ou l'absence de corps) de la figure mise en vie, en position de projection dans la lumière pour l'ombre en direction du public, la domination, la sublimation, bras en l'air, du personnage, le subterfuge du masque et de ses variantes derrière lequel le joueur se cache, la grande effigie qu'on « habite » – la nature de la prise en main, donc, modifie fortement la nature de la relation du couple marionnettiste-marionnette au public et plus encore les rapports du comédien et du personnage, instrument dont il joue. En dehors du propos du spectacle, la technique mise en œuvre et ce qu'elle induit peuvent provoquer un lourd investissement dans un personnage, une quasi-indifférence ou un franc rejet. Dans un de mes spectacles où Polichinelle, était représenté en ombre, en marionnette à gaine, à tringle, à fils, les jeunes spectateurs percevaient bien que ce n'était pas le même personnage, *car il ne vivait pas pareil !* Et les réactions et comportements des spectateurs différaient nettement selon le type de marionnette en jeu.

Mariano Dolci² ouvre une piste sérieuse pour tenter de situer les causes et les enjeux des types de relations évoquées. C'est un homme de longue expérience que j'ai eu le plaisir de présenter au public du colloque de Marionnette et Thérapie de septembre 2013. Il situe bien les causes de la faiblesse de nos réflexions en la matière : « *Il faut aussi remarquer que dans notre culture éminemment dualiste, l'intérêt pour les influences exercées par les instruments et les techniques sur les processus de création n'a pas toujours été très poussé* ».

Rapports fusionnels et ruptures

En vérité, le choix de la technique utilisée semble toujours s'imposer, selon le procédé classique de la langue de bois comme refus du libre choix, celui de l'argumentation et du débat : difficultés réelles ou supposées de la fabrication, contraintes matérielles et techniques, estimation des goûts, souvent arbitraire... et autres a priori, souvent pesants. Mariano Dolci, dans l'article cité, propose « un classement possible selon le critère de la distance plus ou moins grande qui les sépare du corps de l'animateur ». À quelle distance mon personnage doit-il être de moi pour que je m'y investisse et qu'il puisse vivre, comme on place sa loupe à la bonne distance pour que le rendu ne soit pas trouble ? Laissons Mariano Dolci préciser sa pensée : « *Voici un classement possible, selon le critère de la distance plus ou moins grande qui les sépare du corps de l'animateur. L'instrument le plus proche est le masque, sorte de double peau de celui qui le porte. Puis vient la marionnette à gaine, double peau, mais d'un organe décentré : la main. Plus loin encore, la marotte, que la main du manipulateur se limite à soutenir, et le fantoche sicilien ensuite (le pupo), bien séparé de son animateur auquel il reste néanmoins encore solidement rattaché par deux tiges de fer qui forment une espèce de cordon ombilical. Enfin, à l'extrémité de la série, la marionnette à fils.*

On pourrait prolonger la série dans un sens ou dans l'autre : le camouflage, la peinture faciale, le tatouage d'une part, et le robot auto-commandé ou programmé de l'autre. Il est possible que cette série récapitule en quelque sorte la filiation des divers instruments, provenant de masques toujours plus articulés et portés de plus en plus haut sur la tête, jusqu'à se séparer d'elle.

C'est une sorte d'accouchement en somme, où ce que qui faisait étroitement partie du corps de l'animateur s'en sépare toujours un peu plus pour former un autre corps. L'instrument devient ainsi plus visible pour celui qui l'emploie : l'homme masqué ne peut se voir, le manipulateur de marionnettes à gaine se voit assez mal et ainsi de suite jusqu'au marionnettiste à fils dont le regard embrasse toute la scène. »

Cette image de l'accouchement me semble, bien sûr, très riche. En Chine, la marionnette à gaine est désignée par une formule qui signifie « sac de toile » et dans ce sac prend place le corps qui va produire la vie, c'est-à-dire que la main du montreur est ce corps et que la vie sortira de ce « sac amniotique ». Le Lie Zi (Lie Tseu) proposera une vision de la vie qui vient de nous, remarquable, car éloignée de la propriété et de la domination : « *La vie ne vous appartient pas : c'est une harmonie qui vous est fournie par le ciel et la terre. La nature ne vous appartient pas : elle vous est fournie par l'univers. Vos descendants ne vous appartiennent pas : ils ne sont que mues confiées par l'univers (...)* Comment pourriez-vous posséder quelque chose ?³ »



Masque donnant vie à une marionnette
Yorouba, Nigéria



Esprit du shaman pré-colombien
s'envolant par la fontanelle

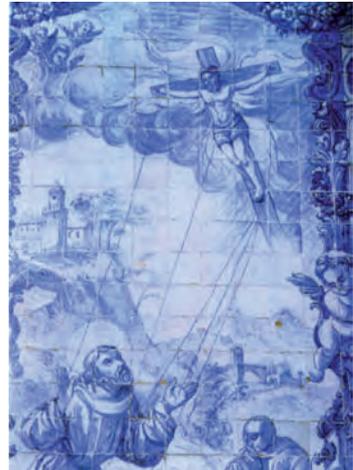
On remarquera qu'en Afrique, un masque porte cette image du ventre féminin dont provient la vie et d'où sort l'enfant.

L'image s'oppose, à l'évidence, à celle du shaman précolombien portant un petit double de lui-même sur la tête, symbolisant son âme capable de sortir de lui par la fontanelle et de voyager dans d'autres mondes (la fontanelle qui permet aussi la transition et le passage hors du corps maternel en gardant une certaine plasticité à la tête « trop grosse »). Ces deux images symboliques ne se rejoignent pas, le plus souvent, contrairement aux représentations du yin et du yang dans leur complémentarité pour la pensée chinoise. Les Baruyas, Papous étudiés par Maurice Godelier⁴, jouent, à l'inverse, de l'opposition entre les sexes. Un mythe fondamental explique que les femmes possédèrent les flûtes, symboles du pouvoir, qu'elles gèrent fort mal, justifiant ainsi le vol des symboles phalliques de l'autorité par les mâles. Depuis, ils « font les hommes », en clair, ils initient les jeunes garçons, entre autres choses avec des pratiques d'homosexualité rituelles, ils miment même la grossesse pour jouer la possession de tous les pouvoirs féminins. Les femmes conservent le droit de créer des épouvantails, moyen de se moquer des hommes ainsi représentés et instruments proto-théâtraux, en compagnie des enfants et des shamans. L'épouvantail est une sorte de marotte, ici manipulée par en dessous et nettement éloignée du corps. Il s'agit bien de l'Autre, et son image est celle du mâle possesseur du pouvoir et nettement mis à distance pour pouvoir s'en moquer. En vérité, la marionnette, dans de nombreuses

cultures, trouve sa place, et souvent naît ou vit, dans l'opposition entre les sexes. Elle est très rarement le produit de l'union des deux sexes comme si la reproduction sexuée, remarquable par son efficacité, apparaissait trop simple. Elle donne une place privilégiée au sexe féminin, même si une pensée traditionnelle de propriétaire terrien à l'issue de la Préhistoire affirmera que la vie vient de la graine (masculine) qui meurt et renaît dans la terre (féminine), laquelle est un simple support. Une des questions centrales posées par la marionnette est celle de la distance entre elle et moi et celle de la relation que j'entretiens avec cet autre. Le « jeu » de la marionnette s'exprime dans la façon dont je gère le rapport entre la place de la figure et la mienne, la distance entre l'une et l'autre dans un *continuum* marqué à chaque extrême par projection et identification.



Thomas Holden manœuvrant ses fantoches par Dranerin Thomas Holden et ses fantoches, L. de Moranges E. Perreau, 1879



Saint François soumis au contrôle du Christ azulejos, Porto, Portugal

Deux images encadrent l'étonnant film *Dans la peau de John Malkovich*⁵ où Craig, marionnettiste au chômage, parle de son activité de la façon suivante : « *C'est peut être l'idée d'être dans la peau d'un autre... d'assumer l'identité d'un autre... penser, être différemment...* », mais il joue avec une marionnette qui est son portrait et son double et le film débute avec un fabuleux numéro de manipulation de « lui-même » ! Il va découvrir la possibilité d'entrer dans la peau de John Malkovich dans une scène symétrique à la première. Il semble indiquer là que l'image de soi ou d'un autre n'est rien et que la manipulation seule fait sens. La distance entre identification et projection se réduit, ici, de façon fantastique. Malkovich

est devenu marionnette à fils, mais Craig ne le tient pas à distance, il l'habite. Il est devenu John Malkovich, comme le dit bien le titre en anglais. Toute distance est supprimée.

Mariano Dolci (op. cit. p.104) précise sa réflexion : « *On pourrait schématiser les choses de cette façon : en parcourant la série du masque vers la marionnette à fils, les processus de projection sont encouragés aux dépens de ceux d'identification qui sont inhibés. Dans le sens contraire, c'est-à-dire de la marionnette à fils vers le masque, ce sont les mécanismes d'identification qui se renforcent aux dépens de ceux de projection* ».

À cela, il convient d'ajouter qu'il s'agit du « jeu ». Le mot utilisé ici doit être défini de façon précise, différente de l'acception de « plaisant amusement ». Le mot constitue une des idées centrales des cultures chamaniques : le jeu du shaman est le rituel dans lequel il est en contact avec son « public » et aussi avec les esprits avec lesquels il négocie et agit... Dans un rituel d'exorcisme, le marionnettiste taoïste chinois manipule une marionnette à fils et y projette l'esprit correspondant à la représentation d'un dieu ou d'un ancêtre qui est la sienne. Il « joue les dieux », selon la formule consacrée. Il est, avant tout, un passeur, ni dans la projection ni dans l'identification, à proprement parler. Il transmet une force, une énergie, un esprit. On notera que tout type de marionnettes chinoises (à gaine, d'ombres, à baguettes, marottes...) n'est pas, a priori, apte à être le véhicule d'un dieu dans une cérémonie d'exorcisme. Le corps et la tête vides d'une marionnette à fils se prêtent bien, dans la pensée taoïste, à accueillir l'esprit du dieu.

Lisières et limites

Revenons à cette idée de distance entre mon corps et celui de la marionnette. On pourrait considérer que la distance est faible entre la marionnette à gaine et la marotte. L'une comme l'autre est manipulée par en dessous, par la main du montreur de marionnettes. On se souvient du débat artistique et technique qui vit s'affronter George Sand et son fils Maurice autour du remplacement par ce dernier des *burattini* par un être hybride, fondamentalement marotte, mais avec des bras en prise directe sur les doigts. Il s'agissait, pour Maurice, de pouvoir assurer la présence en scène, avec une parfaite tenue, de nombreux personnages placés sur accrochages et toujours prêts à recevoir un peu de vie pour porter une réplique. Les hommes eurent des épaules et les femmes des seins, selon l'argument de Maurice Sand, alors que la marionnette à gaine accrochée à un piton et privée de la main – son corps qui lui transmettait la vie – n'était plus qu'une guenille morte. Mais deux marionnettes à gaine, en jeu grâce à un seul montreur de marionnettes, font que « chaque main est un être pensant »,

selon Lemerancier de Neuville. Roger-Daniel Bensky⁶ commente cette idée de la sorte : « *Pour que sa main devienne symboliquement un "être pensant", il lui faut une faculté prodigieuse de dédoublement, où d'ailleurs il semble impossible que son esprit ne soit pas radicalement altéré (...). Le jeu de la poupée requiert de la part de celui qui l'exécute une altération indubitable de la notion de réel (...). La marionnette devient ainsi pour lui le corps idéal de son illusion.* »

Remarquons, puisqu'il s'agit là de marionnettes à gaine, que la main du monstre constitue néanmoins le corps réel du personnage qu'il manipule. Sous le vêtement de la marotte, la main a pris ses distances avec la tête placée sur un long bâton, le corps a acquis sa propre tenue (épaules et poitrine en papiétage). À l'abri des regards du spectateur, la distance s'est installée. Celui qui joue peut avoir, bien plus facilement, l'œil sur ce qu'il produit et non plus seulement la sensation produite par le geste (maîtrisé, mais non intentionnel), celle du simple ressenti de l'action de son bras et de sa main.

Une marionnette à tringle bien construite, équilibrée, pourvue d'une solide station debout, permet à un bon manipulateur de sentir la position du corps, la vie de la tête sur laquelle il a réellement prise. La marionnette sera nettement plus « sous le regard » de celui qui en joue. Le regard du comédien-marionnettiste vient, pour l'essentiel, contrôler la bonne position sur scène du personnage. Revenons au masque ou à la « marionnette habitée », d'ailleurs bien proche du masque cimier, pour reprendre la remarque de Mariano Dolci sur le fait qu'il y a là une relation d'identification quasi parfaite. Mais, en même temps, la figure ne peut s'empêcher d'être Autre, « un objet qui, en même temps, est et n'est pas ». Et le plaisir consiste à naviguer entre ces deux pôles, successivement ou simultanément acceptés en partie. Prenons le cas des grandes figures portées et habitées du Mali (bambara et bozo). Les personnages sont les Anciens qui viennent visiter les vivants. Le secret de la fabrication, du lieu où on les cache, de qui les fait vivre est jalousement gardé. Un mythe raconte comment un pêcheur bozo a appris le secret des marionnettes dans le monde des morts. La marionnette doit continuer à respecter leur secret et celui de ceux qui les font vivre, sans quoi, révélée au grand jour, la marionnette cessera d'être. Le personnage venu du monde des morts cache celui, le passeur, qui lui donne vie. Et la vie de la grande figure géante vient de celui qui maîtrise et protège le secret de l'autre monde. Qui peut ignorer la réalité de la coexistence de la manifestation de la vie visible et celle de son origine située dans le monde caché ? Le très jeune enfant, même si son attitude évolue avec l'âge et l'expérience, le psychotique, sont nettement confrontés à ce double statut de la figure qui leur est présentée : « *Face aux marionnettes, le bébé passe quelquefois d'un*

extrême à l'autre, avec des oscillations toujours plus courtes pour finalement accepter le paradoxe et commencer à s'amuser. C'est précisément ce que ne sont pas en mesure de faire beaucoup de psychotiques. » dit Mariano Dolci (op. cit. p. 102).

Pascal Le Maléfan résume avec une parfaite clarté cette question de la distance : « *La distanciation ou la distance est donc au fondement de toute marionnette, ce qui fait qu'elle n'est pas doublure, mêmété, mais contient toujours un décalage, une différence radicale qui la coupe de son créateur. Ce qui a pour conséquence, parfois, qu'elle constitue une véritable altérité troublante et possiblement interprétante et révélatrice pour son créateur. »*⁷

Aux réflexions sur le continuum entre projection et identification, qu'inspiraient les pensées de Mariano Dolci, vient s'ajouter cette question de la distanciation. Il me semble que la fonction même de médiation que peut jouer la marionnette, en général, et dans son utilisation thérapeutique en particulier, se situe tout spécialement dans son caractère paradoxal. Réduire ce paradoxe, serait-ce par souci de l'ordre et de la classification, revient à nier la marionnette même. Dans sa médiation, entre le montreur de marionnettes et le public, elle se positionne en interprétant le rôle de l'esprit critique, dès lors que l'un et l'autre des deux pôles ne se complaisent pas dans la naïveté d'une lecture au premier degré.

On notera au passage qu'avec l'abandon, au tournant des XIX^e et XX^e siècles, de la marionnette à tringle et du théâtre pour la marionnette à fils et le music-hall – lorsque les Pajot devinrent les Walton's, pour reprendre la formule de Gaston Baty – on voit naître un discours sur la « magie de la marionnette ». En vérité, la manipulation à vue et la disparition du castelet cherchent à mettre en évidence la virtuosité comme si la mise à distance du personnage donnait plus d'importance à celui qui lui transmet très visiblement la vie et veillait, plus fortement encore, à la préservation de ses secrets et aux « secrets des secrets » : l'ensecrètement⁸ de la marionnette. Idée remarquablement polichinellique !

Faire corps avec sa marionnette

Revenons aux réflexions de Pascal Le Maléfan lorsqu'il évoque un cas clinique, là, justement, où la distance entre moi et l'autre est la plus faible. Dans son article, *Deux cas singuliers de marionnettisme délirant*⁹, il évoque deux cas. Il convient de renvoyer les lecteurs à ce texte que je ne peux qu'évoquer et non résumer, ce que leur densité ne permet pas. Après un accident vasculaire cérébral, madame S. présente « sa fille » à l'orthophoniste en saisissant de sa main droite sa main gauche paralysée, puis la caresse et la fait parler. Madame N., second cas cité, ayant une hémiplégie gauche importante, donne un nom à sa main hémiplé-

gique baptisée « Feuille » – car les feuilles reverdissent chaque année – et s'en occupe comme de sa petite sœur : cette main acquiert ainsi une personnalité, ce qui représente pour elle une consolation. Travail de deuil ? Composition avec le réel et création d'un objet phallicisé ?

« *Deuil de l'image du corps non altéré qui est en jeu, celle que le sujet avait construite au croisement du moi idéal et de l'idéal du moi ?* » pour citer l'auteur de l'article. Il évoque également la parenté avec le membre fantôme, illusion somatoparaphrénique chez les patients qui ont perdu un membre par accident ou à la guerre, phénomène qui finit souvent par disparaître. La référence littéraire vient de Blaise Cendrars qui écrit en 1911 *Théâtre des mains*¹⁰ – avant de perdre son bras droit à la guerre et d'écrire de la main gauche *La main coupée* – et qui a souffert de ce phénomène de main fantôme. C'est également dans les lisières et les limites qu'on retrouvera, dans le domaine de l'art de la marionnette, le cas de la pratique d'Ilka Schönbein dont il est dit dans l'article de P. Le Maléfan cité (p.20) : « *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.* »

Bien sûr, cette relation entre le marionnettiste et l'Autre évolue entre l'image du possédé et celle du shaman, entre celui qui est dominé et celui qui négocie avec les esprits et tente de maîtriser le désordre, les sources de la maladie, en jouant par exemple un rôle de passeur entre les mondes. L'esprit s'exprime par sa voix modifiée, son corps éventuellement « en transe » et parfois, des objets par lesquels s'effectue la transmission. Le futur shaman, marqué par un signe, doit dans son initiation apprendre à dominer son mal pour faire de cet apprentissage une arme, l'instrument de sa puissance, dans un domaine et un registre parfois limités. Blaise Cendrars deviendra l'homme des voyages, dont certains diront qu'ils ne furent que rêves, voire mensonges... à commencer par *La Prose du transsibérien*, voyage dans un autre monde, à travers les terres chamaniques de Sibérie.



La cuisinière du chatô

Le Roi Grenouille in Ilka Schönbein,
J Jusselle, ed.Themaa, 2011 Ill V.
Harslem

Corps et âmes, corps et biens, diraient certains, mais la formule sent le naufrage... La marionnette prend sens, non comme objet statique, plus ou moins

proche ou éloigné de moi, mais dans la dynamique induite par la notion de jeu. Elle ne remplit pas tout son rôle si elle se contente d'être l'expression du besoin, elle ne devient elle-même qu'en prenant vie sous le fouet du désir qui permet d'en jouer en vue d'un plaisir partagé avec un public. « *L'homme est une création du désir, non pas une création du besoin* » dit Gaston Bachelard¹¹. La même définition peut correspondre à l'idée du jeu de la marionnette. Les points sensibles s'expriment aux lisières, là où la distance se modifie entre la gaine et la marotte, entre la marionnette à tringle et la marionnette à fils, entre le masque et la marionnette habitée, mais aussi, là où le rapport à l'effigie exprime de façon symptomatique une difficulté psychologique ou quand cette relation à l'autre permet de surmonter le risque de noyade. Car on apprend plus à analyser les états qui se modifient qu'à procéder à des classements, à de l'étiquetage, à l'établissement de catégories. On apprend plus à jouer avec le vivant qu'à ranger en bon ordre les choses mortes, à jouer avec la parole vive qu'à être grammairien, à se demander, aussi, si je suis moi rêvant d'être papillon, ou un papillon rêvant qu'il est moi, en côtoyant la pensée du vieux maître chinois, maître Tchouang. À défaut, selon Montherlant, « *chez l'homme, c'est le papillon qui devient un ver* »¹².

Notes

- 1 Louis Lemercier de Neuville, *Histoire anecdotique des marionnettes modernes*, Calmann-Lévy, Paris, 1892, p. 95
- 2 Mariano Dolci, « Avoir peur. Faire peur. Jouer (avec) son identité » in *Puck N°3, Marionnettes et société*, IIM, 1990
- 3 *Lie-tseu, traité du vide parfait*, Albin Michel, 1997, p.27-28 (traduction Jean-Jacques Lafitte)
- 4 Maurice Godelier, *La Production des Grands Hommes*, (1982), Fayard, 1996
- 5 Spike Jonze, *Being John Malkovich*, USA, 1999
- 6 Roger-Daniel Bensky, *Recherche sur les structures et la symbolique de la marionnette*, 1971, Nizet 2000, p. 76
- 7 Pascal Le Maléfan, « La marionnette comme bord dans l'autisme : animer pour engager sa voix », in *La marionnette : un parlêtre?*, Coll. Marionnette et Thérapie n° 37
- 8 mode d'attache spécifique des fils reliant chaque partie animée de la marionnette au "contrôle".
- 9 Bulletin de Marionnette et Thérapie, 2013/1
- 10 Blaise Cendrars, « Théâtre des mains » in *Les Mains de lumière*, textes réunis et présentés par Didier Plassard, IIM, 1996, p. 232
- 11 Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, 1937, Folio Essais, 2011, p. 38
- 12 Henri de Montherlant, *La Reine morte*, 1942, Gallimard

Vu, lu, entendu

Spectacles

SINON JE TE MANGE, création d'Ilka Schönbein du Theater Meschugge, est probablement le temps le plus fort consacré par Le Mouffetard - Théâtre des arts de la marionnette à Paris à la création marionnettique allemande (oct.-nov. 2014).

Meschugge signifie « fou », en yiddish et schönbein veut dire littéralement « belle jambe ». C'est le patronyme de cette actrice qui sait si bien jouer de son corps : danseuse de formation, elle est venue à la marionnette par la fabrication de masques pour des spectacles de danse. Son parcours singulier et celui de son « théâtre de la métamorphose » méritent d'être lus dans la belle étude que lui consacre Jacques Jusselle dans *Ilka Schönbein, le corps : du masque à la marionnette*¹.... Son univers pourrait bien être celui de la déraison et du subterfuge.

Nous pouvons faire une première lecture de ce spectacle : Ilka joue sur tous les tableaux de son art ; ses talents de mime, sa plasticité corporelle qu'elle met au service des personnages qu'elle incarne, sa dextérité à faire apparaître et disparaître des marionnettes comme extraits de son propre corps, son humour corrosif... L'histoire de la chèvre et des petits chevreaux est revisitée et n'est plus du tout pour « jeune public ». Ici où elle incarne tour à tour la jeune bergère séduite par le loup, le loup dans tous ses tours et malices cruelles, la mère chèvre et les chevreaux apeurés, elle se donne à corps perdu dans des voltes faces étourdissantes de ces identités diverses. Elle s'en joue et semble même se régaler des effrois qu'elle produit sur son public, des rires complices ou stupéfaits. Du très grand art marionnettique.

Mais dans ce spectacle, nous sommes également confrontés à la problématique du mal et de son incarnation dans la tragédie de la Shoah. Nous pouvons lire dans la figure du loup la marque du prédateur nazi qui se dessine derrière l'image traditionnelle du carnassier. La bergère, séduite par la virilité brutale du loup, est prise au piège et se fait sa complice. Elle n'est plus capable de se protéger du mal ni de protéger ses agneaux. En se transformant en chèvre, en découvrant



son animalité, elle quitte sa fonction maternelle et se transforme. Seul le plus petit chevreau qui échappe à la mort est reconnu par elle et devient son dernier lien avec son humanité.

Ilka Schönbein est accompagnée par Alexandra Lupidi, chanteuse mezzo-soprano, compositrice et instrumentiste qui l'accompagne depuis des années avec un talent et une originalité remarquables. Les chants d'origine yiddish qui ponctuent le spectacle nous plongent, eux aussi, dans le souvenir du drame de l'Allemagne et dans le tréfonds de l'âme humaine.

Nous sortons bouleversés par ce très grand spectacle.

A. M.

¹ Jacques Jusselle, *Ilka Schönbein, le corps : du masque à la marionnette*, Éditions THEMMAA, Paris,

« J'OUBLIE TOUT » est un spectacle de la compagnie Les Ateliers du Spectacle, présenté par Le Mouffetard, Théâtre des Arts de la Marionnette. Sa conception est de Jean-Pierre Larroche accompagné par les artistes de la compagnie et les textes de Léo Larroche. Le propos de la compagnie est de « donner un corps et une voix à ceux qui n'en ont pas l'habitude... donner une figure aux Invisibles ». Le thème de « J'oublie tout » est la plongée dans le sommeil et ses aléas : réveils intempestifs, rêves et cauchemars alimentent un spectacle très visuel où les objets, marionnettisés, deviennent des personnages à part entière. Leurs formes, utilisations, sonorités... ponctuent un monde onirique dans lequel tout peut arriver : la cage de l'oiseau se fait lit pour une bergère, les moutons sautent par-dessus les barrières et se répandent parmi d'autres objets, une tortue déambule lentement ou se débat sur le dos. Du côté des humains, le monde devient loufoque comme dans l'univers d'Alice ou inquiétant comme dans les tableaux de Jérôme Bosch. Quelques portraits se prêtent particulièrement à l'humour : celui du relaxologue par exemple. Avec des mots convenus, il transforme ses patients en objets muets et soumis ; ou encore celui du mari insomniaque cherchant par tous les moyens, du plus sympathique au plus violent, à réveiller sa femme... On rit beaucoup, on sourit aussi, on passe un beau moment parmi des machines travaillant comme des humains, à moins parfois que ce ne soit l'inverse. Cela donne aussi matière à réflexion... et à rêver, également.

Le site de la compagnie : www.ateliers-du-spectacle.org

A. M., vu le 5/10/2014 au Carreau du Temple (Paris)

LES MARIONNETTES DE LA GRANDE VADROUILLE

En 1966 paraît un film remarquable : *La Grande Vadrouille*, avec Bourvil et Louis de Funès. Ce film, dû à Gérard Oury, connaît immédiatement un succès très vif. Nous allons en retenir un point : ses marionnettes.

L'histoire se passe dans la France occupée, en 1942. Des aviateurs britanniques, leur avion en feu, sont contraints de sauter en parachute et atterrissent ici et là à Paris. Traqués par la police allemande, ils sont aidés et sauvés par des Français, gens du peuple astucieux, courageux jusqu'à l'inconscience.

Le film oppose tout du long deux termes : la rigidité, la soumission, l'absence de sentiments et d'initiatives du côté de la police allemande, et de l'autre : la souplesse, l'inventivité, l'humour français, le flegme et l'humour anglais. Les femmes, belles et audacieuses, sont toutes françaises et l'une d'elles, Juliette, est marionnettiste.

On ne voit pas jouer les marionnettes et la seule fois où l'on aperçoit le castelet, c'est parce qu'il sert de cachette à un aviateur anglais, mais l'agilité des mains de Juliette, sa vivacité, ses qualités de cœur, la gaieté de son regard, la rapidité de ses réflexes, son incessante créativité, sont tout du long rattachés au fait qu'elle soit marionnettiste. La/le marionnettiste, ici, c'est le peuple français en résistance, habile et dissimulé, et incroyablement actif. Juliette travaille avec son grand-père ; être français, tout comme être marionnettiste, c'est aussi une histoire de sentiments et de famille.

Côté allemand, ce sont les corps des soldats qui sont marionnettisés. Marcher au pas, se mouvoir sur ordre, obéir à des cris comme le font des animaux dressés, tous les stéréotypes sont présents. Le soldat envahisseur est vide, comme est vide la marionnette que rien n'habite.

Le cinéaste nous parle en 1966 d'une France située presque vingt-cinq années plus tôt, les marionnettes (on aperçoit Guignol) viennent figurer une époque où elles constituaient un art modeste, issu du peuple et parlant sa langue, comme lui plein de bravoure, et comme lui, aspirant à être libre.

Édith Lombardi

Activités de l'association

Le quinzième colloque de Marionnette et Thérapie est en préparation. Il se tiendra le samedi 19 septembre 2015 à Charleville-Mézières dans un lieu qui reste à préciser. Le thème actuellement envisagé pour ce colloque est : *Le théâtre de marionnettes et « l'autre scène »... de l'inconscient*. C'est dans *L'interprétation des rêves* que Sigmund Freud emploie cette métaphore théâtrale pour désigner l'inconscient : « la scène où le rêve se meut est peut-être bien autre que celle de la vie de représentation éveillée... » Par la suite, il définira l'autre scène de l'inconscient comme un « lieu psychique ».

Notre activité de formation s'est poursuivie en 2014 avec :

– *La mise en place de trois stages de base de cinq jours, d'une journée d'analyse de la pratique et d'un complément de formation*. Nous avons accueilli au cours de l'année 34 stagiaires : 9 pour le stage « Marionnette et Psychanalyse » (10-14 février), 11 pour le stage « Contes et Marionnettes, supports de symbolisation » (14-18 avril), 7 pour le stage « Mener un atelier thérapeutique avec la marionnette comme médiateur » (27-31 octobre), 5 pour la journée d'analyse de la pratique d'ateliers thérapeutiques avec médiation de marionnettes (6 juin) et 2 pour le complément de formation (premier semestre). Une journée d'analyse de la pratique d'ateliers thérapeutiques utilisant le conte et la marionnette a dû être annulée faute d'un nombre suffisant de participants. Elle sera à nouveau proposée en octobre 2015.

– *Sur demande de la Croix-Rouge luxembourgeoise, une formation intitulée « Initiation à l'usage de la marionnette comme médiateur relationnel »* a été organisée pour une dizaine de stagiaires, bénévoles et psychologues, intervenant auprès de personnes isolées, âgées ou handicapées. Elle s'est déroulée sur 2 jours en février et mars.

Le programme des formations proposées en 2015 s'étoffe avec un nouveau stage de base destiné aux professionnels de l'éducation ou du soin, auprès de jeunes enfants souffrant de handicaps sensoriels, moteurs ou psychiques. Intitulé « Marionnette et Petite Enfance : une introduction au jeu et au symbolique », il est prévu en avril à Paris.

Les trois stages de base habituels de cinq jours et les deux journées d'analyse de la pratique sont reconduits. Les contenus, dates, lieux et bulletins d'inscription figurent sur le site de Marionnette et Thérapie.

La publication d'un recueil d'interviews des pionniers de la marionnette thérapeutique en France est prévue avant fin mars 2015. Ce sera le numéro 38 de la Collection Marionnette et Thérapie. Sa parution sera annoncée par mail et sur notre site.

Marie-Christine Debien, présidente de Marionnette et Thérapie

À l'occasion de la formation « Initiation à l'usage de la marionnette... » ayant eu lieu au Luxembourg, Adeline Monjardet, psychologue, observait la naissance des marionnettes...



Des petits lutins ont envahi l'espace
 autrefois calme de la grande salle claire
 Tout est bouleversé des bouts de tout partout
 un mouvement incessant des individus se déplacent
 des personnes naissent au bout des doigts
 Les mains pensent, transpirent et transforment des idées,
 des tissus, fabriquent des cheveux, des corps merveilleux
 On nage dans les petits papiers colorés, les ficelles emmêlées,
 les tissus mordorés, démodés
 Un oiseau rose aux ailes écarlates a pris son envol
 au-dessus d'une petite cochonne aux boucles blondes
 (n'est-ce pas plutôt une petite jument?!)
 de belles dames, bien parées, de vieux messieurs trop sérieux
 sont venus tour à tour nous saluer
 – De quoi s'agit-il, madame? – Qui vient par ici?
 – Il s'agit d'un atelier de marionnettes
 Des gants multicolores, des bouts de mousse
 de la peinture, de la sculpture, l'imaginaire se glisse partout...
 – Chut, nous étions douze, nous voici vingt-cinq...
 – C'est de la magie, dites-vous
 – Non, rassurez-vous,
 c'est l'Art pauvre et merveilleux du Montreur de marionnettes.

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 1^{er} des statuts).

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

“Marionnette et Thérapie” a contribué à l’émergence de la FIMS (Fédération Internationale Marionnette et Santé), regroupement d’associations qui utilisent la marionnette comme médiateur, constitué le 5 mai 2007 à Cervia (Italie).

Trois de ces associations ont convenu, le 22 septembre 2013 à Charleville-Mézières, de se retrouver dans un réseau plus large, non limité à la santé, appelé RIMES (Réseau International Marionnettes, Éducation et Santé) : ÉNAM (Canada), Khayal (Liban), Marionnette et Thérapie (France).

Déclaration d’activité de prestataire de formation enregistrée sous le numéro 52 44 05871 44 auprès du préfet de région 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 2015

Nom..... Prénom.....

Téléphone..... Courriel.....

Profession.....

Adresse.....

L’adhésion à l’association (44,00 € pour 2014, réduits à 22,00 € 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

