

ISSN 0291-7416

collection marionnette et thérapie numéro 21

**V^{ème} COLLOQUE
INTERNATIONAL
MARIONNETTE ET THÉRAPIE**

VIII^{ème} festival mondial des théâtres de marionnettes
des cinq continents

Charleville-Mézières 24/25 septembre 1988



PARIS 1989

ASSOCIATION MARIONNETTE ET THÉRAPIE
14, rue St-Benoît 75006 PARIS

Nouvelle adresse (2009) : 25 rue Racapé, 44300 Nantes

“MARIONNETTE ET THÉRAPIE”, organisatrice de ce V^{ème} Colloque International, 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 des statuts).

*Agréée **Organisme de Formation, elle organise :***

** **des stages de formation**, de six jours, qui permettent de se familiariser avec ce langage parfois non verbal qu’est la Marionnette, *d’en connaître les possibilités ainsi que ses limites et ses dangers.**

** **des sessions en établissements**, conçues selon les mêmes principes, elles permettent de répondre à toute demande auprès de *groupes constitués et cela dans le cadre de leur travail.**

** **des stages de théorie** de trois jours, **des journées d’étude et des groupes de travail** sont réservés à ceux qui ont déjà une pratique de la marionnette et qui désirent approfondir un thème particulier.*

*Par ailleurs, «**MARIONNETTE ET THÉRAPIE**» :*

** propose **des conférences** sur différents thèmes,*

** participe à des **rencontres internationales**,*

** publie un bulletin de liaison pour les adhérents,*

édite et diffuse des **ouvrages spécialisés thèses, expériences, colloques, recherches bibliographiques.*

** * * * **

“MARIONNETTE ET THERAPIE”

V^{ème} Colloque International
dans le cadre du Festival Mondial des Théâtres
de Marionnettes des Cinq Continents

les samedi 24 et dimanche 25 septembre 1988

Thème : *“Du Corps à la Parole”*

Organisation : Association “MARIONNETTE ET THERAPIE”

Présidence : Docteur Jean Garrabé et Colette Duflot

Accueil : Chambre de Commerce et d’Industrie des Ardennes

Transcription de l’enregistrement : Serge Lions

Révision : Gladys Langevin

*Ce document ayant été enregistré, l’association “MARIONNETTE ET THERAPIE”
le diffuse sans y apporter de modification de style afin de rendre fidèlement le
caractère très vivant des échanges de ce Colloque*

Reproduction interdite

* * * * *

PROGRAMME

	Page
<i>Samedi 24 septembre 1988, le matin.</i>	
“Ouverture du V ^{ème} Colloque International” par le Dr Jean Garrabé , psychiatre et Madeleine Lions , art-thérapeute, marionnettiste ¹	1
FRANCE	5
“Introduction aux stages et aux conférences sur l’utilisation de la marionnette à des fins thérapeutiques” par le Dr Ly Thanh Huê , psychiatre, psychanalyste	
BELGIQUE	17
“Atelier marionnettes l’ALBATROS” par Marie-Dominique Delcourt et Madame... , psychologue de “l’Albatros”	
PORTUGAL	33
“Il était une fois un photo-roman” par Isabel Alves Costa , professeur d’expression dramatique et Maria-Filipa Baganha , professeur de psychologie	
<i>Samedi 24 septembre 1988, l’après-midi.</i>	
“JAPON”	45
“Rencontres à l’occasion du Congrès de l’UNIMA” ² par Colette Duflot , psychologue et Madeleine Lions , art-thérapeute	
ALLEMAGNE	51
“Jeux de marionnettes thérapeutiques” par Barbara Scheel , chargée de cours en psychologie pédagogique et marionnettiste	
FRANCE	59
“Expérience menée au CEFAT-ATEP” ³ “Construction d’un personnage ambigu et voix de cette ambiguïté” par Gladys Jarreau , art-thérapeute et Sara Païn , psychanalyste	
FRANCE	69
“Présentation de “l’activité marionnettes” avec des enfants handicapés profonds” par Brigitte Margeridon et Jean-Claude Malaval , psychologues, Danièle Coutable et Marie-Christine Cuette , éducatrices	

1 - Dr Jean Garrabé : Président d’Honneur de “MARIONNETTE ET THÉRAPIE”.

Madeleine Lions : Présidente de “MARIONNETTE ET THÉRAPIE”.

2 - UNIMA : Union Internationale de la Marionnette.

3 - CEFAT-ATEP : Centre de Formation à l’Art-Thérapie - Atelier d’expression plastique “Les Pinceaux”.

Dimanche 25 septembre 1988, le matin.

FRANCE	“Atelier de marionnettes en milieu fermé” par Catherine Monfort , psychologue ⁴	83
ESPAGNE	“L’éducation et la communication non verbale” par Carmen Serrano , professeur d’art plastique	91
	“Les marionnettes, leur valeur pédagogique chez l’adolescent” par Dori Martin Lázaro , professeur d’art plastique	93
FRANCE	“Les paroles gelées” (Marionnette et psychose) par Colette Duflot , psychologue	107
FRANCE	“Marionnette et psychanalyse” par Gilbert Oudot , psychanalyste E.C.F. ⁵	115

Dimanche 25 septembre 1988, l’après-midi.

FRANCE	“A la recherche d’un espace de représentation par le truchement des marionnettes” par Marie-Christine Debien , psychanalyste	127
	“Synthèse du Vème Colloque International” par le Dr Jean Garrabé , psychiatre	137
U.S.A.	“Marionnettes et procédés adoptés pour enfants et adultes Infirmes Moteurs Cérébraux” par le Dr Anthony J. Palumbo , thérapeute	145

* * * * *

4 - Catherine Monfort : Directrice de l’Association pour la Formation, l’Animation et la Recherche (A.F.A.R.)
5 - E.C.F. : École de la Cause Freudienne

Samedi 24 septembre 1988

le matin

Ouverture du
V^{ème} Colloque International

* * *

Dr Jean Garrabé
Madeleine Lions

Madeleine LIONS - Je suis très émue de commencer cette journée en vous accueillant tous parmi nous. J'avais préparé un beau discours, mais... mon beau discours s'est envolé ! J'essaierai d'être la plus brève possible parce que nous avons beaucoup de choses à faire au cours de ces deux journées où nous allons accueillir des intervenants venus de différents pays.

Ce matin, bien sûr, la mise en route est un peu difficile, un peu délicate. Il y a des intervenants qui viennent de l'étranger et qui, apparemment, ne sont pas encore là. Mais j'espère que ce n'est qu'un retard momentané.

Je dois dire que je suis très, très émue de me retrouver aujourd'hui ici. Quand je fais un petit retour en arrière, je me rappelle le premier colloque de "MARIONNETTE ET THÉRAPIE" auquel j'ai assisté et où j'ai vraiment eu, je dirai, presque une illumination sur ce que c'était que le travail en thérapie, et où j'avais été fascinée par le travail de Caroline Astell-Burt, qui n'est pas là aujourd'hui et qui pour moi a été vraiment un moment merveilleux. Je dois dire que je regrette aussi l'absence de nos amis qui sont actuellement malades, c'est à dire notre présidente d'honneur, Jacqueline Rochette, ainsi que notre cher ami Louis Garric qui pendant tant d'années nous a aidés à la trésorerie de "MARIONNETTE ET THÉRAPIE". Je regrette aussi l'absence de Gilbert Brossard qui devait être parmi nous aujourd'hui. Malheureusement, il vient d'avoir un deuil très cruel dans sa famille, ce qui l'empêche d'être parmi nous aujourd'hui.

Je remercie les nouveaux venus de nous accorder leur confiance, je les accueille avec grand plaisir, je leur dis : « Welcome ! Welcome ! » C'est à peu près le seul mot étranger que je sais dire ! Mais enfin, je leur dis : « Bienvenue à tous ! » Je remercie aussi les anciens d'être là et de nous soutenir avec tant de fidélité. Alors, essayons d'aller de plus en plus loin dans notre recherche, avec bien sûr des avances et des

retours en arrière. Mais ça, ce sont les deux jours que nous allons passer ensemble qui nous le diront. Je remercie aussi le Docteur Frédéric de nous avoir aidé pour la vidéo et je remercie surtout beaucoup le Docteur Garrabé d'avoir bien voulu, pour la cinquième fois, présider ce nouveau colloque. Et je remercie aussi Colette Duflot qui est pour moi un soutien moral énorme.

Je me sens vraiment très, très émue, comme si c'était la première fois que je prenais la parole en public, parce que ce Cinquième Colloque, c'est vraiment la preuve que notre Association continue, contre vents et marées, avec des bons moments, et des moments très difficiles, mais nous sommes, je crois, en passe de franchir un pas décisif et de devenir vraiment une association reconnue. Depuis notre dernier colloque, "MARIONNETTE ET THÉRAPIE" s'est beaucoup déplacée. Nous sommes allés au Canada, nous sommes allés au Japon et nous aurons l'occasion d'en parler plus longuement. Mais pour aller le plus vite possible, je vais passer la parole au Docteur Garrabé qui va ouvrir ce V^{ème} Colloque International. Je vous remercie.

Applaudissements...

Dr. GARRABÉ - Il aurait peut être été plus prudent, pour me remercier d'avoir présidé ce colloque, d'attendre la fin pour savoir si ça s'est bien passé ! Alors, effectivement, j'ai accepté encore une fois de présider et d'animer ce colloque. Je dis « encore une fois » puisque je l'ai fait depuis le premier, en 1976, avant même que l'Association n'existât, et je pensais qu'il était temps que ce soit fait par quelqu'un d'autre. Mais enfin, je crois que l'insistance de "MARIONNETTE ET THÉRAPIE" doit être due au fait que je commence à savoir me servir de ces boutons qu'il y a sur le pupitre de la présidence et que ça facilite la discussion. Enfin, néanmoins, en 1976, le colloque n'était qu'un petit coucou, c'est devenu maintenant un gros porteur. Il suffit de voir l'assistance qu'il y a dans la salle. Et vous savez que maintenant les avions gros porteurs se pilotent à deux et que j'ai un copilote en la personne de Colette Duflot. Ceci étant, je ferai mon rôle de président avec la plus grande rigueur, en particulier, ce qui est toujours le plus difficile, dans le respect du programme et de l'horaire. Ceci pour des raisons d'une part de traduction, puisque pour certains de ces intervenants étrangers, il est prévu une traduction ; par contre certains intervenants étrangers nous font l'amitié de parler en français, donc ce sera là plus simple.

Effectivement, le thème du colloque est, vous le savez, "*Du Corps à la Parole*", thème qui a eu un succès considérable, je ne dirai pas que nous avons été victimes du succès parce que, ça on ne l'est jamais, mais il y a eu un grand nombre de communications qui ont été proposées et je crois qu'on a même été obligé d'en refuser qui sont venues après la date d'inscription. De telle sorte que nous allons entendre des intervenants d'Allemagne, de Belgique, d'Espagne, du Portugal, de France, du Mexique, des Etats-Unis et du Japon, soit en chair et en os si nos amis

Japonais arrivent d'ici demain, soit *in absentia* en ce sens que les représentants de "MARIONNETTE ET THÉRAPIE" qui se sont rendus au Japon nous feront un compte rendu de leur voyage.

Alors le programme a été établi par les organisateurs en respectant d'ailleurs deux impératifs : un, celui de la traduction, que je viens de dire, et l'autre, celui des moyens techniques puisque, d'une part, comme vous le voyez, il y a des interventions qui vont s'accompagner de projection vidéo et que, d'autre part, il y a des interventions qui vont être suivies de démonstrations. J'attire en particulier votre attention sur le fait que cet après-midi, la dernière intervention, qui est donc prévue à 16h45, est suivie d'un spectacle au C.H.S. de Bel-Air, d'où l'horaire choisi pour que l'on puisse s'y rendre à temps voulu.

Ceci étant dit, nous commençons la journée avec une première difficulté, c'est que Madame Barbara Scheel n'est pas là, l'interprète allemand est là, mais on peut difficilement traduire un texte que l'on ne connaît pas ! Alors on va inverser en espérant qu'entre temps elle va arriver et on va donner la parole au Docteur Ly Thanh Huê qui va donc nous parler de "*L'introduction aux stages et aux conférences sur l'utilisation de la Marionnette à des fins thérapeutiques*".

Alors je précise donc que pour le déroulement en ce qui concerne les interventions en français, nous avons prévu une demi-heure, de telle sorte que selon la durée de votre exposé, nous aurons plus ou moins de temps pour discuter, mais je serai inflexible quant à la durée totale. Par contre, bien entendu, pour les interventions qui s'accompagnent de traduction ou de projections, nous disposerons d'un temps supplémentaire.

Vous avez la parole.

* * * * *

Samedi 24 septembre 1988
le matin

Docteur Ly Thanh Huê

Docteur LY THANH HUE - Il s'agit donc d'une introduction à des stages et à des conférences sur l'utilisation de la Marionnette à des fins thérapeutiques. Quand Madeleine Lions m'a proposé ce thème, je l'ai trouvé en un premier temps extrêmement difficile, et puis, en un deuxième temps, j'y ai réfléchi et j'ai essayé de faire mienne cette question, c'est à dire de me la reposer : « Qu'est-ce qui, dans ma pratique, m'a introduite à l'utilisation du théâtre de marionnettes, qu'est-ce qui m'a sensibilisée à cette pratique, qu'est-ce qui a étayé cette pratique et lorsque elle a été faite, quelle a été son efficacité, si efficace il y a eu ? »

Je vous précise le *champ du travail* : il s'agit de malades chroniques, je travaille d'une part avec des dialysés et d'autre part avec des diabétiques depuis bientôt dix ans et je vais vous parler de l'expérience que nous avons menée avec une adolescente diabétique.

Alors tout d'abord, pourquoi du théâtre de marionnettes alors qu'il s'agissait d'un service de diabétologie qui faisait des semaines d'enseignement pour les diabétiques en Centre Hospitalo-Universitaire ? Ce n'est pas tout à fait une raison, c'était tout d'abord une question de circonstances. Nous sommes confrontés, avec les adolescents diabétiques, à une première difficulté, c'est que leur désarroi débordait ce que l'on pouvait leur proposer habituellement, c'est-à-dire une prise de parole individuelle, une prise en charge individuelle, pouvoir parler avec les uns ou les autres de l'équipe soignante. Ce n'était pas possible parce que souvent ils se taisaient, ils venaient et c'était des passages à l'acte, ils ne se traitaient plus. Il y avait une urgence médicale, il y avait une urgence de vie dans le quotidien et l'on arrivait à quelque chose d'insupportable qui n'arrivait plus à se dire.

Alors dans le service, on s'est adressé à moi d'une façon, je dirai, un peu humoristique, c'est-à-dire à la psychiatre puisqu'il y avait une urgence, qu'il y avait des choses qui se cassaient, il y avait des passages à l'acte et à la fois une pointe d'humour en tant qu'analyste parce qu'ils me disaient : « Mais ce sont des adolescents qui ne parlent pas ! ». Alors on me les a adressés et je vais vous parler donc de cette adolescente que je vais nommer Aurore, du nom du personnage féminin qu'elle a créé, parce que c'est un peu grâce à elle que nous avons monté cette expérience.

On me l'a adressée parce qu'elle était boulimique, elle ne faisait plus ses injections, encore moins ses contrôles et dans sa boulimie, elle accusait quelqu'un !

Elle accusait son père qui, lui, était un bon vivant, un méridional et qui lui non plus ne faisait pas le régime ; elle me disait : « Mais si au moins il arrivait à faire le régime, je m'en sortirais ! ». C'était sur cet énoncé d'Aurore, comme sur ceux d'autres adolescents, que nous avons remarqué qu'ils n'arrivaient à parler qu'en dehors du service.

On s'était rencontrées en effet dans un centre de vacances pour adolescents diabétiques et elle avait refusé toute rencontre avec un « psy » parce que ça ne résoudre rien. Mais en sachant que c'était moi, elle avait accepté. Et je dirai que c'est ce « parce que c'était moi » qui la concernait qu'a commencé notre relation transférentielle qui l'a amenée progressivement à parler d'une scène plus privée et plus personnelle.

Voilà les circonstances. Nous nous étions retrouvées devant une impossibilité, devant l'impossibilité de fonctionner comme d'habitude, devant quelque chose qui dérangeait. On a eu alors l'idée de sortir de l'hôpital, d'aller dans une M.J.C. Et sortir de l'hôpital, pour les adolescents, c'était sortir d'un lieu, d'un milieu, d'un contexte de diabétologues qu'ils vivaient comme des adultes qui les empêchaient de vivre, qui les contraignaient à un rythme de vie, à des contraintes, à un régime particulier.

Voilà le premier point circonstanciel qui nous a introduit au théâtre de marionnettes, je dirais. Le deuxième point que j'aimerais préciser, c'est : en quoi le théâtre de marionnettes intéresse-t-il les malades chroniques ? Pourquoi la marionnette interpelle l'état de malade chronique ? Une première remarque : quand on fait un diagnostic de maladie chronique, on fait le diagnostic qu'il sera impossible de guérir, un diagnostic d'incurabilité, un diagnostic d'impossibilité de restitution *ad integrum*. C'est-à-dire qu'on est obligé de faire avec, de vivre avec et d'inventer quelque chose. Et en cela les maladies chroniques et la psychanalyse ont quelque chose d'intimement commun, c'est à dire qu'ils touchent à l'incurable, à ce qu'il y a d'incurable en chacun. C'est-à-dire que nous avons tous à mourir, et de ça, on ne peut pas en guérir ! Et aussi devant l'incurable du désir, et je crois que s'il y a d'autres champs où il est question de psychothérapie — il y a effectivement une efficace, une nécessité à parler et à opérer, en termes de psychothérapie — en matière de maladies chroniques, la psychanalyse fait cheminer et découvrir la part d'incurable en chacun, à la fois de la mort et du désir.

La deuxième remarque, c'est que toutes deux touchent à une question de l'être. Cette adolescente m'a dit par exemple : « Mais pourquoi c'est tombé sur moi ? Pourquoi moi ? Pas ma sœur ? Pas mon frère ? Pas le voisin ? Pas mon père ? Pourquoi moi ? Puissé-je, au moins, ne pas vivre comme ça, puisse-je n'être pas née comme cela ! » Vous voyez, c'est une question qui rappelle l'exclamation d'Œdipe à Colone : « Μὴ φωναί ! » (« Puissé-je ne pas être né ! »). Et en ça, cela concerne une question de l'être. Ces deux remarques nous disent donc : effectivement il y a une intime connexion entre d'une part le théâtre de marionnettes et la psychanalyse et d'autre part entre les maladies chroniques et la psychanalyse.

Pourquoi le théâtre de marionnettes? Comment a-t-il fonctionné? Avec ces adolescents diabétiques deux voix se sont ainsi dessinées. C'est tout d'abord la voix de l'objet et, ensuite, la voix de l'histoire, de la fiction qui s'invente, qui se raconte, qui s'écrit sur sa vie, sur sa vérité.

La voix (voie) — vous l'écrirez comme vous l'entendrez — la voix de l'objet, pourquoi? Quand on est diabétique, on est confronté à une chose qui est impalpable, ces fameux chiffres de glycémie, ce sucre qui monte et qui augmente quand on est malheureux, quand on est en colère, quand on est triste, quand on est déprimé. Ça fluctue et ça bouge dans soi. Et c'est impalpable. Et on est confronté à quoi d'autre? On est confronté à des objets, c'est-à-dire les piqûres d'insuline, son régime, son alimentation, les contraintes, les copains, les adultes, la famille, les diabétologues et c'est dans cette série de choses et d'objets personnels auxquels on est confronté, avec lesquels on est obligé de faire avec, mais aussi de manipuler (on manipule son insuline, on vous apprend à doser les doses d'insuline) — il faut manipuler ces objets-là — et à la fois on est manipulé par eux. Les diabétologues vous demandent certaines contraintes, certains horaires et effectivement il y a cette double position qui répond en écho, avec la marionnette, avec l'objet marionnette. Manipuler la marionnette et faire avec la marionnette. Il me semble que cela a été un point de résonance.

Le deuxième point, c'est que c'est une histoire. On invente une histoire et que disent les diabétiques? Que disent-ils de leur histoire? C'est toujours une histoire de contraintes, de limites, d'impossibilités : de sortir avec des copains... enfin de multiples formes d'impossibilités, mais ce sont des limites, c'est-à-dire ne pas pouvoir faire avec. Alors, il s'agit d'inventer quelque chose qui puisse faire avec, inventer une histoire qui concerne des obstacles. Voilà un autre point commun.

Je vais essayer de développer rapidement ces deux points communs. Tout d'abord, la marionnette comme objet. Voyez, quand on construit une marionnette, quand on la manipule, quand cette marionnette elle-même entre sur scène et peut rentrer en jeu avec d'autres marionnettes, manipuler une autre marionnette, faire vivre d'autres marionnettes, à quoi sommes-nous confrontés là?

Nous sommes confrontés au drame de notre histoire. L'enfant, on pourrait le formuler comme ça, est une marionnette du signifiant, au sens où il a été lui-même manipulé par les signifiants de l'Autre, sa famille, son entourage proche, son père, sa mère, mais également sa lignée, par ce qui s'y transmet. Manipulé par ces signifiants, il rejoue sur ses jouets, sur ses objets, il fait une piqûre à son nounours quand lui-même a une vaccination, il rejoue, il manipule à nouveau ses jouets, ce que lui-même a subi. C'est-à-dire qu'il a été à la fois marionnette du signifiant et marionnette. Et c'est sur cette double position que vous voyez combien le théâtre de marionnettes permet de parler, sous couvert de cette image, c'est elle qui parle, alors ce n'est pas soi-même, alors on peut dire beaucoup plus de choses et c'est derrière l'écran de cette image que quelque chose se déchaîne et se déroule. Alors effectivement, s'il

Il y a une coupure entre la marionnette et le marionnettiste, c'est la mise en jeu du couple marionnette-marionnettiste qui met en jeu et déploie l'imaginaire. Ensuite, une fois que vous avez joué, manipulé, donné vie à la marionnette et que le spectacle est fini, l'objet marionnette tombe, il est inerte, inanimé comme un déchet, et c'est un autre point important, c'est que l'on se sépare là de son objet, et c'est un autre point structural de nos relations humaines.

Des objets, on en a tous. Voyez, on est là aujourd'hui, nous avons peut-être, comme point d'intérêt commun, le théâtre de marionnettes, un travail, un projet, un entourage, un enfant, un ami, un parent. Les objets, comme vous voyez, sont de formes, d'images multiples et personnifiés de façon polymorphe. Mais comment faire avec ? Comment se séparer ? Comment inventer un lien avec ? C'est une question vivante à chaque moment et l'un des points de structure du théâtre de marionnettes réveille ce point de structure de nos relations humaines.

Voilà donc ce que je voulais dire sur la marionnette en tant qu'objet. Je voudrais juste ajouter une remarque, là, sur le point de vue purement théâtral, puisqu'il s'agit d'introduire également aux conférences et aux stages, pas seulement à des fins thérapeutiques, mais peut-être sur une sensibilisation au théâtre, à cet art du théâtre de marionnettes : quelle est la différence entre un théâtre de marionnettes et un théâtre humain ?

Quand un acteur humain joue, il y a le poids de sa subjectivité, et effectivement, dans ce qu'il met en acte, c'est un faisceau d'interprétations possibles. Un tel interprétera d'une manière, un autre interprétera d'une autre manière. Et c'est la marque, le style de tel et tel acteur, et à la fois même, quand il y a le style de quelqu'un, ce qu'il a joué est ouvert en tous sens. C'est l'acte théâtral. C'est le propre de l'acte théâtral.

Qu'y a-t-il de particulier dans le théâtre de marionnettes ? C'est que, effectivement, il y a quelque chose qui tombe en tant qu'objet et fait passer quelque chose d'une manière, je dirais, plus simple et je reprendrais là une expression d'un marionnettiste japonais, M. Uno Koshiro, avec qui nous avons échangé cet été, c'est qu'elle est à la fois plus simple, elle fait passer une parole décollée de celui qui l'a énoncée, c'est-à-dire que, avec cette image, quelque chose vient se greffer dans la chaîne signifiante et opérer une opération langagière. Faire passer un message, comme disent les marionnettistes, de façon plus directe. Et l'autre remarque, au point de vue purement théâtral, et c'est là où je crois que les marionnettistes ont tout à nous apprendre, c'est qu'il y a différentes techniques de manipulation, comme vous le savez : gaine, fil, bâton, et avec chaque technique il y a une limite, il y a des choses qui sont possibles dans telle technique et d'autres choses qui ne sont pas possibles, de même dans d'autres techniques.

Par l'abord de ces artistes, je crois que c'est ce qu'ils nous apprennent ; je vous donne des exemples concrets, par exemple, j'avais vu une troupe bulgare à Montréal jouer sur des chariots roulants et ça a été un enseignement pour nous lorsqu'on a

travaillé avec des handicapés moteurs. De même, je crois que les marionnettes sur eau du Vietnam, que j'ai découvertes, qui sont venues en France et qui ont fait beaucoup de spectacles, que j'ai découvertes au Japon dans leur manipulation, ont peut-être quelque chose à nous apprendre dans le travail en piscine avec d'autres handicapés moteurs, des accidentés de la route. Donc c'est sur des limites et des impossibilités que je crois que le dialogue est véritablement ouvert avec les marionnettistes et que la connexion avec le théâtre de marionnettes est ouverte.

La voie de l'histoire : dans l'histoire, c'est souvent frappant, souvent, quand on raconte une histoire, on a l'impression que c'est toujours très polymorphe, très hétérogène, et pourtant je repense toujours au Festival International, cet été, c'est que à travers près de quarante pays, dans les scénarios qui se jouaient, il y avait un point extrêmement fréquent qui revenait beaucoup, beaucoup. C'était le jeu des forces opposées, les forces de la nature ou des forces de vie et de mort. Alors je vous cite certains scénarios. Il y a eu un scénario de pièce de Bunraku, peut-être que vous vous en souvenez, c'était *Double suicide à Sonazeki* et qui a été jouée d'ailleurs par une troupe de Bunraku, classique, mais également par une troupe contemporaine. Et il y a eu au fil de l'histoire tout un parcours d'obstacles, et à la fin, comme dans la tradition japonaise, ils se retrouvaient, ils s'aimaient, ils mouraient et il y avait ce jeu d'oppositions entre forces de vie et forces de mort. Et puis il y a eu dans *Le Roi des Singes* aussi une série de luttes entre les forces naturelles qui s'opposaient.

Il y avait également le couple d'opposition entre eau-feu, eau-terre, et cela jusqu'à des pièces plus récentes comme des pièces australiennes pleines d'humour où il y avait une espèce de super kangourou qui était là et qui se battait pour sauver à la fois les moutons, les cow-boys australiens, mais également les aborigènes. Enfin revenait ce couple d'oppositions.

Ce sont ces couples d'oppositions qui m'ont fait revenir à des points de structure plus anciens. Je dirais que ça m'a fait revenir à des textes cosmogoniques classiques, à la mythologie. Parce que, qui nous parle des couples d'oppositions si ce n'est les mythes ? Et j'ai relevé deux mythes opposés. L'un venant de ce qui est le berceau de la civilisation occidentale, le mythe grec, la théogonie d'Hésiode et l'autre, d'un autre berceau de civilisation qui est le mythe cosmogonique tel que l'énonce le taoïsme chinois. Tous deux parlent de couples d'oppositions et sont confrontés au même problème : expliquer comment, de rien du tout, nous sommes tous là. Comment, de rien du tout, est né le multiple et le différencié.

Alors je vous rappelle ce que vous avez peut-être en mémoire, ce passage de la théogonie d'Hésiode : au début était le chaos. Le chaos, pour Hésiode n'est pas le vide, par opposition à la pensée chinoise. Ce chaos est déjà plein de choses, qui sont informes et indifférenciées. Et à partir de ce chaos, Hésiode pose un premier couple d'oppositions : le Chaos et la Terre. Et de ce premier couple va naître le Ciel Ouranos

et de là, de ce deuxième couple d'oppositions : Ciel et Terre, va naître — ça va opérer une certaine stabilisation — va naître enfin cette multitude d'Hommes qui sont en un premier temps des Immortels et puis, au fur et à mesure des générations, il y a une coupure, la théogonie n'explique pas très bien pourquoi les Hommes deviennent Mortels. Il y a une coupure dans cette lignée d'Immortels du fait d'un déluge, du fait de ces cyclopes... et effectivement quelque chose apparaît : l'Homme devient Mortel et avec ce qu'il a de pleinement humain. C'est qu'il ne peut plus tout faire et qu'il devient amputé de ses immenses capacités primordiales. Les mythes, s'ils nous confrontent à un point de néant, un point de vide, n'expliquent pas tous ce point de notre condition humaine qu'est notre être mortel ; il y a cependant un mythe d'Indonésie que je vous raconterai rapidement, qui explique pourquoi nous sommes mortels, mais pas tous les mythes ne l'expliquent.

Le mythe d'Indonésie explique que, voyez, avant tous les Hommes vivaient, naissaient sur Terre et il y avait de la place pour tout le monde. Arriva un moment où les Hommes devenant de plus en plus nombreux, il n'y avait plus de place et ils ont envoyé un délégué au Ciel, au vieux Dieu Pangmatua et lui ont dit : « Il faut faire quelque chose, il faut trouver quelque chose ! ». Et le vieux Dieu a dit : « Eh bien, il faut couper les Hommes comme on coupe les Bananes ! Lorsqu'ils sont mûrs, ils mourront ! ». Le délégué revient sur Terre, fait comme le vieux Dieu a dit, mais ça ne marche pas. Il y a toujours trop de monde ! Il n'y a plus de place ! Il remonte et l'autre lui dit : « Si comme les Bananes, ça ne marche pas, il faut faire comme pour les Bambous. Les Bambous, on les coupe jeunes comme vieux, vous savez, quand les Bambous sont jeunes, on peut les manger, on peut les tresser, on peut en faire une foule de choses... ». Et c'est depuis, dit-on, que les Hommes, jeunes comme vieux, meurent !

Je vous propose, et c'est mon mythe personnel, comme mythe fondateur du théâtre de marionnettes, quelque chose qui se retrouve dans les mythes du monde entier, mais qui est dans la lignée de ce mythe du monde indonésien, c'est que : « Qu'est ce qui fait vivre un corps de glaise et de terre ? » Il paraît qu'au début, en Indonésie, lorsque est né le Monde et qu'est né l'Être Humain, c'était un corps de terre et c'est grâce à la supplique du Vent, un vent, un rien, un vide, qu'il a pris Vie, qu'il s'est Animé ; ça m'a fait penser à ce terme de marionnettiste qui s'enfermait pour « ensecréter » des marionnettes, leur donner vie en secret, à partir de rien.

Donc, ce vide qui produit le multiple et qui produit la différence, à un autre point du globe, régna une conception du multiple et du différencié. Au-delà des histoires, il y a quelque chose d'une formulation extrêmement simple, presque mathématique, logique. Et je cite *LE DAO DE JING*, chapitre 42, *in extenso*, c'est très bref, vous allez voir. Que dit-il ? « LE DAO, que l'on pourrait traduire par le Vide, engendre le UN, le UN engendre le DEUX, le DEUX engendre le TROIS et le TROIS engendre DIX MILLE qui embrasse YIN par devant et YANG par derrière ». C'est une formulation

épurée de ce qui est à l'origine de la multiplicité et de ce couple d'oppositions du YIN et du YANG qui régit véritablement toute la pensée sinisée.

Les mythes nous ouvrent donc à la fois une histoire, c'est à dire une manière de faire avec le vide et puis qu'est-ce que cela produit? Cela donne un savoir, une réponse: pourquoi on meurt? Pourquoi on est sexué? Pourquoi on est obligé de travailler? Cela donne une réponse et cela crée un lien social. C'est quelque chose que les groupes partagent. Et que fait le fantasme?

Le fantasme, lui, est une réponse privée. C'est une réponse privée parce que l'on n'en parle pas facilement. On n'en parle qu'en cours de cure et encore ça s'énonce difficilement, c'est une réponse personnelle car quelque chose de la jouissance de chacun y est liée et c'est une réponse qui vise à combler le vide du sujet, le manque fondamental du sujet.

Je finirai dessus. Je reviens à Aurore, l'adolescente diabétique. Qu'est-ce qu'elle a construit? Elle a construit une histoire, et cette histoire, vous verrez, est un couple d'oppositions également. Elle a mis en scène deux personnages qu'elle a appelés l'un Brutos, qui est un personnage masculin, qui est d'origine étrangère, qui mange, qui boit, qui est bon vivant, qui ne veut que le mal et un autre personnage féminin, qui s'appelle Aurore et qu'elle décrit comme tout ce qu'elle aurait aimé être. Qui vit de rien, qui a une fleur, qui lance des maléfices et qui arrive à dominer, à réduire Brutos. Et sur cette scène qu'elle a créée, elle a mis en scène ce scénario, et à la fin du spectacle, elle, qui ne parlait pas avant, a souhaité continuer à venir parler, et j'ai été très étonnée de découvrir son père dont elle m'a parlé d'abord à travers la marionnette : espagnol, d'origine étrangère, elle me le décrit comme un bon vivant, qui ne pense qu'à lui, et une mère qui fait tout pour que sa fille puisse faire le régime et passer le cap de son adolescence. Ensuite, elle a convoqué ses parents. Elle a voulu à tout prix qu'ils me rencontrent.

Son père est venu très tardivement parce qu'il était extrêmement culpabilisé, parce que tout le monde lui disait de faire le régime. Or lui me dit : «C'est vrai que j'ai du cholestérol, c'est vrai, mais je ne suis pas diabétique. De toute façon, je n'ai pas envie de faire le régime! ». Et Aurore s'est trouvée confrontée à un mode de vie de son père, à une manière d'être qui était inébranlable. Et elle qui mettait en avant que s'il faisait le régime, tout se résoudrait, s'il montrait qu'il l'aimait en faisant le régime, tout se résoudrait : c'était sur cette demande d'amour qu'effectivement quelque chose est tombé. Une fois que ses parents sont venus, les fois d'après il y a eu quelque chose qui est tombé pour elle et elle m'a dit ce qu'elle savait déjà, que finalement ce n'était qu'un prétexte. Emergeait alors une sorte de tristesse en elle. Même, quand elle est seule, elle vide le frigo, elle a pris cinq à six kilos en l'espace d'un mois. Et ce moment de tristesse s'était révélé précurseur de symbolisation. Tristesse, douleur d'être née diabétique et de vivre avec ça. Et c'est là qu'elle a commencé son trajet de parole.

Je dirai que le théâtre de marionnettes a été une introduction pour elle à une prise de parole...

Applaudissements

Docteur GARRABÉ - Je me réjouis des aléas de la programmation, ce qui m'a fait donner la parole en premier au Dr Ly Thanh Huê, puisque sa communication nous a introduit d'emblée dans le thème du Colloque, "*Du Corps à la Parole*", avec cette proposition paradoxale qui était faite au départ de confier en tant qu'analyste un patient parce qu'il ne parlait pas...

Je pense aussi que l'absence de M^{me} Barbara Scheel va permettre une discussion dans la salle puisque a été dépassé le temps de parole et j'aurais été inflexible. Alors, en attendant que l'on règle les micros baladeurs, j'indique qu'il y a peut-être un autre mythe dans la culture gréco-latine, qui est le mythe de Sisyphe, qui symbolise le thérapeute, à cause du travail qui lui est confié aux Enfers, qui est de remonter sans arrêt ce rocher qui redescend, mais je crois qu'il ne faut pas oublier que ceci est la punition qui est infligée à Sisyphe pour avoir été un thérapeute, je dirais, très dangereux. Puisque vous savez que s'étant emparé du pouvoir d'immortalité des Dieux, il guérissait tous les malades, ce qui effectivement a conduit à une surpopulation considérable, comme dans le mythe indonésien, et qu'il a fallu faire une délégation auprès de Jupiter pour qu'il rétablisse le bon ordre et que les Hommes redeviennent Mortels.

Voilà peut-être la contribution que je puis apporter à la mythologie. Par ailleurs j'ai été très intéressé puisque vous avez reparlé d'un certain nombre de points que nous avons évoqués dans les précédents colloques et que je crois que c'est toujours très intéressant de voir qu'à partir d'expériences différentes — à ma connaissance, c'est la première fois que l'on parle de diabétiques dialysés — on retrouve toujours un certain nombre de constantes que vous évoquez. Je vois que les micros baladeurs sont maintenant installés. Je voudrais auparavant saluer la présence qui vient de m'être signalée dans la salle du Docteur Sourdille, qui est président du Conseil Général. Est-il ici en tant que thérapeute ou président du Conseil Général, ou les deux ? Ceci étant, les micros sont disponibles...

Colette DUFLOT - Je profite de l'espace de temps qui est là pour dire que j'ai été très sensible à l'exposé du Dr Ly Thanh Huê qui m'a beaucoup parlé. Parce qu'elle dit qu'avec la marionnette, on pose la question de l'Être. Je crois qu'on retrouve là l'usage ancestral, traditionnel de la marionnette, qui originellement était faite pour représenter les Dieux et intervenir dans les rites de la mort. Et que c'est peut-être cette interrogation fondamentale sur l'être et ses limites qui a amené les Humains à construire des marionnettes, ce que nous ne faisons que continuer en nous inspirant dans une tradition, en interprétant à notre façon de thérapeutes. C'est aussi ce que j'ai beaucoup aimé au Japon. Les Japonais thérapeutes avec lesquels nous avons parlé ont à peu près tous insisté sur leur branchement, je dirais sur la tradition et

comment ils cherchent à réunir le présent et le passé. Peut-être aussi le désir de ne rien perdre, de transgresser quelques limites. Et ce que j'ai beaucoup aimé aussi, c'est ce que vous avez dit : « Avec la marionnette, on peut faire passer une parole, mais une parole décollée de celui qui l'a énoncée et faire une opération langagière ». Et là, en travaillant comme je le fais avec des psychotiques, je peux dire que là est le nœud de notre projet : faire un peu décoller nos paroles de celui qui l'a prononcé.

Le Docteur Ly Thanh Huê répond à des questions.

Salle - ...*inaudible*...

Dr LY THANH HUE - Nous avons utilisé pour notre part des marionnettes à gaine. Je pense que d'autres types de marionnettes peuvent être utilisés, parce que effectivement, ce sont des adolescents autonomes et sans problèmes particuliers visibles. Et nous avons été limités par une chose, c'est que, comme ils venaient un peu de régions différentes, on les a regroupés autour des vacances scolaires pour faire des stages courts et brefs. Donc ça a été ce temps des vacances, ce temps qu'ils avaient devant eux, qui nous a limité dans le choix et dans quelque chose de peut-être plus facilement manipulable, plus facilement faisable. Cela a été nos limites. Mais je pense que dans un autre dispositif il y a bien d'autres choses à pouvoir inventer.

Salle - bref dialogue en espagnol avec le Dr Garrabé.

Salle - ...(*inaudible*).

Dr LY THANH HUE - Effectivement, c'est un point important. Nous avons travaillé donc comme je vous le disais au niveau du lieu, à l'extérieur de l'hôpital, dans une M.J.C. Et dans la salle que nous avons — on n'avait qu'une salle ! — a été dessinée une sorte de géographie des lieux, fictive, un peu particulière pour essayer de délimiter des espaces. Mais pendant le temps de fabrication, j'étais absente. Je n'y étais pas et c'était un choix. Il y a donc un lieu où, effectivement, ils fabriquent, ils construisent et ils le faisaient, nous étions trois avec la marionnettiste et la psychologue. Ensuite ils commençaient à élaborer le scénario, dans un autre lieu, une autre chaise, une autre table où ils pouvaient parler, se mettre autour d'une table pour discuter et élaborer ces scénarios. Aurore, par exemple, avait monté un clip, un vidéo clip. C'est-à-dire qu'elle n'avait pas à dire un mot, que tout était en musique. C'était une histoire silencieuse, mais pas sans paroles, parce qu'elle a dit des tas de choses à travers cela.

Donc il y a ces deux espaces. Puis dans un troisième temps, ils jouent et c'est à ce moment-là que je viens et après on se remet autour d'une table et on reparle ensemble. Et c'est après que certains ados viennent — ou pas — nous retrouver, parler avec moi ou se retrouver sur d'autres scènes. Mais il faut faire une différence entre des ados qui effectivement ont 18-19 ans et qui sont déjà dans des services d'adultes, ce sont des étudiants, certains travaillent, enfin, ils ont des préoccupations d'adultes. Il y a une grande différence avec les pré-adolescents que les pédiatres nous adressent et qui ont 13-14 ans, 14-15 ans et je trouve que leurs préoccupations sont très différentes

et avec certains, à travers les scénarios qui se sont faits, certains s'intéressaient, c'est un peu leur âge, à l'archéologie, à des choses comme ça, ils se sont mis à faire, à travailler dessus, à se mettre en recherche dessus. Mais en petits groupes, à deux. Bon ! C'est ce qui s'était produit l'an dernier.

Dr. GARRABÉ - Je crois que Mme Ly Thanh Huê revient sur deux points, que j'avais dit au passage qu'ils avaient souvent été évoqués ici, qui me paraissent être l'un, les différents temps, alors le temps de la fabrication, le temps de l'élaboration du scénario, le temps de la représentation — quand cela aboutit à cela — et l'autre qui d'ailleurs peut être un peu lié, qui est celui des lieux. Je crois me souvenir qu'ils avaient été évoqués ici lorsque le thème du colloque était : « *Les objets et les lieux transitionnels* », on s'était beaucoup référé à l'époque à Winnicott et en particulier, là, vous avez souligné que, délibérément, cela a été fait hors de l'hôpital, dans une M.J.C. Il peut se poser la question à l'hôpital de le faire, en tout cas dans un atelier extérieur à des lieux de soins à proprement parler et même d'ailleurs, en ce qui concerne la représentation, carrément à l'extérieur. Je crois d'ailleurs que je vois nos amis de Bel-Air qui sont là, je crois me souvenir que eux-mêmes avaient fait des choses un peu analogues et qu'un moment donné, les représentations, un certain temps, ont été faites hors du C.H.S. de Bel-Air, c'est bien ça ? Et ceci est je crois important à déterminer à l'avance. Autre question dans la salle ?

Salle... (*inaudible*).

Dr LY THANH HUE - Oui ! Ce choix s'est posé en deux temps. Le premier temps s'est posé dans un centre de vacances pour enfants diabétiques et, effectivement, je les rencontrais de façon informelle et je participais un peu à tout. Et on s'est rendu compte dans les effets que, pour certains, ça n'a pas été possible, après, de venir me parler simplement en leur nom. Il y a eu beaucoup de parasitages divers, la famille qui venait pour vérifier certaines choses, où j'étais prise dedans sur des plans purement institutionnels. Donc c'était quelque chose de délicat.

Dans un deuxième temps, quand on a fait ça hors école puisqu'il s'agissait d'un temps de vacances, on a essayé d'établir quelque chose qui permette une coupure. Et qu'il n'y ait pas quelqu'un qui maîtrise tout, mais que ce soit eux qui effectivement, dans ce trajet, puissent dire quelque chose. Parce que j'avais eu des échos, on avait pu m'en parler, de la manière dont ils ont fabriqué, dont ils ont hésité sur certaines choses, dont ils ont lacéré d'autres, mais je n'en savais rien. Et peut-être que cela a permis autre chose pour eux, d'en parler. C'est le choix sur lequel nous avons abouti.

Dr GARRABÉ - Autre question ?

Salle - (*Docteur J.-P. DUFLLOT*) : Vous avez dit que vous vous occupiez aussi de dialysés. Est-ce que vous avez remarqué une différence significative entre les groupes d'élèves, chez les dialysés et chez les diabétiques ?

Dr LY THANH HUE - Chez les dialysés, il y a une expérience de groupe. Le problème

des dialysés en centre est un problème difficile. Ce sont des personnes, je parle des dialysés en centre, pas des dialysés à domicile — qui sont dialysés deux à trois fois par semaine — donc qui se déplacent beaucoup pour leur dialyse qui dure entre quatre et six heures, soit le soir quand ils travaillent la journée, soit dans la journée. Donc il y a un poids, une prégnance d'un réel du corps qui est extrêmement difficile et de plus, j'ai été confrontée surtout à une population d'adultes. Et j'en ai beaucoup qui ont été greffés, dé-greffés... Donc il y a un poids organique qui n'a pas permis peut-être ce qui a été possible avec les diabétiques qui, quand même, lorsque ça se passe bien, vivent de façon tout à fait confortable. Il me semble que ce sont deux populations très différentes, mais peut-être qu'avec les hémodialysés à domicile, cela poserait les données d'une manière différente.

Dr GARRABÉ - Donc vous dites : «Il y a ce poids organique avec les dialysés qui fait que le déroulement des groupes est nettement différent et peut-être d'ailleurs aussi la technique de marionnette nécessairement différente», mais dans l'élaboration du scénario, est-ce que vous n'avez pas retrouvé toujours le même contenu ? Vous voyez d'ailleurs qu'à la manière dont je formule ma question... Ce n'est pas une réponse nettement orientée.

Dr LY THANH HUE - Oui ! Effectivement je crois que vous en avez donné la réponse. Qu'on soit diabétique, qu'on soit comme tout un chacun, ces histoires se construisent toujours autour des mêmes points de structure. Il y a une difficulté, il y a une limite, il y a une impossibilité. Comment les surmonter ? Comment les « métaboliser », je dirai, pour reprendre leurs termes ? Et souvent nous sommes confrontés aux mêmes points : divisés devant des couples d'oppositions, c'est au fondement même de la structure du langage.

Dr GARRABÉ - Effectivement, l'expérience que j'ai, c'est bien entendu des psychotiques, essentiellement, puisque je suis psychiatre, mais ensuite j'ai toujours été très frappé de voir que, quelle que soit la pathologie dont on parle, le scénario tourne toujours autour de cette lutte cosmogonique entre deux forces, etc. Je crois que la pathologie, finalement, importe peu. Autre question dans la salle ?

...(pas de question).

Dr GARRABÉ - Nos amis Belges sont dans la salle. Ils vont donc bénéficier d'un temps de présentation parce que je crois que vous avez du matériel vidéo ? Donc vous montrez la vidéo d'abord et vous faites l'exposé après.

* * * * *

*Samedi 24 septembre 1988
le matin*

Marie-Dominique Delcourt

Dr GARRABÉ - C'est donc «l'atelier marionnettes l'ALBATROS».

Marie-Dominique DELCOURT - C'est l'atelier d'expression corporelle dans lequel s'implique l'activité marionnettes.

Nous travaillons à «l'Albatros», qui est un foyer pour handicapés mentaux adultes et le montage vidéo que nous allons vous présenter en premier lieu va essayer de vous faire comprendre, qu'en fait, l'activité marionnettes est une des techniques qui est mise au service des personnes que nous accueillons. La pédagogie que nous employons est une pédagogie de l'agir, de l'action et vous allez pouvoir vous rendre compte qu'il y a beaucoup de possibilités qui leur sont offertes et que parmi celles-là, dans l'atelier d'expression corporelle, il y a une technique marionnettes qui, disons, leur ouvre une porte peut-être un peu différente, mais aussi utile que les autres activités qui leur sont proposées.

La vidéo passe sur un grand écran.

Commentaires de Marie-Dominique DELCOURT.

Petite chapelle : c'est un coin de verdure où chante un petit village différent de beaucoup d'autres. C'est un coin de repos et de calme qui abrite en son sein une communauté de vie un peu étrange, qui pose question et intrigue : «l'Albatros», foyer pour handicapés et malades mentaux.

Depuis le 1^{er} avril 1973, des jeunes de plus en plus nombreux sont accueillis dans ces bâtiments conçus pour eux. Six foyers d'hébergement spécifiques à leurs problématiques, à leurs niveaux intellectuels ou d'autonomie, prennent en charge nos personnes en soirées.

La journée, une action est menée dans le cadre d'ateliers de type occupationnel qui cherchent à favoriser l'épanouissement de la personnalité de chacun ainsi que le développement de leurs capacités. Nous essayons de leur offrir la possibilité de développer des talents, de valoriser une ébauche de savoir-faire, de décoder des messages corporels et verbaux. Ces ateliers dits occupationnels essaient en fait de proposer une idée normalisante de travail afin que chacun puisse tenter d'occuper la place qui lui est réservée.

A la ferme : nous développons leur contact avec l'animal, ses habitudes, ses besoins, la tendresse, les naissances...

Le jardin : permet de cultiver la terre pour en recueillir ses fruits. C'est le contact avec le concret, de ce qui nous porte et nous nourrit.

L'aménagement du cadre de vie : fait intervenir, comme pour les activités précédentes, le cycle des saisons, le rythme de la vie. Elle s'adresse à tous en se mettant à la portée de chacun.

Le sport : le handicapé, s'il n'est pas stimulé, a tendance à devenir passif. Le sport lui offre des activités motrices rééducatives, d'intégration sociale et de loisirs dont il a besoin pour retrouver une certaine forme d'intégration.

La ferronnerie : transformer le fer, matière brute, pour le rendre utile et décoratif. A la ferronnerie, les gestes deviennent répétitifs afin d'acquérir leur autonomie dans une activité de force et d'adresse.

L'ergothérapie : est le lieu privilégié de la libération de la curiosité, de la créativité, du développement de l'imaginaire à travers le dessin et de la confection d'objets décoratifs.

Le tissage : du lavage de la laine en passant par la teinture, le cardage, l'effilage, le tissage proprement dit, cette activité offre non seulement la possibilité de perfectionner sa motricité, sa créativité, ses facultés de coordination et d'attention.

La poterie : le travail de poterie apporte à nos garçons le moyen de vivre une suite d'expériences qui contribuent à son développement en lui fournissant l'occasion d'acquérir adresse, habileté et souplesse des doigts, le sens de la persévérance au contact de la terre dans laquelle on imprime avec les mains le reflet de sa propre image.

L'expression verbale : pouvoir manifester une pensée par la parole ou l'écriture, garder ou stimuler les acquis, communiquer, tenter de se faire comprendre, se tenir au courant. C'est l'ouverture de l'activité d'expression verbale.

C'est dans ce contexte d'ateliers occupationnels que s'inscrit l'expression corporelle. En effet, dans le cadre d'une institution accueillant des jeunes handicapés mentaux qui n'ont pas le verbe, ou ne l'ont plus, pour s'exprimer, il est important de retourner aux sources du corps afin de tenter de lui redonner ses possibilités réelles, cette confiance en lui, cet espoir, qui sont la base d'une vie en groupe et en sous-groupes. L'expression corporelle est bien sûr une technique ou plutôt un ensemble de techniques mises au service des personnes. Mais elle ne se réfère à aucune esthétique pour modèle canonique. Elle autorise le corps tristounet, beau, pas beau...

Ce qui est essentiel, c'est que ces techniques soient remises en question et qu'elles prennent un temps en fonction des individus et des groupes dans lesquels ils créent et vivent. Ces techniques sont sélectionnées non seulement en fonction des besoins, mais tendent également vers une certaine diversité, afin que chacun puisse se retrouver dans un mode d'expression qui lui convient le mieux.

L’eutonie, qui débute chacune des activités, est une méthode créée par Gerda Alexander et vise la juste ré-équilibration des tensions corporelles. A partir du maintien d’un sujet, on essaie de lui faire prendre conscience de ce qui se passe dans son corps. Tout part de la prise de conscience corporelle.

Cette méthode est adaptable à tous, sans différence d’âge ou de capacité de mouvement. Elle possède donc un intérêt évident pour nos garçons car elle fait intervenir une collaboration au niveau du développement de la sensibilité à soi-même. Elle vise l’unité du corps comme un tout indissociable. Elle évite le morcellement tellement fréquent et restructure ce qui est vécu comme éclaté. Et comme le potier prépare sa terre, nous préparons le corps à être plus à l’aise et créatif. Nous libérons l’expression spontanée ainsi que l’esthétisme du jeu.

Suivant le travail sur soi-même, différentes techniques sont mises en oeuvre, le rythme, la danse, dans la création de gestes, de mouvements induits ou créés par les personnes.

Le travail masqué : permettant l’expression du geste, pur, sans le support du visage.

Toutes les activités débouchent sur l’élaboration de spectacles, permettant aux garçons de toucher du doigt leur progression, et aussi surtout d’être reconnus par un public. Se faire reconnaître, reconnaître, n’est ce pas la plus grande peur que j’ai eue ?

L’activité marionnettes : s’imbrique merveilleusement dans tout ce contexte comme une technique complète. Comme média d’une expression existentielle. De sa construction au jeu, en passant par l’élaboration de spectacles pour certains, ou simplement l’expression de soi-même pour d’autres, ou s’intégrant dans un spectacle toutes techniques, elle nous prouve son importance. Nous avons pu l’adapter à une grande partie de nos pensionnaires. Elle est vécue comme un véritable plaisir pour certains, plus angoissante pour d’autres. Elle n’a laissé aucun indifférent.

Nous sommes même parvenues à ce qu’un groupe de psychotiques puisse quitter les stéréotypes individuels pour rentrer en communication avec chacun. Ce fut un travail de longue haleine et d’écoute patiente. Beaucoup de chemin reste à parcourir, mais l’ouverture du corps est évidente. Même si certains restent encore tendus, fermés, anxieux, les visages traduisent pour beaucoup une sorte d’amusement. Tous jouent maintenant sur d’autres accords. Ils nous paraissent beaucoup moins grinçants.

Nous espérons un jour entendre l’harmonie tout en sachant que nous n’avons que le temps et la fragilité d’éveil...

Fin de la projection.

Applaudissements...

Dr GARRABÉ - Nous remercions l’équipe de « l’Albatros » de nous avoir présenté ce remarquable document où certaines images étaient vraiment plus évocatrices peut-être que les mots mêmes et donc maintenant je leur donne la parole pour qu’elles nous exposent leur travail.

Marie-Dominique DELCOURT - Comme nous l'avons dit dans le montage, «l'Albatros» accueille une centaine d'adultes de sexe masculin, dont l'âge se situe entre dix-sept ans et une quarantaine d'années, certains un petit peu plus. Ces personnes souffrent de débilité profonde, modérée ou légère, de psychoses auxquelles s'ajoutent, pour certains, des handicaps tels que l'épilepsie, la tendance caractérielle, l'abandonnisme, l'énurésie. On notera également des problèmes psychomoteurs importants et c'est pour ces raisons que nous avons voulu adapter une méthodologie reposant sur une approche individuelle et personnalisée au sein de petits groupes.

Nous allons décrire rapidement comment fonctionne notre pédagogie dans le montage. Et dans ce cadre donc se situe l'activité *expression corporelle* que nous allons détailler d'une manière un peu plus spécifique que dans le montage, pour que vous compreniez comment nous fonctionnons au sein de l'activité.

Il y a à peu près 80 % des personnes que nous accueillons qui participent à cette activité. Nous travaillons par petits groupes d'environ huit personnes, qui se rendent à l'activité une fois par semaine, à raison d'une demi-journée. Ces groupes sont fixes et se retrouvent donc d'une semaine à l'autre. Il semble indispensable de regrouper les participants à ces groupes de manière homogène, soit par niveaux, soit par problématiques plus ou moins semblables. En effet, le but de l'activité étant de se sentir le plus à l'aise possible, de se sentir le mieux possible dans sa peau, s'il y avait de trop grands écarts entre les personnes, il y aurait des tensions qui seraient néfastes au mieux-être des participants.

Alors chaque activité débute classiquement par un accueil afin de ressentir et d'observer ce que chacun vit ce jour-là. Étant donné que nous ne travaillons pas dans la partie hébergement, nous ne savons pas ce qui a pu se passer en soirée ; il est donc important, le matin ou l'après-midi de ressentir comment les personnes se vivent à ce moment-là.

Après ce temps de «retrouvailles», l'activité met en oeuvre une première partie de relaxation, d'assouplissement par la méthode d'eutonnie de Gerda Alexander que vous avez pu observer dans le montage. Et la deuxième partie de l'activité comprend une ou plusieurs techniques que nous allons tenter d'expliquer brièvement afin de situer l'activité.

L'expression corporelle tend à la renaissance du corps. Elle permet de revivre sur un plan symbolique les différentes étapes de la vie, de tenter de revenir à un cri initial, à une première respiration qui nous a tous ouvert à la vie. A revenir aux mimiques du petit enfant. A reconnaître son corps à travers les objets face au miroir et également face à l'Autre. Au sein de l'activité, il existe en permanence une circulation entre la technique et la créativité. La technique n'est pas un savoir clos, mais un média, qui permet de laisser tomber les défenses et de libérer cette créativité selon une certaine progression.

On va tout d'abord essayer de retrouver sa propre symbolique, de partir à la recherche de la symbolique. On va donc partir du corps agissant, de le vivre dans une

relation directe, avec l’environnement, les objets et les sons. On laissera aux personnes la possibilité d’une expression symbolique spontanée, quel que soit le niveau où elle se situe. On permettra de revivre à travers des sensations, même les plus primitives, des situations afin de les libérer. Et les moyens pour parvenir à cette symbolique sont variés.

Tout d’abord, la relation objectale. Les objets, quels qu’ils soient, peuvent être employés. Nous partons de l’envie ou de la stimulation de la personne à agir. Le choix de l’objet est la manifestation d’une pensée consciente s’exprimant dans un acte. Arrivant progressivement à l’échange d’objets, nous arrivons donc à un début de communication.

Ensuite, la deuxième étape, c’est le symbolisme de la relation. On commence à augmenter la distance pour symboliser la relation. C’est l’échange à travers la trajectoire, le regard, le geste qui agrandit l’espace. On arrive à cette dimension en partant du sol qui est la sécurité. Nous nous éloignons pour conquérir l’espace, connaître le volume, l’immobilité, le contraste avec le mouvement : entrer en soi, sortir de soi. Et on retrouve ainsi toutes les bases de la communication : accord, désaccord, les pulsions de vie, cris, bruits, mouvements ou les pulsions de mort, silence et immobilité.

Troisième étape, c’est le mouvement. Celui-ci est signe d’existence et base de la communication. Il parle du corps, émerge de celui-ci. On part de soi dans le mouvement archaïque mais indispensable. La lenteur, la courbe, la continuité, le glissement, le balancement, le bercement, le doux, le moelleux, etc.

Dans un deuxième stade, on rentre en contact avec le mouvement de l’Autre, harmonieux ou dysharmonieux, selon que l’Autre aura gardé ou non sa capacité de percevoir ou d’échanger à un niveau primitif. Pour cela, nous employons des médias d’échange, comme vous avez pu voir dans le montage, les cerceaux, les cordes, les foulards, les rubans ou toutes sortes d’objets se trouvant dans la pièce. On arrive ainsi à la conquête de l’espace. A partir du mouvement de l’objet et de son propre corps ainsi que de l’échange corporel, l’individu reconnaît son territoire. La place de l’objet, le prolongement du geste, la distanciation par rapport à l’Autre vont créer cette aire de repères indispensables à chacun. On fait intervenir les notions de distance, de vitesse de l’objet en prolongeant le geste et en l’accompagnant de l’objet. Ensuite, on peut quitter l’objet et le projeter symboliquement dans l’espace pour arriver, finalement, au don du geste, mettant en jeu l’esthétisme et l’émotion.

Intervient également l’espace sonore. Le son, comme l’objet, est projection symbolique du Moi dans l’espace. Nous l’abordons plus spécifiquement dans des activités de rythme. L’idéal, c’est de pouvoir partir de soi, de son rythme intérieur. Il faut déculpabiliser le fait de faire du bruit et pouvoir accepter le bruit de l’Autre comme une intrusion dans sa propre vie. Partant de soi, on essaie alors de reproduire de manière répétitive le son émis par une autre personne de la pièce. Pour parvenir alors à l’élaboration de structures rythmiques simples et puis de plus en plus élaborées, on peut suivre des rythmes induits par un autre, les frapper, les marcher, les danser, les vivre dans l’espace.

Quand on a suivi cette progression qui n'est pas, disons, répartie, alors arrive l'intervention de la marionnette. On pourrait se demander pourquoi, dans une activité d'expression corporelle proprement dite, glisser la marionnette? En fait, la réponse est simple. C'est que la marionnette contribue à une connaissance de soi : pouvoir se voir à travers ses propres yeux ou ceux des autres. Elle permet la création d'un être de ses propres mains et à partir de la naissance d'un personnage, de faire vivre et de revivre. Elle ouvre également la porte à une projection de soi.

La marionnette participe et entraîne à une création du monde. Elle autorise, seule ou bien avec d'autres, à créer une histoire, ou même à recréer sa propre histoire et d'inventer des décors qui sont la projection du monde qui nous entoure. Projection dans l'avenir ou bien retour à un déjà vécu, elle permet également de vivre et d'exprimer le présent. A partir de cet argument, un autre but sera de parvenir à livrer ce vécu à d'autres personnes à l'extérieur de la cellule de vie. Car la marionnette est l'intermédiaire du spectacle complet et fait intervenir l'expression de la voix et du corps. Dans le concret du quotidien et afin de parvenir à réaliser ce que nous avons expliqué précédemment, nous avons tout d'abord décidé d'agir de la même façon avec tous les groupes, que ce soit des groupes de débiles profonds, modérés ou de psychotiques. Le résultat fut très différent selon les niveaux intellectuels ou la problématique des personnes.

La procédure adoptée fut la suivante : en premier lieu, nous avons demandé aux personnes de penser au choix de leurs personnages. Ici, nous nous sommes heurtées à deux difficultés importantes : le manque d'imagination, de créativité, de symbolique et la peur, inconsciente ou non, de la projection de soi. Dans le premier cas, cette difficulté se rencontre principalement chez les personnes débiles, mais également chez certains psychotiques. Dans le second, cette crainte de projection se rencontrait uniquement chez les sujets atteints de maladie mentale.

Nous avons donc décidé de laisser le choix aux personnes, qui pourraient ainsi opter pour un personnage, puis le créer, ou simplement partir de la matière et le façonner au fur et à mesure, comme vous l'avez vu dans le montage. L'important, c'est que, une fois le personnage terminé, qu'il ne reste pas sans nom, car on pourrait dire : «Je te donnerai un nom, je t'aimerai et tu deviendras quelqu'un.»

Une deuxième étape pourrait être, pour les personnes qui ont pu faire ce choix avant la réalisation, de dessiner leur personnage afin de le structurer et de pouvoir nous permettre de travailler sur le schéma corporel. Peu de personnes ont pu atteindre ce stade. Seulement deux ou trois d'entre elles sont parvenues à la concordance entre le personnage dessiné et le personnage réalisé. Une vingtaine de personnes ont dessiné un personnage à peu près structuré, mais ne ressemblant en rien à celui qui était réalisé. Les autres n'ont pu dessiner leurs personnages. Ils n'y sont pas parvenus.

Alors, la troisième étape, c'est évidemment la réalisation et la création du personnage. Et ça, c'est un moment crucial. Certains ont vécu cette période véritablement de manière angoissante. Nous avons essayé au maximum de créer un climat très détendu, de créer une ambiance la plus favorable possible. Et nous avons jugé également nécessaire de mettre un support musical à la fois doux et joyeux. Les

morceaux étaient principalement choisis dans le répertoire classique ou néo-classique. Nous nous sommes mises à la disposition des personnes pour tenter de résoudre au maximum les problèmes techniques et de réalisation tout en laissant à chacun la possibilité de trouver sa solution. Nous n’apportions pas vraiment la solution. Nous essayions de la trouver ensemble. Aucune intervention n’était faite au niveau de la créativité en elle-même. Nous avons également veillé à ce que chacun possède son matériel de manière à éviter tous les heurts et les dissensions, disons des tâtonnements avec les autres.

Les résultats furent également très différents selon les groupes. Concernant les personnes débiles profondes, il est impossible de trouver, du moins chez nous, une satisfaction entre la réalisation et ce que les personnes pouvaient faire, le résultat n’était absolument pas satisfaisant.

Nous avons donc abandonné ce type d’activités avec ces personnes. Avec les personnes débiles modérées, le résultat est très différent de l’une à l’autre. Tout d’abord, nous observons que le choix des techniques s’oriente principalement vers les marottes, qui demandent en fait une plus grande participation corporelle, ou vers des marionnettes à fils présentées comme des grandes poupées de tissu. Concernant les psychotiques, le choix s’est orienté uniquement sur des marottes dont la tête était modelée par eux, à partir de la pâte appliquée sur des bouteilles plastiques. Alors que dans les autres cas, les marottes étaient réalisées à partir de boules de polystyrène avec de la feutrine collée. On pourrait peut-être penser qu’il y aurait plus de créativité de la part du groupe des psychotiques. Dans tous les cas, pour chacune des personnes, le désir de réaliser quelque chose de beau était vraiment présent et ils voulaient absolument obtenir un résultat valable à leurs propres yeux.

Nous arrivons alors à une quatrième séquence qui est l’histoire. Alors là, nous avons tenté d’inventer. Que chacun invente une histoire propre à sa marionnette afin de pouvoir lui donner la vie. De plus, avec certaines personnes, on pouvait travailler alors sur les structures temporelles, dans le sens où l’on orientait les histoires de manière à ce qu’il y ait des séquences logiques. Mais, de toute façon, c’est l’expression spontanée qui était favorisée. Avec chaque groupe, nous avons tenté de présenter la marionnette qui était une démarche importante pour se faire reconnaître vis à vis des autres. Ceci a été vécu en général avec succès et comme un soulagement pour chacun.

Alors nous sommes allées plus loin dans la démarche en proposant d’introduire l’histoire personnelle dans l’histoire du groupe et des autres. Là, il a fallu trouver des accords communs, pouvoir clarifier ses idées, apporter quelques modifications à sa propre histoire pour se mettre avec les autres. Alors, avec les psychotiques, nous sommes arrivées à l’instauration d’un dialogue, même timide, et à une concordance. Avec les débiles modérés, nous sommes arrivés dans un premier temps à un scénario qui n’était plus basé sur l’histoire personnelle, mais qui partait d’un conte japonais dont le dialogue avait été remodelé et ensuite vécu dans le spectacle que vous avez vu,

et également dans le spectacle *Page de garde* qui est un spectacle toutes techniques et dans lequel les marottes intervenaient comme miroir de la personne qui jouait.

Alors la dernière étape, et la plus importante, c'est le jeu. Alors là, difficulté, parce qu'il fallait pouvoir imposer sa parole pour certains, oser être écouté et entendu. Pour ce faire, nous avons proposé des jeux d'expression verbale et d'émission de sons, de projection de la voix, de cris sans affect pour commencer, de phonèmes sans signification pour arriver ensuite à l'élaboration de mots projetés dans l'espace spontanément. Ces séances vocales étaient couplées avec des séances de « tonic ». Quant au jeu proprement dit, nous avons procédé dans un premier temps de la même manière pour les groupes également, c'est-à-dire que nous avons proposé des marionnettes neutres ; une dizaine de marionnettes à gaine avaient été confectionnées par nos soins et ne possédaient ainsi en principe aucun affect personnel, sauf celui que la personne voulait bien y mettre.

Alors, par groupes de trois ou quatre, ils pouvaient choisir une ou deux marionnettes et les personnes se retrouvaient derrière un castelet modulable et nous laissons libre circulation des expressions, tout d'abord sans animateurs pour le jeu et chaque mot était noté par une observatrice extérieure. Au bout de quelques séances, nous faisons un compte rendu pour examiner si une problématique, ou un thème, revenait ponctuellement.

Cette première expression a débouché sur un travail différent selon chaque groupe. Donc, avec le groupe des débiles modérés, cela a débouché sur un spectacle. Avec le groupe des psychotiques, ils ont accepté de vivre une expérience d'expression libre, en connaissant clairement le but de l'activité. Et c'est là qu'intervient ma collègue, qui était l'observatrice extérieure et qui en tant que psychologue vous parlera des conclusions de cette expérience.

Dr GARRABÉ - Je reprends la parole quelques instants. On m'a appris que Madame Barbara Scheel est arrivée et après accord avec l'interprète allemand, elle interviendra à 14 heures. Nos amis portugais acceptent de passer, eux, ce matin. Nous retarderons donc la fin de la séance ce matin. Il n'y a pas là de problème de traduction. Je demande à nos amis Belges d'être aussi synthétiques que possible, parce que je crois que ce qui nous a déjà été dit soulève des quantités de questions et peut provoquer une discussion très animée. Donc je crois qu'il faut qu'on garde le temps de cette discussion.

Madame... psychologue de « l'Albatros » J'expliquerai simplement que dans le travail avec les psychotiques auquel j'assistais en tant qu'observatrice tout à fait extérieure et sans intervention pendant les séances, plusieurs étapes se sont succédées dans la façon de procéder. Et il s'agit bien d'expression tout à fait libre et en tout cas le choix de la marionnette était libre. Pendant toutes les séances, les personnes disposaient d'une dizaine de marionnettes et c'est ainsi qu'on a pu déjà, au niveau de la symbolisation de la marionnette, tirer certaines déductions.

Il faut savoir que deux des marionnettes sont tout à fait féminines et qu’elles étaient choisies systématiquement par deux personnes. Ce qui est tout de même assez important. Ce qui nous a surprises aussi, c’est que spontanément l’un d’entre eux a décidé de prendre deux marionnettes à la fois et de jouer avec les deux marionnettes, installant un dialogue entre ces deux marionnettes. Ici aussi on retrouve cette opposition de forces puisqu’en l’occurrence il s’agissait du *Chat* et de la *Souris*, donc de la *marionnette Chat* et de la *marionnette Souris*, lui permettant d’exprimer deux pôles de sa personnalité, mais en restant bien seul. En effet, un problème que l’on rencontre, ce sont les difficultés de communication qui existent entre la personne et ça, dans le montage, il est dit à la fin que l’on tend vers une harmonie un peu plus grande. Et effectivement, c’est ce que l’on constate mais il faut bien savoir qu’au début, tous les discours étaient très stéréotypés, les communications entre les différentes personnes étaient très pauvres, très réduites, et chacun restait bien dans son rôle, dans le rôle qu’il avait choisi.

C’est ainsi qu’alors, au départ, les personnes se choisissaient entre elles en sous-groupes dans le groupe, nous avons par la suite canalisé ces choix en fonction du niveau de verbalisation, de façon à ce qu’il n’y ait pas de prise de parole plus grande de l’un sur l’autre. Et enfin, en dernière étape de cette volonté de canaliser l’expression, qui fut le fait de Marie-Dominique, ma collègue est allée elle aussi derrière le castelet, avec une marionnette, de façon à pouvoir favoriser les échanges et à s’intégrer dans le sous-groupe. Ce que l’on constate par ailleurs au niveau de l’utilisation de la marionnette, c’est que l’utilisation physique de la marionnette ne correspond pas toujours à l’utilisation de son propre corps. Et c’est ainsi que des personnes très rigides, ayant beaucoup de difficultés au niveau de la souplesse, utilisaient par contre leur marionnette avec beaucoup de vivacité et beaucoup de légèreté. Et aussi des projections très directes sur la marionnette. Ainsi un garçon, un jour, cogne sa marionnette contre le bord du castelet et dit : «Aïe ! » et puis se rendant compte de ce qu’il a dit, la recogne, redit de nouveau : «Aïe ! » comme pour annuler l’acte et puis nous interpelle en disant : «Ce n’est rien ! N’est ce pas ? ».

Et là, je vais revenir sur un point qui est tout de même important. C’est que, étant présentes toutes les deux pendant une partie des séances en dehors du castelet — en tout cas, moi, j’y restais — ça leur permettait à chaque fois d’intervenir et de revenir au réel, ce qui semblait une nécessité pour eux.

Je vais peut-être conclure et laisser la place aux questions. En tout cas, sur ce qui est dit ici, c’est que ce qui est vécu par les psychotiques avec les marionnettes est très privilégié, dans le sens où ça se passe dans un temps bien particulier et ils n’en reparlent pas par la suite. Moi, je travaillais avec ces personnes en hébergement et ce que nous vivions ensemble dans les marionnettes restait vraiment quelque chose d’extérieur à la vie quotidienne et on n’en parlait plus par la suite. Et là, ce qui est très important, c’est la confiance qu’ils nous ont fait en s’exprimant de cette façon-là, confiance que nous devons respecter en n’utilisant jamais ce qui a pu être dit à travers

les marionnettes en tout cas. Ce qui explique d'ailleurs pourquoi nous n'avions pas enregistré les paroles.

De toute façon, en guise de conclusion et avant les questions, l'expérience est très positive avec des adultes psychotiques, souffrant de troubles profonds de la personnalité. Et ce que l'on constate, c'est une facilité d'expression et on se dit que c'est déjà pas mal comme résultat, tant au niveau individuel qu'au niveau des échanges qui peuvent s'installer entre eux.

Applaudissements...

Dr GARRABÉ - Je remercie effectivement nos amis Belges pour cette double intervention qui, je dois dire, personnellement, m'interpelle beaucoup. Et je vais outrepasser mon droit de président parce que vous avez dit des choses qui paraissent très surprenantes et d'ailleurs un peu en contradiction de l'une à l'autre.

Je me limiterai aux psychotiques, qui est le domaine que je connais mieux. Vous nous avez dit d'emblée que votre utilisation des marionnettes s'intégrait dans le cadre d'un atelier d'expression corporelle. Alors, sans être dogmatique ou puriste, je crois que c'est quelque chose qui mériterait d'être discuté sur le plan théorique. Vous avez vous-mêmes d'ailleurs formulé la question : « Pourquoi ? » et vous avez présenté les marionnettes comme une sorte de moyen supplémentaire.

Je crois qu'il y a quand même une spécificité des marionnettes qui fait que ce n'est pas simplement le prolongement de la restitution du corps propre. Vous l'avez d'ailleurs dit : il y a quand même le passage à la représentation du corps propre, essentiellement par l'image spéculaire. La marionnette, ce n'est pas la reproduction pure et simple du corps et en particulier du corps du psychotique. De telle sorte qu'ensuite... D'ailleurs, dans la première intervention, on a parlé d'un manque d'imagination et de crainte de projection de la part des psychotiques, et peut-être aussi de la part des thérapeutes !

Je pense que la crainte de projection est indiscutable. C'est extrêmement angoissant parce qu'il y a au contraire des projections immédiates et directes. Vous nous avez raconté l'histoire de « l'Aïe ! ». Dans un groupe de psychotiques, ça peut aller beaucoup plus loin. Moi, j'ai vu des psychotiques dont le bras de la marionnette tombait, qui faisaient aussi sec une tentative d'automutilation. Donc je crois qu'il n'y a pas manque d'imagination. Il y a au contraire excès d'imagination, ou excès d'imaginaire.

Marie-Dominique DELCOURT - Quand je parlais de manque d'imagination, c'était essentiellement au niveau des personnes débiles.

Dr GARRABÉ - Vous l'avez dit pour les deux ! C'est pour ça que je vous ai, moi, reparlé...

Marie Dominique DELCOURT - C'est au niveau de la construction de la marionnette.

D’ailleurs, je dis après, qu’effectivement les psychotiques avaient choisi comme technique de marionnettes plus la marionnette modelée, donc qu’ils partaient vraiment de rien, contrairement aux autres qui avaient besoin d’un support déjà plus structuré.

Dr GARRABÉ - Je pense qu’il y a effectivement des différences, là, par contre, selon la pathologie et selon la technique de la marionnette choisie. Je n’ai pas très bien compris d’ailleurs, dans la seconde intervention... J’ai cru comprendre qu’il y avait des marionnettes qui étaient proposées...

Madame... psychologue de « l’Albatros » - Oui !

Dr GARRABÉ - Ça, c’est une différence radicale !

Madame... psychologue de « l’Albatros » - Il y a deux sortes de travaux différents à partir de marionnettes qui n’avaient pas été construites par eux, donc des marionnettes en principe neutres par rapport à eux, puisqu’elles n’étaient pas construites par eux et qu’ils pouvaient choisir.

Dr GARRABÉ - Vous dites bien vous-même : c’est deux travaux complètement différents. L’un, c’est la marionnette qui est déjà construite et qui est proposée. C’est la technique de Madame Lambert, surtout en pédopsychiatrie, avant la guerre, et c’est radicalement différent de la technique qui consiste à proposer à commencer par la construction d’une marionnette.

Madame. psychologue de « l’Albatros » - La marionnette... Il y avait deux parties à l’activité. Il y avait la construction de la marionnette, que nous laissons de côté à un moment donné pour passer au jeu. Et ce jeu était alors fait avec des marionnettes neutres, marionnettes proposées.

Dr GARRABÉ - Là, vous proposez quelque chose de tout à fait original par rapport à tout ce que, moi, j’ai entendu dire jusqu’à présent. A l’instant on nous rappelait, dans un autre domaine, qu’il y avait ces temps de fabrication de la marionnette et ensuite élaboration d’un scénario de groupe à travers les marionnettes individuelles. Je crois que la dynamique de groupe intervient aussi là-dedans et la difficulté que, vous-même, vous avez aussi signalée, dans ce passage de l’histoire individuelle de la marionnette à l’histoire collective du groupe. Et je ne sais pas d’ailleurs si sur ce premier temps où vous avez beaucoup parlé de schéma corporel, moi, je ne crois pas justement que la construction de la marionnette renvoie à une simple question de schéma corporel, d’image corporelle au sens de Schilder, l’image corporelle au point de vue psychanalytique, ce qui est quand même, je dirai, plus que le simple schéma corporel.

J’ai beaucoup trop parlé ! Je ne pouvais quand même pas m’empêcher... Je crois que vous avez dit un certain nombre de choses qui me paraissent quand même en tout cas très différentes quant aux techniques utilisées et donc, peut-être, du coup aux conclusions utilisées.

Marie-Dominique DELCOURT - Nous ne voulons pas présenter ceci comme étant une panacée, ni rien... C'est une expérience vécue. Je ne suis absolument pas thérapeute. Au départ, j'ai une formation d'orthophoniste et je travaille en tant qu'éducatrice. J'ai une formation d'expression corporelle également. Disons que ce n'est qu'une expérience que nous vivons, ce n'est absolument pas... Nous n'avons absolument pas dit : «Voilà, c'est la solution, c'est la panacée universelle!». Absolument pas. C'est simplement la traduction de ce que nous faisons et de ce que nous vivons.

Dr GARRABÉ - Je l'ai bien compris. Il ne faut pas non plus pêcher par excès de modestie : «Nous ne sommes pas thérapeutes!», on l'a beaucoup trop entendu ici, dans un colloque, ici. On s'interrogeait beaucoup à partir de quel moment on faisait de la thérapie lorsqu'on utilisait des marionnettes pour traiter quelqu'un. Je crois qu'il y a eu aussi beaucoup de discussions qui ont été un peu reprises tout à l'heure sur : «Qui est-ce qui participe à la construction? Qui se situe délibérément en observateur extérieur? Est-ce que celui-ci intervient? A quel moment? etc.».

Vous nous avez rapporté, je dirai, *des* expériences. J'insisterai quand même là-dessus, dans le sens où il me semble que vous avez exposé en même temps des expériences très différentes et qu'il faudrait peut-être que, vous-mêmes, vous sépariez mieux ces expériences de nature différentes.

Marie-Dominique DELCOURT - Non! En fait, c'est très différent. Le stade de construction des marionnettes et qui a été appliqué avec tous les types de problématique, est un autre stade que celui de l'utilisation en expression tout à fait libre de marionnettes construites. D'ailleurs nous ne passons même pas par un stade de préparation de scénarios, les personnes se trouvaient directement confrontées, et derrière le castelet, à leurs marionnettes. Il est arrivé, mais très peu souvent, que certaines d'entre elles préparent un minimum de scénario qui n'était d'ailleurs pas respecté par la suite. Donc c'est peut-être là qu'il y a une confusion, en fait, c'est entre la construction des marionnettes et puis l'utilisation avec des psychotiques. Et c'est vrai qu'on fait part de plusieurs expériences avec des marionnettes puisqu'il y a aussi tout le volet spectacle qui a été abordé dans le montage également.

Colette DUFLOT - Je trouve que notre discussion est très intéressante, à l'heure actuelle, parce que l'on touche du doigt la difficulté que nous avons à parler de nos expériences. C'est très intéressant de présenter des expériences, des expériences différentes qui peuvent enrichir les techniques de chacun. Mais c'est une difficulté à laquelle nous avons été confrontés au Japon également. Nous touchons du doigt une espèce de même réalité. J'ai remarqué dans votre film des regards de fascination d'un sujet à sa marionnette qui ne trompent pas. On a les mêmes et on voit bien que cette projection, elle est là et qu'il y a quelque chose qui se passe, mais on n'en parle peut-être pas de la même façon.

Le Docteur Garrabé faisait référence à Schilder, à des théories analytiques. On n'a pas forcément les mêmes points théoriques de référence et on a quelquefois un peu

l’impression d’une Tour de Babel, mais c’est intéressant ce qu’on est en train de faire parce que nous partons d’expériences où nous sommes confrontés à la puissance de la marionnette qui pour chacun se révèle la même. Et même de l’autre côté de la Terre, aussi. Et c’est intéressant...

Salle - Je voudrais savoir si vous avez élaboré vos expériences au niveau un peu théorique, disons d’après des hypothèses.

Dr GARRABÉ - Cette question s’adresse à qui ?

Salle - A toutes les deux.

Marie-Dominique DELCOURT - Les expériences que nous avons vécues au niveau des personnes partent du vécu des personnes. Nous ne sommes pas parties d’une théorie quelconque. C’est à partir d’un travail pratiquement d’une dizaine d’années avec les personnes que nous avons avancé dans ces techniques, mais nous ne sommes pas parties de théories préexistantes.

Salle - Je me suis peut-être mal exprimée, mais je voudrais savoir si vous avez formulé quelque hypothèse à partir de votre vécu, de votre expérience.

Marie-Dominique DELCOURT - Ah, oui !

Dr GARRABÉ - Comme la question s’adressait à tout le pupitre, je voudrais peut-être en profiter pour faire un peu de publicité pour “MARIONNETTE ET THÉRAPIE” ! Je dois dire que ce qui est un peu surprenant, c’est que quelquefois on a l’impression que l’on parle du sujet comme s’il n’a jamais été traité et comme “MARIONNETTE ET THÉRAPIE” a fait un travail bibliographique considérable dans trois ou quatre langues, on s’aperçoit qu’il y a quand même des centaines de références... Il a d’ailleurs été publié tous les colloques depuis le début et je crois qu’il y a un certain nombre de choses qui peuvent être dites du point de vue théorique.

Non pas — là, je me tourne vers mon copilote — non pas que personnellement j’aie une théorie *a priori*. C’est en effet à partir d’expériences concrètes, de groupes de psychotiques avec d’ailleurs beaucoup de difficultés — des groupes qui échouaient, qui ne marchaient pas, etc. — qu’au fil des années on a quand même constaté qu’il y avait un certain nombre de repères théoriques que l’on retrouvait. Le fait que la marionnette représente le corps et représente l’image spéculaire du corps, avec une espèce de constante. Par exemple, si on le combine avec le dessin — puisque j’ai cru comprendre que vous combiniez avec le dessin ?

Marie-Dominique DELCOURT - Nous avons tenté !

Dr GARRABÉ - Vous avez tenté de le faire, ce qui est assez intéressant, parce que tout le monde tente un peu les mêmes choses, on a quand même comme ça des sortes de vérifications. De même que je crois qu’il est aussi très intéressant de s’apercevoir que les gens, quand ils font des expériences, retombent toujours sur les mêmes difficultés.

Cela montre bien qu'il y a là des problèmes et que très souvent ils arrivent à des conclusions un peu analogues, mais des conclusions théoriques. Personnellement, en France, j'ai connaissance au moins de trois thèses de médecine et quatre ou cinq mémoires de D.E.S.S. de psychiatrie, sur l'utilisation thérapeutique des marionnettes, donc des références théoriques. Des références théoriques, il y en a !

Salle (Sara Païn) - Je fais une réflexion. Personne ne peut travailler sans théorie. Il y a toujours une théorie, soit consciente, soit inconsciente, mais il y a toujours, je ne dirais pas un niveau théorique, mais au moins une idéologie du travail, c'est-à-dire qu'*a posteriori* on peut dégager de la forme où on a fait le travail la théorie qui l'a animé. Du moment que l'on est en train de travailler, on a déjà une théorie.

Marie-Dominique DELCOURT - La théorie étant issue de l'expérience vécue.

Salle (Sara Païn) - Non ! Ce n'est pas issu. Ça peut rester comme théorie implicite. Il y a des personnes qui ne font jamais de théorie, mais justement, je pense que si nous sommes ici, c'est parce que nous avons de l'inquiétude théorique. C'est-à-dire d'arriver à trouver un langage, comment faire une théorie de la pratique — pas une théorie de la théorie, une théorie de la pratique — pour savoir quelles sont les bases de notre travail, parce que peut-être on croit faire une chose et on en fait une autre. On croit qu'on est dans une ligne et dans la profondeur on fait une autre chose.

En plus il y a le risque que le Docteur vient de poser, que ce n'est pas banal comme façon de faire et ça peut aller dans les chemins de thérapie et ça peut produire un moment critique. Vraiment, ce n'est pas banal, ce que nous faisons, c'est-à-dire qu'il nous semble très important que chacun, quand il utilise une technique sache les pouvoirs de ces techniques, les possibilités « possibles », mais aussi les dangers. Je ne dis pas pour les vôtres en particulier, mais je le dis en général. Mais il me semble qu'il y a toujours... C'est une question de réflexion et de trouver pour chaque technique ce que ça signifie. Par exemple, du fait d'avoir des marionnettes disponibles, de les fabriquer ; là, on donne plus d'importance à la projection ou à l'identification. Dans les cas où les marionnettes sont déjà là, on amène le sujet à se projeter sur quelque chose qui est déjà en dehors. C'est un travail de projection. Comme dans les tests projectifs. Dans les cas où ça se fabrique, on souligne l'aspect d'identification. On essaie de faire quelque chose sur le registre d'identification. Mais c'est différent. Je trouve que les deux sont utiles. Il faut savoir quand, comment et qu'est-ce qu'on est en train de faire. Il me semble très important de commencer à faire une théorie de la pratique !

Dr GARRABÉ - C'est parfait, la salle répond à la salle !

Salle (Marie-Christine Debien) - Il y a un point qui m'a beaucoup intéressée, parce que ça rencontre une difficulté que j'ai rencontrée moi aussi dans ma pratique avec les marionnettes (puisque je travaille aussi avec des adultes handicapés mentaux que l'on appelle débiles), c'est cette question de la difficulté d'un certain nombre de personnes

qu’on appelle handicapées mentales profondes à pouvoir représenter. On peut appeler ça pauvreté d’imagination, on appelle ça de différentes façons comme le dit Madame Duflot, mais je me demande s’il n’y a pas là un point notamment qu’on pourrait creuser en rapport avec le thème du colloque, cette difficulté de représentation du corps particulièrement, et qui me semble en lien justement, avec le fait qu’on les appelle handicapés. Voilà un point qu’on pourra peut-être reprendre et dont j’avais envie de parler.

Marie-Dominique DELCOURT - Avec les handicapés mentaux, disons les plus profonds, nous avons laissé un peu de côté pour le moment la technique des marionnettes. Il y a eu une tentative parce que, finalement, ce qui marche « le mieux » pour le moment, c’est tout ce qui est beaucoup plus corporel, c’est-à-dire tout ce qui a trait au rythme, à la danse, tout ce qui fait intervenir la personne en elle-même. La mise en distance, par la marionnette, aussi bien au niveau verbal, est très peu satisfaisante et d’eux-mêmes, ils n’accrochent pas.

Salle - Ils semblent ne pas accrocher, mais c’est peut-être une étape nécessaire.

Marie-Dominique DELCOURT - Peut-être nous y reviendrons. De toute façon, tout est là et ils peuvent, à un moment donné s’ils veulent, le faire...

Salle - D’autant plus qu’ils l’ont fait avec vous et comme disait par contre tout à l’heure la personne qui est intervenue, ils n’ont peut-être pas envie de le refaire avec vous. Ils le referont peut-être avec une autre personne.

Marie-Dominique DELCOURT - Là, ils n’ont peut-être pas la possibilité de le faire car c’est un atelier fort spécifique, et il n’y a pas... Peut-être un atelier d’ergothérapie... Mais il n’y a pas d’autres ateliers où ils peuvent le faire. Ce qu’ils peuvent refaire à l’atelier même, c’est le jeu. La construction, là, il faudrait vraiment qu’ils fassent une démarche et de dire : « Voilà, je vais chercher le matériel et le refaire », parce que le matériel n’est pas sur place. Mais au niveau du jeu, il y a des marionnettes présentes en permanence dans l’atelier, donc ils peuvent très bien, à un moment donné, se diriger vers les marionnettes et le faire s’ils le désirent.

Salle - Avez vous eu l’occasion de voir des marionnettes détruites après le jeu ?

Marie-Dominique DELCOURT - Jamais !

Dr GARRABÉ - Dans la question, il me semblait que vous formuliez la réponse : « C’est peut-être parce qu’on les appelle handicapés ? ». Et je crois qu’il y a, si vous voulez, des travers ou des abus de langage auxquels moi-même j’ai succombé il n’y a pas tellement longtemps en reprenant par exemple ce terme très vague de « groupe de psychotiques ». Je pense que pour ces groupes de psychotiques il faudrait aussi peut-être préciser de quel type de psychose il s’agit, à quel stade évolutif, etc. et que là, je crois qu’il y a aussi un aspect de rigueur méthodique qu’il ne faut pas que nous oublions.

Salle (Dr Ly Thanh Huê) - J'associe juste sur deux points. Le premier, c'est celui que vous avez souligné, Monsieur, que effectivement dans la recherche sur les marionnettes et ce qui peut être thérapeutique, il y a beaucoup d'expériences et peut-être des efforts de théorisation déjà. Et déjà un certain nombre de points acquis en particulier en ce qui concerne l'image du corps, que l'on peut prendre d'une manière ou d'une autre. Et je crois que ce que l'on peut essayer d'avancer, comme tisser un tissu pas à pas, c'est que la marionnette — c'est le deuxième point que je voulais associer — c'est votre utilisation de marionnettes extérieures qui n'avaient pas été fabriquées par les patients. C'est que la marionnette pouvait être un support par rapport à un trajet de paroles. Et la marionnette — dans notre groupe, parfois, la psychologue qui assistait aux séances avait une marionnette qu'elle appelait *Clown*, c'était son signifiant à elle — et lorsque le scénario se bloquait, il arrivait que ce *Clown* entre en scène et fasse relancer la parole. Et en ce sens, il me semble que pas seulement au niveau de l'imaginaire, la marionnette n'est pas seulement conçue pour son versant imaginaire, mais de là, elle peut être conçue comme un support et comme pousse-à-dire d'autres choses et cela me semblait un point d'articulation.

Marie-Dominique DELCOURT - Oui ! C'est pour cela que dans une troisième étape, nous sommes arrivées à ce que j'intervienne également avec une marionnette qui m'était spécifique, dans le jeu des personnes, pour relancer justement parfois des dialogues qui s'estompaient...

Dr GARRABÉ - Je suis obligé d'interrompre cette discussion passionnante pour donner la parole à nos amis Portugais qui ont accepté d'avancer à ce matin leur intervention et pour lesquels il n'y a pas de problème de traduction.

Applaudissements...

* * * * *

Samedi 24 septembre 1988

le matin

**Isabel Alves Costa
Maria Filipa Baganha**

Isabel ALVES COSTA - Nous venons ici très modestement vous présenter quelque chose qui a été une expérience très nouvelle pour nous. C'est la possibilité d'avoir fait une expérience en marionnette-thérapie avec un adolescent. Pour vous donner notre contexte, on est toutes les deux professeurs à l'École Normale à Aveiro (c'est une ville portugaise). Je suis professeur d'expression dramatique, donc je connaissais déjà la marionnette. Je la faisais avec nos élèves normalement. Et Filipa est professeur de psychologie dans cette École. On a trouvé que l'expression dramatique et la psychologie se mariaient très bien et on a fait un mariage depuis sept ans. Cela fait sept ans que l'on travaille ensemble, c'est-à-dire que souvent, ou presque toujours, elle vient dans mes cours, en faisant aussi le travail pratique que je fais avec mes élèves en expression dramatique et vice versa. D'autre part, toutes les deux, on était très fascinées par deux choses. D'une part les marionnettes et d'autre part les mythes, les légendes, les contes de fées. Donc tout ce qui pouvait concerner un langage symbolique. On avait depuis quelques années travaillé là-dessus puisqu'on pensait que c'était très important au point de vue de la formation d'instituteurs ou d'éducatrices en maternelle, qui étaient les gens qu'on formait.

Tout à fait par hasard, un psychiatre à Porto m'a demandé si je ne voulais pas prendre en charge un adolescent qui avait des problèmes. C'est un adolescent qui a un déséquilibre affectif et le psychiatre pensait que je pouvais lui venir en aide avec le travail que je faisais, Donc je ne sais pas si vous vous rendez compte, pour moi, ça été difficile d'accepter un travail comme ça, puisque c'était tout à fait nouveau. Une chose, c'était nos certitudes au point de vue de nos élèves dits normaux, une autre chose était de prendre en charge un adolescent dans un travail dit thérapeutique. Mais le défi était vraiment trop tentant et comme on m'a assuré que de toute façon, du mal, je ne pouvais pas lui faire, j'ai dit : « Oui, on y va, on essaie ! ».

Donc j'ai demandé à Filipa de m'aider, surtout au point de vue de la réflexion de ce qui se passait à l'atelier. Et c'est ça qu'on voulait vous raconter... surtout poser beaucoup de questions parce que nous, on n'a pas de certitudes, on n'a pas de réponses. On va juste vous raconter ce qui s'est passé. Un peu égoïstement, puisqu'on profite d'une assemblée de spécialistes pour nous aider un peu dans cette démarche qui nous a vraiment passionnées.

La marionnette est apparue comme une des possibilités que j'avais mises auparavant, avant de commencer le travail. Je disais : « Il faut que je travaille soit sur les contes, soit sur les marionnettes ». C'était une intuition. Il faut qu'un travail débouche sur un langage symbolique, surtout que je savais que ce garçon de dix-sept ans avait beaucoup de mal à parler, à se raconter. Donc je lui ai demandé s'il aimait faire des marionnettes, s'il en avait déjà fait. Il avait eu une expérience au niveau de l'école primaire, très frustrante. Il trouvait que la marionnette était vraiment pour les tout-petits. Et j'ai proposé une autre façon de faire la marionnette et je pense un peu à ce que vous avez dit tout à l'heure : c'est qu'il faut trouver le type de marionnettes qui peut le mieux aider les uns et les autres.

Avec nos élèves, on faisait ce genre de marionnettes pour des raisons qui sont trop longues à expliquer maintenant, puisqu'on n'a qu'une demi-heure. Je lui ai dit : « Écoute-moi ! Je connais un certain type de marionnettes — que d'ailleurs les enfants font difficilement — ce sont des choses qu'on fait avec nos élèves, à l'École. Si tu veux, on peut commencer à faire des marionnettes comme ça. » Et je lui ai montré ce personnage-là, qui appartient à Filipa et qui s'appelle Pythagore. Il était très passionné, il a été tout de suite très fasciné par cette marionnette et le lendemain, il a voulu tout de suite commencer à faire sa propre marionnette.

Je travaillais dans mon École. Le médecin m'avait proposé de travailler chez lui, mais j'ai trouvé que ce n'était pas un lieu suffisamment neutre pour travailler. Donc j'ai demandé au directeur de l'École de me trouver un coin. C'était vraiment un petit coin où j'ai essayé de monter un atelier. Comme vous le voyez, ce n'était vraiment pas des conditions idéales ! Mais d'autre part, ça a très bien marché parce que cette petite salle avait une fenêtre et on voyait souvent passer les étudiants avec des marionnettes de ce genre, ce qui l'a rassuré au point de vue de ce qu'on faisait : je le prenais vraiment pour une grande personne !

Il a fait tout d'abord une première marionnette qui était un petit garçon de neuf ans. On a des diapos, je vous les montrerai après. Je vais raconter comme ça, en gros, et après je passe à côté de l'écran pour commenter les diapos. Il a fait un petit garçon, mais il ne parlait pas avec sa marionnette, c'est-à-dire qu'il s'exprimait très bien quand il manipulait, quand il la mettait en action, mais la parole verbale ne sortait pas ! Ça posait des problèmes et je pense que c'est venu presque automatiquement. Lui, il a trouvé qu'il fallait chercher une autre marionnette qui puisse être le compagnon de ce petit garçon. Donc il m'a proposé, il m'a dit un jour : « Voilà, je sais qui est le compagnon de ce petit garçon, c'est Frankenstein ! » Et il a construit Frankenstein, c'est son deuxième personnage. A ce moment-là, j'ai emmené à l'atelier une marionnette à moi, qui était une petite fille, pour essayer d'une part de me mettre en rapport avec son petit garçon à lui, et d'autre part pour voir comment ce petit garçon avait des rapports avec une figure féminine. Faut dire que ça n'a pas très bien marché non plus au niveau de la parole. Il les mettait très bien en situation, il ne sortait jamais de l'atelier sans mettre ses marionnettes en situation, mais la parole ne sortait toujours pas !

Moi, je prenais souvent des photos, après l’atelier. J’ai pris plusieurs photos de sa marionnette que je lui ai montrées un jour. Il était fasciné par la photo, il a trouvé que c’était formidable de voir ses marionnettes photographiées en situation. Et ça m’a donné l’idée, vraiment une intuition, de lui proposer de faire un **photo-roman**, (d’ailleurs j’ouvre une petite parenthèse, j’ai une écriture vraiment peu lisible et ce que je voulais dire pour annoncer ce qu’on vient vous dire ici, c’est : *Il était une fois un photo-roman*, ce que Madeleine a compris comme «Il était une fois un nouveau Pluto»! Alors je vous demande de m’excuser!) (*rires...*). Je lui ai donc proposé de faire un photo-roman comme on construit un film. C’est-à-dire qu’il fallait penser à une histoire et faire du découpage de cette histoire et photographier les scènes. Et après les monter sur de grandes feuilles de papier, écrire les dialogues. Je savais qu’il aimait beaucoup aussi la bande dessinée. J’avais plusieurs données de ce qu’il aimait, de ce qui lui plaisait. J’ai pensé que c’était peut-être une façon de le faire parler à travers l’histoire qu’il allait construire. Effectivement, cette histoire s’est construite au long des neuf mois de travail, et elle n’est pas finie ! On va reprendre le travail au mois d’octobre. Il a laissé, je pense exprès, suspendu le photo-roman pour qu’il puisse être sûr qu’on allait reprendre après, puisque apparemment il avait terminé, mais le dernier jour, il m’a dit : «Attention, parce qu’il y a quelque chose qui va arriver!». Alors il faut prévoir que ça va se prolonger.

L’histoire, évidemment, a changé en cours de route. C’est-à-dire que les premières scènes qu’il a construit étaient très simples, et c’est au fur et à mesure que le photo-roman se mettait en action — et qu’il était photographié — que ça déclenchait de nouvelles choses pour l’histoire.

Voilà ce que l’on a fait. Je pourrai peut-être vous montrer les diapos maintenant et après on reparlera.

Dr GARRABÉ - Le temps qu’on mette les diapos, je voudrais quand même vous faire part aussi d’une série d’associations d’idées qui m’est venue. C’est Frankenstein et le nouveau roman. Le hasard a fait que ces jours-ci est reparu en librairie la traduction française, qui était introuvable, du roman de Mary Shelley : *FRANKENSTEIN*. Alors je rappelle à cette occasion deux choses : c’est que bien entendu, Frankenstein, c’est le docteur, c’est le médecin, ce n’est pas l’héroïne et surtout, ce que moi je ne savais pas, c’est que le sous-titre est : « *le nouveau Prométhée* ». Vous le saviez ?

Isabel ALVES COSTA - Oui ! Quand on a dit : « On va faire un Frankenstein », j’ai été surprise, je ne m’attendais pas du tout à Frankenstein. On a dû faire des recherches pour comprendre qui était ce personnage et ce que ce personnage pouvait représenter dans la vie de cet adolescent...

Bruits divers : installation de la projection. Commentaires par I. ALVES COSTA.

– Ça, c’est le petit garçon. C’est donc la première marionnette qu’il a construite. Moi, j’ai participé à la construction, au niveau des vêtements, parce qu’il ne savait pas coudre. Et il me donnait des consignes précises : comment il voulait les vêtements de ses personnages...

– Ça, c'est l'atelier. C'est une toute petite salle où l'on avait mis une table pour poser le matériel, lequel est devenu de plus en plus important au fur et à mesure des besoins du montage.

– Ça, c'est une sorte de pupitre qu'il a trouvé que le petit garçon avait besoin et qu'il a construit, pour son personnage. Et comme c'était un petit garçon qui n'allait pas bien du tout à l'école — il n'aimait pas du tout l'école et il ne faisait que des bêtises — il a évidemment écrit sur son pupitre, sur sa table à dessin...

– Et voilà Frankenstein... presque fini. Il manque les yeux, la bouche qui a été mise et enlevée plusieurs fois...

– Et quand il partait, il la laissait toujours comme ça...

– Ça, c'était ma marionnette à moi, la petite fille...

– Ça, c'est un troisième personnage qu'il a fait quand le photo-roman était déjà commencé; ça va devenir un personnage important au niveau du photo-roman. C'est une marionnette à fils qu'il a voulu faire. C'est lui, à ce moment-là, qui a choisi la technique. Il a dit : « Je veux faire la marionnette la plus difficile ! » Je lui ai dit : « C'est la marionnette à fils, d'ailleurs je n'en ai jamais fait, je ne sais pas du tout comment on fait ! » Et il a choisi un livre en allemand pour qu'on essaie de voir comment cela se faisait, une marionnette, tout en sachant que lui, il ne sait pas un mot d'allemand et moi non plus ! (*rires...*) Donc ça a été un peu compliqué... ça va devenir un grand scientifique...

– Je vous montre ceci en dehors du photo-roman. Ce sont des moments où l'adolescent est rentré dans l'histoire, c'est à dire qu'il a créé tout son scénario et après avoir photographié, il est rentré dedans et est resté un bout de temps en rapport avec son petit garçon...

– Ça, c'est le début du photo-roman.

– Ça, c'est le père. C'est très intéressant parce que c'est la première marionnette qu'il a vue. Il savait que Filipa travaillait avec moi. C'est elle qui avait fait les chaussures de la marionnette parce qu'elle savait très bien s'y prendre. Et quand il a fallu un père pour l'histoire, il n'a pas voulu le faire, il a voulu que ce soit cette marionnette-là !

Ce père, qui était à la maison tous les jours, disait à son petit garçon, qui était dans sa chambre..., il lui rappelait l'heure d'aller à l'école, il le surveillait...

– Mais un jour, ce petit garçon qui, sur le chemin de l'école passait toujours devant un signal qui indiquait : « Château 7 km », « École 2 km »... ce petit garçon a été très curieux de connaître ce château. Ses compagnons d'école ne voulaient absolument pas le suivre parce qu'il était un mauvais élève. Mais très, très courageux ! Et un jour, il a décidé d'y aller tout seul ! Alors ce jour-là, il n'a rien dit, dans sa chambre, et quand son père l'a appelé pour aller à l'école, il a décidé que c'était ce jour-là qu'il irait. On le voit, en sortant...

– Le voilà devant ces deux chemins, un qui mène à l'école, un autre qui mène au château. Et il décide qu'il va prendre la route du château...

– Sur la route, il retrouve ce personnage qui est Frankenstein, qu'il ne connaissait

pas du tout. Il a pris peur et s’est évanoui. Et Frankenstein le prend dans ses bras et l’emmène au château.

– Il se trouve que ce château avait un grand laboratoire et c’est dans cette salle que Frankenstein a déposé le petit garçon. Et il est sorti...

– Il est allé vers le propriétaire du château qui était ce physicien, ce scientifique. Lequel vient, et demande : « Mais qu’est ce que tu fais là, dans ce château ? Comment ça se fait que... Tu vas être mon prisonnier ! A moins que tu puisses me chercher des fleurs et des plantes dont j’ai besoin pour mes expériences ! Si tu acceptes ces conditions, je peux te libérer. » Et le petit garçon dit tout de suite « Oui ! » et part, avec Frankenstein pour le garder et le protéger, à la recherche de ces fleurs.

– Les voilà tous les deux qui montent...

– Entre temps le scientifique est resté pour faire ses expériences.

– A un certain moment du chemin, il y a un lac. Et ils se sont rapprochés du lac, Frankenstein et le petit garçon. Et Frankenstein est tombé dans le lac !... Le petit garçon a essayé de le sortir, mais il n’a pas réussi et il est parti en courant... a monté les escaliers du château et il est allé appeler le scientifique pour venir en aide à Frankenstein.

– Le scientifique vient et il constate que Frankenstein est mort puisqu’il est tombé entièrement dans l’eau... Il ne sert à rien !... C’est fini...

– Il regarde si son cœur bat encore... (lorsqu’on a cherché sur Frankenstein quelqu’un disait : « Ce monstre au cœur d’enfant ». C’est une définition de Frankenstein).

– Alors ce scientifique est un peu affolé, quand même ! Parce que c’est Frankenstein qui l’aidait, qui gardait le château. Alors il se demande : comment je peux faire maintenant ?

– Mais le petit garçon lui propose de rester. Il dit : « Écoutez ! je reste. Si vous m’apprenez votre métier, je reste ! » Et le scientifique dit tout de suite : « Oui ! »

– Alors le petit garçon appelle son père et lui dit : « Écoute ! J’ai décidé de ne plus rentrer à la maison ! » Il demande à son père de ne pas le chercher : « Ce n’est pas la peine, je suis très bien ! Je ne veux absolument pas que tu me cherches, mais un jour, tu vas entendre parler de moi ! »

– Voilà son père qui reçoit le coup de fil...

– Et dix ans après, nous retrouvons le petit garçon... Qui a dix neuf ans... Qui est célèbre... Il est déjà un grand scientifique lui-même.

– Il a un peu modernisé le laboratoire. Il a remplacé les bougies par la lumière électrique. Ça, c’est un petit détail : comme sa marionnette est trop petite, il se dit qu’il lui faut un petit tabouret, pour travailler, au scientifique. Mais comme le tabouret était encore trop haut par rapport à sa table, il a dit : ça ne fait rien, je fais une échelle... Comme ça, il arrive sur son tabouret puisqu’il monte une petite échelle.

– Comme il était déjà un grand scientifique célèbre, il a dit à son maître : « Écoutez ! Je suis désolé, mais il faut que je m’en aille, il est temps de rentrer...

– Il fait sa valise...

– Il met son chapeau...

– Il dit : «Au revoir!»

– Entre temps, son père s'était marié. Parce que dans cette histoire, le petit garçon vivait uniquement avec son père. Ils étaient divorcés, sa mère étant malade, elle buvait beaucoup. Son père trouvait que c'était un mauvais exemple pour son fils, donc il a divorcé. Et entre temps il a trouvé cette jeune femme, à peu près de son âge — elle n'était pas plus jeune que le père — que l'adolescent appelle «mère». Il se trouve que, quand il s'adresse, quand il parle de ce personnage, il dit toujours : «la mère».

Intervention dans la salle :...inaudible.

– Oui ! c'est lui qui l'a construite.

– ...et un jour, joie des joies ! Le père, le soir, va chercher le journal — vous vous souvenez, il aimait beaucoup lire le journal — et il tombe en première page sur cette nouvelle annonçant que le célèbre professeur Tonecas — c'était le nom du petit garçon — était à Paris, dans un congrès... ou à Charleville!...

– Quelques jours après, on frappe à la porte, et c'est le fils qui rentre...

– Ils sont très contents. Évidemment, au niveau du photo-roman, c'est beaucoup plus découpé ! Il y a énormément de photos.

– Le père présente Tonecas à la mère. Il la trouve tout de suite très gentille et décide de rester à la maison.

– Il raconte ce qu'il a fait pendant ces dix années (En ce temps l'ambiance est un peu différente... Il y a des choses plus féminines. Il a trouvé qu'il fallait vraiment que le décor soit modifié, parce qu'il y avait une femme. Il y a des fleurs, des fruits... une dentelle aussi...)

– Entre temps, le scientifique était déjà très vieux. Et il meurt ! On le voit ici quand il meurt.

– Et le petit garçon reçoit un jour un télégramme lui disant que son maître était mort et qu'il lui avait laissé son château en héritage.

– Comme entre temps il avait connu une jeune fille, il a décidé d'abord de se marier (parenthèse : la marionnette qu'il a choisie pour être la fiancée, c'était la petite fille à moi, qu'il a fallu faire grandir aussi un peu !) Donc ils se sont mariés. Ils ont décidé de faire le mariage au château. D'ailleurs ils vont certainement y vivre — nous voyons les escaliers...

– Ici, c'est la mairie. C'est Monsieur le Maire, les parents, les invités... Il m'a demandé, comme il voulait beaucoup d'invités, de demander à mes élèves si ça les embêterait de nous prêter ces marionnettes. Elles sont venues, invitées au mariage...

– Voilà ! Ils s'embrassent !

– Le père regarde la mère, ému.

– Voilà la photo officielle, avec les parents, avec le Maire,... Elle était habillée en satin. Pour ça aussi il avait donné des consignes précises. Il fallait que la robe soit grande, longue, avec une dentelle...

– Voilà père, mère (*rires...*)

– Ça, c’est le banquet. J’ai eu beaucoup de mal à trouver ce qu’il fallait. Parce qu’il décidait le menu... Tout était faux, sauf le gâteau de mariage... qu’on a mangé tous les deux ensemble. Et il l’a emporté — c’était quand même un gâteau assez grand —, il a emporté ce qui restait de ce gâteau, dans son vélo, pour terminer de le manger à la maison.

– Il coupe... (c’est ce qu’on voyait tout à l’heure : mettre les marionnettes en situation). Il découpe le gâteau.

– Et voici une photo, je pensais que c’était la dernière. Il m’a dit : « Maintenant, il faut photographier les comédiens ! » Alors, on a fait une photo de tous les comédiens. Mais comme je vous ai déjà dit, à la fin, il a dit : « Attention, attention ! Parce que je vois qu’il va y avoir un bébé... » Et je crois que la dernière photo, ça va être le père, la mère, le bébé. C’est à ce moment-là qu’on pourra dire : « Ils vont être heureux pour toujours ! ».

Fin de la projection. Applaudissements...

Dr GARRABÉ - On vous remercie beaucoup pour le récit de cette thérapie par la marionnette. J’espère que vous nous enverrez des faire-part quand même, dans neuf mois ! Bien ! Des questions dans la salle ?

Madeleine LIONS - Ce roman-photo, ça m’a fait penser à un marionnettiste célèbre. C’est Trinka. Je ne sais pas si vous avez vu des films de Trinka ? Avec son petit personnage tchèque, il met toujours ses personnages en situation et j’ai eu un moment, vraiment, de grande joie, à voir votre...

Isabel ALVES COSTA - C’était peut-être mon inconscient ! Parce que, quand j’étais petite, j’ai vu beaucoup de films de Trinka. C’est comme ça que c’est venu... Quand j’étais angoissée... Les marionnettes ne parlent pas...

Madeleine LIONS - Ce petit garçon qui a mis ses marionnettes en situation m’a vraiment fait penser à Trinka.

Salle - *inaudible...*

Dr GARRABÉ - Le Docteur Ferdière se décide enfin à prendre la parole, ce que j’attendais depuis très longtemps. Je pense que tout le monde connaît le Docteur Ferdière, de nom, pour l’avoir entendu, pour avoir lu ses travaux. Personnellement, je suis très heureux de la surprise qu’il nous fait en arrivant, ce matin. Vous savez peut-être que son autobiographie est parue sous le nom de « *Les mauvaises fréquentations* ». C’est pour ça que je suis très heureux qu’il soit là.

Dr FERDIÈRE - Oui ! Mais l’herbe vient de m’être coupée sous le pied, parce que je voulais parler de Trinka... Ça a un rapport d’une étroitesse extraordinaire. Je voulais parler aussi pour les Suisses. Il doit bien y avoir des Suisses dans la salle ?

Probablement ! Et que mon maître, dans ce domaine, c'est Baudoin, de Genève, qui a fait un livre qui s'appelle « *Le mythe du héros* » et qui nous montre qu'on ne doit pas seulement tenir compte des héros de l'Antiquité, de nos propres héros de la civilisation chrétienne, des héros tchèques ou bien nippons, ou chinois, ou indochinois... Mais de notre propre mythologie actuelle. Car nous sommes en train de créer une mythologie et à côté des grands héros célèbres qui s'appellent Achille ou Checcobono, il y a Sherlock Holmes, il y a Assène Lupin, il y a Les Pieds Nickelés, etc. Et je m'étonnais que les marionnettistes n'aient pas puisé plus tôt à cette source, suivant le chemin de la bande dessinée, des congrès d'Angoulême ou d'ailleurs.

Dr GARRABÉ - Peut-être il citait que justement Frankenstein est un mythe moderne. Parce que je pense d'ailleurs que l'adolescent dont on nous a parlé connaît plus Frankenstein par la mythologie cinématographique que par la lecture de Mary Shelley.

Salle - *inaudible*...

Isabel ALVES COSTA - ...objectivement, qu'il dise : « Je sais qui c'est le compagnon de ce petit garçon, c'est Frankenstein », il ne dit pas pourquoi. Je ne lui demande pas pourquoi. Quand il le construit, au fur et à mesure qu'il le construit, de temps en temps, il y a quelque chose qui ne marche pas très bien au point de vue de la construction, il dit : « Bah ! De toute façon, ce n'est rien ! Il n'est qu'un petit robot. »

Alors, que représente-t-il vraiment pour lui ?

Dr GARRABÉ - Je voudrais alors peut-être, en évitant qu'on me fasse le reproche d'être trop théoricien, faire remarquer qu'il y a quand même très souvent des héros qui sont doubles et que l'on retrouve là d'ailleurs une constante de la mythologie quelle qu'elle soit, c'est que les héros sont doubles — sauf *Les Pieds Nickelés* — et qu'il y a très souvent une part négative et une part positive et qu'ensuite, dans l'élaboration du scénario, il y a très souvent ce moment où la part négative est détruite et c'est à partir de ce moment-là que le héros positif peut vivre.

Maria Filipa BAGANHA - Quand il était en train de construire Frankenstein et avant de construire le scientifique, il disait que Frankenstein, c'était le propriétaire du château et après, quand il commence à construire le scientifique, il disait : « Le scientifique, il va être l'adjoint de Frankenstein » et les choses ont changé.

Isabel ALVES COSTA - Pour nous, qui avons suivi cette histoire de près, je crois que c'est un peu clair que les trois personnages qu'il construit, c'est trois côtés, le scientifique étant un peu l'idéal du moi.

Salle - Je voulais demander quel bénéfice avez-vous constaté chez cet adolescent, quelle évolution avez-vous observée au cours de ce travail ?

Isabel ALVES COSTA - Je vais vous dire, Madame, ce que l'on attendait de moi !

Le psychiatre attendait que je le guérisse. Les parents attendaient qu’il ne redouble plus au lycée. L’école attendait que ce soit un embêtement en moins, puisqu’il y avait quelqu’un qui s’en occupait, le psychologue de l’école avait moins à faire. Ça, dans notre contexte à nous.

De ce point de vue là, j’ai répondu aux parents. En effet, le garçon avait trois fois doublé la même année et c’est au cours de cette année qu’il a réussi à ne pas doubler, donc il a réussi au lycée ses études. Il était en retard d’à peu près quatre années de scolarité. Donc, pour les parents, j’ai très bien répondu. C’est pour ça qu’ils veulent absolument que je continue à travailler avec lui.

Pour l’école aussi, puisque ça a marché! Au point de vue de ce que j’ai pu constater, moi, par rapport à ce garçon, je pense qu’il a grandi effectivement. Même physiquement. C’est-à-dire que la première fois, quand on m’a dit : «Voilà, c’est un garçon de dix-sept ans», j’ai eu très peur. Moi, j’ai des grands enfants et je me suis dit : «Dix-sept ans!» Quand je l’ai vu la première fois, j’ai donc eu l’impression qu’il était trop petit! C’est vraiment le sentiment que j’ai eu. Et à la fin de l’année, je trouvais qu’il avait vraiment grandi. Je pense qu’il s’est épanoui physiquement.

D’autre part, je pense qu’il a pris un peu le pouvoir. C’est-à-dire qu’il était incapable au début de choisir. Quand je lui demandais : «Comment on va faire ça?» — le pantalon du petit garçon — «Tu préfères ça ou ça?» il me disait : «Je ne sais pas, je m’en fous! C’est pareil!» Alors j’ai commencé justement par insister là-dessus. «Non, dans la vie, il faut choisir!» Et il faut vraiment savoir choisir. Ce n’est pas indifférent d’avoir un pantalon comme ça ou comme ça. Il faut choisir et petit à petit, cette règle, il l’a prise pour lui. C’est-à-dire que, quand il me disait : «Moi, je vais amener les tissus de chez moi», au début il amenait deux tissus et il me disait : «Je veux celui-là», mais il m’apportait la règle. C’était très marrant à voir, ce changement, avant de dire : «Je veux ça, ça et ça!» A la fin, c’était tout à fait fait...

Voyez, ce mariage! J’ai sué pour trouver tout ce qu’il voulait. C’était : «Il y a encore ça!», «Il faudrait des lumières et des tableaux, et de la nourriture, et des invités, et des...», «Et je veux! je veux! je veux!...»

Je l’ai revu entre temps. Je l’ai perdu de vue deux mois et sa mère m’a dit une chose, en étant très gênée, et moi j’étais très contente, je pense que c’est un bon signe. Elle me dit : «Il ne parle plus à la maison. Il ne parle plus, c’est oui ou c’est non! Et encore, il faut qu’on le lui demande. Parce qu’autrement, il ne parle pas.» Et je savais qu’avant, sa mère y tenait beaucoup à lui. Parce qu’il racontait tout. Donc elle avait un contrôle très, très fort sur tout ce qu’il faisait, pensait, disait. Et maintenant, non! Alors elle commence à sentir qu’il y a quelque chose qui s’est passé puisque : «Non!»

Et donc, ce premier jour de «retrouvailles», ils étaient là, tous les deux. J’ai dit : «Montez!» On est monté dans notre petite salle et sa mère me dit : «Vous voulez que je reste ou que je m’en aille?» Je ne sais pas. J’ai demandé au garçon : «Qu’est-ce que tu en penses?» Il n’a pas répondu! Bon. On est resté deux ou trois minutes sans savoir très bien quoi faire. On s’est assis finalement tous les trois. Et comme il

ne parlait toujours pas, j'ai dit à la mère : «Bon ! Écoutez ! Effectivement, ça, c'est une affaire qui nous concerne, nous. Alors, si ça ne vous embête pas, allez dehors.» Et elle a dit : «Ah ! Je m'en vais.» Et à partir du moment où elle a fermé la porte, le garçon m'a raconté des tas de choses. Ce qu'il a fait en vacances. Comment on allait continuer le travail... Donc je l'ai trouvé même beaucoup plus parlant. Je pense donc que par rapport à ce rapport très dépendant qu'il avait par rapport à sa mère, ou de sa mère par rapport à lui, les choses se sont un peu clarifiées. Disons que je commence à reconnaître plus des attitudes d'adolescents d'après les références, théoriques bien sûr, qu'on a de l'adolescence et de mes propres enfants, qu'avant.

Maria Filipa BAGANHA - Je pense qu'il est intéressant de dire que quelque chose a changé face au père, à son père.

Isabel ALVES COSTA - Face à son père, pendant la construction, pendant le montage du photo-roman, il fuyait énormément son père. Le rapport du père avec tous les enfants est un rapport très autoritaire. Cet adolescent est le deuxième parmi cinq enfants. Très autoritaire. Tandis que les autres affrontaient le père, lui ne répondait pas. Il s'en allait. Il n'osait jamais répondre à son père. Et à peu près à Pâques, sa mère me dit : «Tiens, c'est bizarre, il commence à affronter son père ! Il devient le pire, parce que non seulement il lui répond, mais il reste !»

Donc il y avait des échos ! Comme ça. Évidemment, de cette histoire, on peut faire quand même des petites lectures. Uniquement de coïncidences... De coïncidences par rapport à son histoire à lui, qui m'a été racontée par sa mère. Par exemple, c'est un garçon qui n'a jamais joué jusqu'à l'âge de douze ans. Ça, je le savais. C'était un parti pris pour nous aussi qu'il fallait qu'il joue. Qu'il joue à sa dimension d'adolescent. Ça nous paraissait très important pour son développement. Il a eu à un âge très précoce, vers un an, quatorze mois, sa troisième sœur est née et à ce moment-là, la mère a engagé quelqu'un pour l'aider et a complètement démissionné de ses fonctions maternelles. Donc c'est cette bonne qui a pris en charge les deux filles et le garçon. Donc, en tout ce qui concerne jouer, se promener, laver, donner à manger, caresser, etc., la mère disait qu'elle était trop fatiguée, qu'elle ne pouvait pas le faire. Cette femme s'appelait Maria. C'est le nom de la mère qu'on retrouve dans le photo-roman. Cette femme s'en va quand il a trois ans, trois ans et demi. Parce qu'ils étaient à Lisbonne et ils s'installent à Aveiro et pour ce petit garçon ça a été un choc très grand de la perdre...

Donc il y a dans toute l'histoire racontée par la mère des tas de coïncidences qu'on retrouve dans le photo-roman. Le père est peintre. Le peintre de l'histoire, Pythagore, est peintre-artiste. On sait que sa mère a toujours voulu faire les Beaux-Arts. On sait aussi que lui, il aime énormément dessiner et peindre. Qu'il a été une fois pendant une année dans un atelier de peinture. Son père n'a pas permis parce que, évidemment, la peinture... Ah ! Vous savez, les artistes, ça ne gagne pas d'argent ! Ce n'est pas une profession, ça ! Donc, son père ne l'a pas laissé suivre. Il y avait uniquement deux choses que ce garçon aimait beaucoup, c'était la peinture et la danse.

Alors les deux lui ont été interdites. L’une parce que vraiment, les artistes, on sait ce que c’est, et puis la danse, il n’y a que les drogués qui y vont.

Donc, ce n’est pas des fréquentations pour lui. Et je pense que c’est le seul endroit, l’atelier, qui comptait vraiment. C’est dommage, je n’ai pas de photo de la salle. C’est vraiment un tout petit coin, pas plus grand que ça ! C’est vraiment le seul endroit où il a pu faire ce dont il avait envie, sans contrainte.

Maria Filipa BAGANHA - Une autre coïncidence importante : ce qui est arrivé quand il avait neuf ans.

Isabel ALVES COSTA - Oui ! A neuf ans, il a dit qu’il voulait se tuer. Il a dit à sa mère qu’il voulait se tuer. Donc, il a parlé de suicide. Le petit garçon de l’histoire a neuf ans. A peu près à cette époque-là, il disait aussi à sa mère : « Je m’en vais ! Je vais partir de la maison ! » Et sa mère lui répondait : « Oui, oui, vas-y ! Et on va voir si tu retournes à la maison ! On va voir si tu ne reviens pas ! » Il parlait souvent de partir. C’est tout. Ça, c’est les coïncidences.

Salle - Quelle est la profession du père ?

Isabel ALVES COSTA - Il est ingénieur, industriel... enfin !

Salle - Un savant !

Isabel ALVES COSTA - C’est un industriel.

Colette DUFLOT - Je voulais dire, peut-être pour terminer, que j’avais des questions à vous poser, mais vous venez d’y répondre ! Vous dites : « C’est le seul endroit où il a pu faire quelque chose qui lui plaisait » et en ce sens je pense que là vous avez tenu la place de thérapeute en offrant un dispositif dans lequel il pouvait réaliser un certain nombre de choses qu’il avait envie de faire. Et vous l’avez laissé se représenter à travers plusieurs images, que vous lui avez permis de laisser tomber quelques images. Cette noyade de Frankenstein n’est pas indifférente. C’est extrêmement intéressant et qu’il y a, en s’appuyant sur vous d’une façon remarquable avec cette interrelation au niveau des tissus — et qui n’est pas indifférente, non plus —, cette interrelation au niveau des tissus-vous lui donniez un habillement, vous l’avez aidé pour les photos. Et elle va loin, cette interrelation... Et c’est peut-être anecdotique, mais j’ai trouvé amusant que son héros aille dans un congrès à Paris et que vous vous trouviez dire : « Ou peut-être à Charleville ! » Que ce soit vous qui soyez là, maintenant...

Isabel ALVES COSTA - ...il faut dire que j’avais des tas de problèmes... Ça pouvait être une coïncidence, ça ne l’est pas ! Si j’étais... je pourrais dire : « Oui, oui, encore une... ! Non ! Vous savez que j’avais beaucoup de mal à faire tout ce qu’il avait envie... Il fallait vraiment un journal, un vrai. Ce n’est pas comme l’autre. Le premier, on a pris un journal quelconque et on a découpé. Il a fait un petit journal à la taille. Là, il fallait quelque chose qui soit vraiment un journal ! Alors, comme la sœur de Filipa

aime beaucoup faire ces choses-là et qu'on était très angoissées, on lui a demandé de nous aider. Par exemple, la valise ! Il fallait que ce soit la valise, mais la vraie valise ! Il fallait qu'on voit que c'est une valise vraiment. On lui téléphonait. On disait : « Écoute, tu n'as pas une idée ? Il faut absolument que je trouve un journal, une valise, etc. » Et c'est elle qui nous aidait.

Donc elle a étudié. Elle a une patience inouïe, puisqu'elle a étudié un journal, elle a mesuré un journal, elle a demandé les mesures des marionnettes pour faire un rapport exact entre le journal vrai et un homme et ce qu'il fallait pour les marionnettes. Elle a demandé dans quel domaine le scientifique se mouvait. J'ai dit : « La chimie ». Donc elle a fait un montage, je lui ai donné la photo, elle a cherché dans les journaux anciens un congrès de scientifiques en chimie pour pouvoir reprendre cette nouvelle, pour faire plus vrai. Et vraiment que le premier et le deuxième discours puissent s'adapter à cette histoire. Il n'y a que le reste qui ne marche pas. Mais de toute façon, il savait, que chaque fois que je peux venir à un congrès, je viens.

Colette DUFLOT - Il le savait !

Isabel ALVES COSTA - Il le savait.

Colette DUFLOT - Tout ce que vous dites sur la minutie avec laquelle est créée la mise en scène est intéressant parce que — un détail que j'ai remarqué et qui me renvoie à ce que vous avez dit à propos de la coupure avec la mère — c'est que l'on voit au début, dans pas mal de photos du début, des voiles blancs qui entourent la scène et qu'à la fin, il a pu localiser ces voiles blancs sur la tête de la femme qui sera pour lui. (...*rires* !).

Salle - Vous ne parlez pas du psychiatre !

Isabel ALVES COSTA - ...à un certain moment, il me l'a « abandonné », entre guillemets. Il a suivi un certain temps, pendant trois mois, puis à un certain moment il m'a dit : « A vous de jouer ! » Et ça va ! Ça va très bien ! Je discutais par contre avec lui. Et lui connaissait peu la marionnette. Vous savez, au Portugal, la marionnette... La marionnette, ce n'est pas quelque chose de très... De toute façon, le problème du psychiatre n'est pas très intéressant dans ce contexte-là ! (...*rires* !)

Dr GARRABÉ - Dans un congrès scientifique, on respecte l'horaire. Nous n'avons pris qu'une heure cinq de retard. Par conséquent, on reprendra à 14 heures, ce qui ne vous laisse pas le temps de manger un repas de noces...

Fin de la matinée du samedi 24 septembre 1988

* * * * *

Samedi 24 septembre 1988

l'après-midi

Colette Dufлот Madeleine Lions

Dr GARRABÉ - Madame Barbara Scheel n'est pas là, l'interprète est présente. En attendant, nous avons pensé qu'il était possible de faire passer en début d'après-midi quelque chose qui était prévu pour demain, en fin d'après-midi, et qui est le compte rendu du voyage qui a été fait par un certain nombre de membres de "MARIONNETTE ET THÉRAPIE" au Japon, à l'occasion d'un congrès de l'UNIMA. On avait d'ailleurs espéré, là-aussi, qu'il y ait des Japonais qui viennent mais en leur absence, je pense que l'on peut faire ce compte rendu d'autant plus que déjà, dans les interventions de ce matin, il y a eu plusieurs allusions qui ont été faites. Donc je suis entouré de deux « Japonaises », bien que ce ne soit pas évident à première vue, qui vont nous faire ce compte rendu.

Je passe la parole à... Colette Dufлот.

Colette DUFLOT - Ce changement d'horaire et d'emploi du temps fait que je pensais mettre en forme un peu ce compte rendu. Je ne l'ai pas fait et ça va être une improvisation à bâtons rompus, au fil des souvenirs. Comme l'a dit le Docteur Garrabé, nous étions au Congrès mondial de l'UNIMA qui se tenait, cette année, au Japon, d'abord à Nagoya, ensuite à Iida, et pour terminer à Tokyo. Si nous y sommes allés, c'est parce que UNIMA et les Japonais avaient invité "MARIONNETTE ET THÉRAPIE" en ayant des contacts avec la présidente de l'Association, Madeleine Lions. Nous étions donc les invités des Japonais qui trouvaient très intéressant que, en France, il y ait une association créée qui fonctionne depuis déjà une dizaine d'années pour promouvoir l'usage de la marionnette en thérapie. Nous avons eu, à l'occasion de ce Congrès, des contacts avec des représentants d'un peu tous les pays et il m'a semblé, je ne sais pas si j'ai bien compris, mais que l'idée d'un fonctionnement d'une association "MARIONNETTE ET THÉRAPIE" n'avait pas été actualisée hors de France. Donc les Japonais commençaient à découvrir l'intérêt que pouvait représenter pour les thérapeutes et les marionnettistes l'utilisation de la marionnette dans le champ thérapeutique et nous avaient invités pour savoir comment on fonctionnait. Mais eux-mêmes nous ont fait part de leurs expériences et c'est ce que je vais essayer de vous raconter.

En vous disant d'abord quelle difficulté a été la nôtre car le japonais était pour nous une langue tout à fait hermétique ! L'anglais des Japonais était peut-être meilleur que le nôtre mais présentait quand même aussi des problèmes de prononciation, de vocabulaire. Nous avions besoin d'interprètes et nous avons eu des interprètes

en français, en anglais, qui étaient très compétentes. Mais la préparation de notre symposium nous avait apporté une autre surprise. Il s'agissait de voir quel usage on pouvait faire des marionnettes avec des personnes handicapées et nous nous sommes rencontrés pour voir quels étaient les soignants, ou les marionnettistes avec qui nous allions échanger. Et on nous a présenté l'animateur de notre journée de travail. Si j'avais mes notes, je vous aurais dit comment il s'appelait, je ne m'en souviens pas ! On nous a dit : « Voilà ! Monsieur... va être l'animateur de la journée. » Ce monsieur était un sourd-muet ! Alors nous avons travaillé avec un animateur remarquablement compétent, sourd-muet qui parlait avec un langage gestuel. Il avait avec lui sa propre interprète qui traduisait ses gestes en japonais. Et puis il y avait un autre interprète qui nous traduisait le japonais en français ! C'était long, c'était difficile. Nous avions prévus des communications un peu longues et notre temps de parole a été réduit à dix minutes chacun ! Pas plus à cause du temps passé aux traductions. Et ce monsieur était un excellent président, aussi bien que le nôtre aujourd'hui, et minutait nos interventions, nous signalait quand nous arrivions en fin de temps et nous rappelait avant de nous donner la parole à chacun que nous avions droit à dix minutes et pas plus.

Alors, pourquoi avons-nous un monsieur qui était sourd-muet comme animateur ? C'est que ce jeune homme faisait partie d'une troupe théâtrale, le *Deaf Puppet Theatre Hitomi*, qui est une troupe de théâtre montée dans le cadre d'un Centre National de Théâtre Contemporain dirigé par Monsieur Uno Koshiro¹ — ça, c'est un nom que je peux me rappeler — et cette troupe de théâtre a la particularité d'être composée mi par des non-entendants, mi par des gens entendants. Et à ce titre ils avaient tout à fait leur place dans ce symposium. Alors on est quand même arrivés à s'entendre. Et le lendemain, dans la journée du symposium, nous avons admiré l'organisation japonaise. Bien que, pour ma part, j'aie eu une petite déception, parce que j'arrivais avec une vidéo et qu'on n'a pas trouvé de machine qui parle le langage de ma vidéo. Et on n'a pas trouvé d'interprète, il n'y avait pas de possibilité de transcoder, à Nagoya, il aurait fallu aller à Tokyo ! Alors, à la place, j'ai parlé. Mais c'était surtout dommage pour les Japonais parce que c'était un travail très fatigant, cette parole, et si on leur avait apporté des images... J'avais fait faire le résumé en japonais et si on leur avait apporté des images, ça les aurait distrait !

Par contre, nous avons vu ce que eux faisaient. Nous avons eu un exposé de Monsieur Uno qui nous a parlé de son théâtre contemporain et qui, entre autre, a dit quelque chose à quoi j'ai fait allusion ce matin, en disant qu'il travaillait pour que la tradition reste présente, que les enfants soient en contact avec la culture et les images traditionnelles du Japon. Ce qu'il a dit là, je l'ai très bien compris après, en voyant cette pièce de théâtre dont Ly Thanh Huê a parlé ce matin, *Double suicide à Sonazeki*, parce que nous avons eu à Nagoya la possibilité de voir un spectacle de Bunraku, qui est cet art de la marionnette traditionnelle qui remonte au XVII^e siècle au Japon et qui puise son répertoire dans le répertoire du théâtre Nô ou du théâtre Kabuki et qui a la particularité d'avoir des marionnettes qui sont manipulées par trois animateurs

1. Voir Bulletin 89/2 de "MARIONNETTE ET THÉRAPIE".

qui fonctionnent à vue, qui ne font que l'animation. Il y a latéralement un récitant et les musiciens qui racontent l'histoire. Alors je ne peux pas vous décrire les sons et la performance vocale que fait le récitant. C'est une voix absolument extraordinaire, qui a quelque chose de somptueux, d'effrayant, de très théâtral. Nous avons donc vu ce *Double suicide à Sonazeki* avec la technique traditionnelle du Bunraku. Et le dernier spectacle que pour ma part j'ai vu au Japon, à Iida, c'était la représentation de la même histoire par le *Deaf Puppet Theatre*. Et là, on a vu tout ce que Monsieur Uno et tous ceux qui travaillent avec lui ont apporté pour moderniser la représentation du théâtre Bunraku avec une grande recherche de mise en scène, une grande modification également de l'élément vocal et musical qui, pour mes oreilles d'Européenne, était très bien venue. Et c'était aussi extrêmement scénique et le texte était dit, et en même temps était traduit par un interprète en langage gestuel. Et ces gestes de l'interprète s'alliaient avec la quasi chorégraphie des déplacements des animateurs autour des marionnettes. C'était vraiment une fête pour les yeux. Et pour les oreilles. Ces marionnettes peuvent être animées par une seule personne, voire deux simplement.

Donc là, nous pouvions simplement comprendre ce que c'était que puiser ses racines dans la tradition et essayer d'en faire un spectacle contemporain en intégrant des gens qui ont l'usage de tous leurs sens et d'autres qui ont perdu ou qui n'ont jamais eu l'usage de l'un de ces sens-là. C'était un spectacle magnifique et c'était un peu comme une boucle qui se bouclait. Quand nous avons vu ce spectacle, nous avons mieux compris, après, ce que Monsieur Uno nous avait dit du travail qu'il voulait faire au Japon, avec les marionnettes.

Nous avons également eu une autre représentation faite par des malades mentaux et là, nous avons vu que, au Japon, ils ont les mêmes que nous... Quand je disais, ce matin, on s'aperçoit que d'une certaine façon on touche au même ordre de réalités, on est confronté à quelque chose qui est identique, mais on n'en parle pas de la même façon. On a vu que les psychotiques avaient des traits de comportement qui ressemblent à ceux avec lesquels nous travaillons et que nous connaissons bien. Et nous avons écouté une dame, Madame Adashi, qui nous a expliqué, comment, dans un atelier de réinsertion sociale, elle intégrait des malades psychotiques sortis d'hôpital pour la plupart, dans une visée pas strictement psychothérapique, mais de socialisation et elle leur faisait construire un spectacle. Là encore, nous avons rencontré ce souci de la tradition. Ce ne sont pas les participants du groupe qui construisent le scénario, mais il est puisé dans le répertoire traditionnel. Et même dans la fabrication des marionnettes on aperçoit ce désir de rester dans la lignée. Je ne sais pas quel rapport cela peut avoir avec le shintoïsme où l'esprit des ancêtres est toujours là, présent et très mêlé à la vie des vivants, mais j'ai entendu cette phrase que j'ai trouvée merveilleuse : cette dame expliquait qu'elle faisait construire les marionnettes, qu'elle faisait fabriquer le costume, et elle montrait une marionnette, elle disait : « La jeune fille qui a fait cette marionnette ne connaît pas son grand-père ! Mais elle l'a habillée avec le kimono qui était celui de son grand-père et il y a encore quelque chose de son

grand-père qui vit là ! » C'est pour ça qu'elle mettait comme principe de faire fabriquer ses marionnettes avec des matériaux de récupération. Mais pas n'importe quoi ! Des matériaux qui venaient du passé, et pas seulement du passé individuel, mais du passé familial. Moyennant quoi, nous avons eu le droit d'aller voir derrière le castelet ce qui se passait, et j'ai été très frappée par la performance d'un manipulateur qui avait à faire pousser un champignon. Et qui, avant que ce champignon ne pousse, tremblait, et qui avait besoin qu'un soignant l'aide à faire pousser ce champignon, mais qui avait l'air tellement heureux après !

Ensuite, nous avons eu une présentation du matériel qui était faite par Monsieur Takamura, qui est ventriloque, qui est le directeur d'une ludothèque pour enfants handicapés. Et qui travaille avec des enfants IMC, avec lesquels il fait un travail de dynamisation, également je crois, d'orthophonie. Et il avait toute une panoplie de petits objets destinés à donner envie de bouger à des enfants un peu figés, de donner envie de bouger et de jouer. Pour les stimuler également, comme il est ventriloque ; il avait une marionnette qui s'appelle *Aïssan* — ça veut dire Monsieur NON. On voit tout ce qu'on peut tirer de l'animation de ce Monsieur NON. Je l'ai vu à l'œuvre après, dans une fête d'un centre d'IMC à laquelle il nous avait invités. Et moi, l'impression que j'en ai retirée, c'est une impression de paix, d'harmonie. Les parents étaient avec leurs enfants, les enfants jouaient. Il y avait la possibilité de fabriquer et d'animer des marionnettes. Il y avait des jouets dont ils pouvaient se servir. Il y avait une impression de paix, d'harmonie. Les enfants ne pleuraient pas. Les enfants paraissaient bien vivants et ce que j'ai remarqué également — je vous livre ça un peu en vrac — dans cet immeuble où se déroulait cette fête, qui est un immeuble officiel, public, il y avait des ascenseurs. Dans ces ascenseurs, il y avait, comme chez nous, une ligne de boutons verticale. Mais il y en a une, un peu plus basse, horizontale, pour que ceux qui sont en chariot puissent prendre l'ascenseur tout seuls. Et il y avait également des plaques de métal en braille qui permettaient aux non-voyants de se déplacer et d'utiliser également l'ascenseur. Ça m'a paru intéressant de voir comment les handicapés physiques, moteurs ou sensoriels, pouvaient être intégrés. Je sais que chez nous, nous faisons des efforts à cet égard, mais peut-être pas autant que ce que j'ai pu voir là, au Japon. Mais je crois qu'en arrivant au travail de Monsieur Takamura, je vais maintenant passer la parole à Madeleine Lions.

Madeleine LIONS - J'ai beaucoup regretté de ne pas avoir assisté à cette fête donnée dans le centre de Monsieur Takamura, parce que, avec Monsieur Takamura, je me suis sentie vraiment comme si j'avais rencontré un frère ! Monsieur Takamura a exactement les mêmes préoccupations que celles qui dirigent ma vie en ce moment...

J'étais obligée, ce jour-là, d'aller à un autre congrès et vraiment, c'est un grand regret... D'autant plus que tout ce qu'on m'a dit de cette fête m'a laissée vraiment sur ma faim... Néanmoins, Monsieur Takamura et moi, nous avons pu parler un petit peu, en aparté, de nos préoccupations communes sur l'utilisation de la marionnette avec des grands IMC. C'est quelque chose qui me tient terriblement à cœur et depuis mon

retour en France, puisque maintenant nous travaillons avec un atelier à l'Institution Nationale des Invalides, je repense beaucoup à ce que m'a dit Monsieur Takamura. Essayer que la marionnette soit quelque chose qui soit confortable, de façon que l'on s'évade un peu de la technique, pour que la technique devienne un support de joie et non un support de souffrance. Les marionnettes traditionnelles telles que nous les connaissons sont parfois difficilement utilisables avec des gens qui n'ont pas la faculté d'utiliser leurs mains, qui ne parlent pas, qui sont dans des fauteuils roulants... Et Monsieur Takamura et moi nous sommes retrouvés vraiment comme frère et sœur jumeaux dans notre désir de chercher des moyens techniques pour aider ces malades alités à pouvoir dire un petit peu leur souffrance ou leur joie. Et c'est ce que nous faisons actuellement et, croyez-moi, ça ne va pas sans peine et sans joie.

Les congrès sont souvent à surprises. J'ai donc eu la surprise d'apprendre que j'étais programmée depuis quatre mois dans une université de jeunes filles à Nagoya. J'étais programmée en tant que présidente de "MARIONNETTE ET THÉRAPIE", je l'étais sur le thème de la psychopédagogie et je n'étais pas au courant de mon intervention ! J'ai dû, avec Marie-Christine Debien, qui est psychanalyste, retourner de Iida à Nagoya pour aller à cette conférence et quand nous sommes arrivées sur les lieux, je me suis quand même enquis de savoir où j'étais et devant qui j'allais parler ! Et c'est là qu'on m'a dit : « Madame, vous êtes dans une université de jeunes filles et vous participez au IX^e Congrès International sur la Pédagogie et la Psychopédagogie au Japon, sur l'Enfance Inadaptée ». Vous voyez que, même au Japon, il y a parfois des surprises ! Alors nous avons parlé cinq minutes avec le directeur de l'Établissement et ensuite on nous a fait rentrer dans un petit lieu qui semblait être les coulisses d'un théâtre. On nous a fait asseoir sur un podium ! Je ne mens pas ! Marie-Christine est là pour le dire ! Et on a fait monter un rideau électrique et je me suis retrouvée devant à peu près trois cent cinquante personnes qui attendaient que je parle ! Que je dise quoi, Seigneur Dieu ! Je n'en savais trop rien ! Mais il a donc fallu que je parle pendant à peu près une heure sur l'expérience que je peux avoir en pédagogie et en psychopédagogie. Si j'avais été préparée à la chose, peut-être serais-je restée muette ! Mais là, bon, il fallait parler ! J'ai donc parlé. Parlé de ce pourquoi j'en étais venue à faire ce que je fais actuellement et comment j'envisageais de continuer le travail que je fais. C'était à la fois pénible et rassurant. Rassurant, parce que étant donné qu'à chaque phrase, je devais m'interrompre pour laisser à la traductrice le temps de traduire la phrase que je disais. Cela me permettait de reprendre le fil de mes pensées, ça m'a permis de bien faire passer ce que j'avais à dire. Ça a été vraiment une expérience extraordinaire pour moi, de pouvoir tenir pendant une heure, devant un public étranger, en expliquant ce que je faisais.

La psychopédagogie, au Japon, commence à être de plus en plus utilisée. La pédagogie est quelque chose qui marche très, très bien. De même qu'elle marche très bien dans d'autres pays tels que la Belgique, l'Allemagne, la Suisse, l'Italie, les U.S.A.,... enfin tous nos pays occidentaux utilisent la pédagogie en marionnette

depuis au moins trente à trente cinq ans. Mais au Japon, c'était quelque chose d'un peu nouveau. Et il y a au Japon, vraiment, la psychose de l'échec. Et ça, c'est quelque chose qui m'a terriblement interpellée. Au Japon, on n'a pas le droit de ne pas réussir ! Alors, lorsque chaque enfant doit être un enfant qui doit réussir dans ses études, cet enfant est poussé, mais poussé au maximum ! Par exemple, dès le début de leur scolarité, c'est-à-dire dès le jardin d'enfants, les enfants sont stimulés le plus possible pour devenir des gens qui vont acquérir une grande connaissance dans tous les domaines de l'éducation. Dès qu'un enfant commence à se fatiguer, cet enfant se pose peut-être aussi un peu des questions ou seulement s'essouffle un peu. Alors cela, c'est quelque chose qui préoccupe terriblement les parents. Et qui préoccupe aussi les pédagogues. Vous comprenez pourquoi on fait de plus en plus appel à des psychologues et même parfois à certains psychanalystes pour que les enfants qui ont ce genre de problèmes soient pris en charge, au niveau de leur scolarité, par un psychologue ou un psychothérapeute ou un psychanalyste. Pour qu'on leur dise : « Mais enfin, est ce que vous comprenez que vous mettez votre vie en danger et qu'il faut absolument que vous travailliez bien, parce qu'autrement toute votre vie va être mise en échec ! » Alors ça, évidemment, c'est quelque chose que nous, ici, nous avons des difficultés à comprendre. Parce que nous, on s'intéresserait plutôt à savoir pourquoi l'enfant refuse d'apprendre plutôt que de le moraliser en disant : « Il faut absolument que tu apprennes ! » Mais je comprends aussi très bien le point de vue du psychothérapeute qui, lui, doit aussi jouer le rôle qu'on attend de lui. C'est-à-dire qu'il n'y a pas d'autre issue pour avoir une bonne éducation, une bonne formation débouchant sur un bon métier, que d'essayer de faire rentrer l'enfant dans le rang. Ceci m'a énormément interpellée... La réussite à tout prix ! Mais n'est-ce pas aussi la même chose chez nous, sous un autre aspect ?

Dr GARRABÉ - Je suis effectivement navré d'interrompre là cet exposé passionnant sur ce voyage au Japon sur lequel je compte bien revenir, parce que je pense que vous avez encore d'autres choses à nous dire et que ce que vous avez déjà dit mérite une discussion.

Mais on m'annonce cet événement extraordinaire que Madame Barbara Scheel est arrivée, que l'interprète est là aussi, disponible jusqu'à quinze heures trente. Alors, vous comprenez que c'est quelque chose que je ne veux pas laisser passer...

* * * * *

*Samedi 24 septembre 1988
l'après-midi*

Barbara Scheel

Dr GARRABÉ - Madame Barbara Scheel va donc faire son exposé. Il a été convenu avec Madame Bader qui fait la traduction qu'elle sera traduite phrase par phrase et cette intervention se terminera impérativement à quinze heures trente.

Barbara SCHEEL - Je voudrais d'abord m'excuser. Je suis en retard parce que j'ai quitté Sarrebruck ce matin à sept heures, je me suis ensuite trompée à Thionville. Ça m'a coûté une heure !

Je vais vous donner un aperçu sur ce que nous avons fait en République Fédérale, pour les théâtres de marionnettes, sur un plan de formation de thérapeutes. Je fais partie de la Direction de l'Association pour le Théâtre des Marionnettes au titre de Thérapie. Au cours des quinze dernières années, nos méthodes de travail ont beaucoup, beaucoup changé. Après la dernière guerre, on a utilisé d'abord, à nouveau, la psychanalyse, les différentes écoles, la thérapie de comportement et d'entretien dans le domaine psychique et la thérapie de mouvement dans le domaine physique. Après 1970, les méthodes ont changé. Tout est devenu beaucoup plus multiple. Ainsi le thérapeute pouvait donner un traitement plus différencié aux différents malades. De ce fait, les traitements sont devenus plus efficaces ; aujourd'hui il y a beaucoup de thérapies différentes : musique, danse, biblio-thérapie ou la poésie, psychodrame et toute une autre quantité de procédés.

Tous ces procédés doivent au moins entamer la procédure de guérison du malade. Ils accompagnent le malade et l'aident à terminer. Le physique et le psychique sont des choses qui sont très liées, c'est très important puisque c'est nouveau et c'est ancien. Si l'on n'est pas de cet avis, la procédure de guérison en pâtit. La plupart des méthodes font partie de l'art, de la thérapie des arts et de la créativité. Ceci est pour nous une expression de l'environnement, de plus en plus froid, où c'est l'intellect, le commerce qui prédominent.

Une des méthodes créatives que nous venons de nommer est le théâtre de marionnettes thérapeutiques. Mais il ne peut pas seul provoquer, accompagner et terminer un processus thérapeutique. Mais il peut aider dans les domaines physique et psychique. C'est là-dessus que la Société Allemande pour le Théâtre des Marionnettes Thérapeutiques attire particulièrement l'attention. Il faut d'abord que les psychothérapeutes aient une formation dans leur domaine et qu'ensuite ils apprennent, en formation ultérieure, le théâtre de marionnettes. Mais ce n'est pas

seulement le théâtre de marionnettes qui en fait partie. Ils doivent être également formés en expression corporelle, en musique, en thérapie par le dessin,... d'autres disciplines afin qu'ils puissent s'occuper de chaque patient individuellement.

Anna Freud a déjà utilisé dans son arsenal des poupées manuelles archétypiques. Aujourd'hui, on utilise toutes sortes de poupées, c'est-à-dire des marionnettes à tiges, à fils, avec les doigts, des marionnettes qui utilisent les ombres, etc. Ce n'est pas seulement la technique du théâtre de marionnettes qui s'est élargie, mais les types de poupées sont devenus beaucoup plus multiples. En grande partie, les patients construisent eux-mêmes leurs marionnettes et de ce fait, c'est encore plus multiple. En plus des marionnettes traditionnelles on utilise maintenant de plus en plus des masques. Non pas une seule sorte de masque, mais des demi-masques, des masques pleins, neutres et également des masques formés. On utilise de plus en plus d'objets, de figures et pas seulement des poupées de chiffons. Je connais moi-même beaucoup de projets de thérapie et je m'occupe de la formation des thérapeutes en ce qui concerne le théâtre des marionnettes. Autrefois, je m'occupais moi-même de ces projets, mais chaque projet demandant énormément de temps, je n'ai pu atteindre qu'un tout petit réservoir de propres expériences.

Les projets dont je m'occupe, je les relie toujours avec les différents thérapeutes. Je continue à participer aux projets, mais en tant que «voyeur». Ce sont les marionnettes qui nous permettent d'abord la transition en partant de la première personne de référence. L'objet que représente la marionnette n'est pas si important. Chaque marionnette est formée différemment, a un autre aspect. Nous les avons créées dans notre cœur telles que nous les avons conçues. Les marionnettes acceptent toutes les agressions et toutes les câlineries. Et elles nous ont toujours acceptés tels que nous étions ! Et jamais elles ne sont intervenues sur le plan disciplinaire ou de réclamation ! Le souvenir de la poupée de son enfance permet au patient de s'occuper de quelque chose qui est pur, qui n'est pas filtré. Dans les événements communicatifs, elle a un rôle de catalyseur. C'est un fluide, un médium avec lequel on peut avoir un dialogue sans sanction ! Et la marionnette donne une réponse que le patient ressent lui-même en lui-même. La marionnette ne ment jamais. Mais les marionnettes peuvent aussi remuer ce que nous avons de plus intime. Et comme nous avons une relation aussi intime avec nos marionnettes, nous les avons mises de côté, mais nous ne les avons jamais oubliées.

Dans le travail psychothérapeutique, le thérapeute réactive cet état de choses, cette liaison sentimentale. Ce souvenir émotif, il le réactive, il le réanime de nouveau. De ce fait le patient peut intensifier le jeu, le répéter, faire progresser et de ce fait réactiver des situations émotives ou émotionnelles qui étaient oubliées mais qui n'ont pas été assimilées.

Et c'est justement là que commence le difficile travail du thérapeute. Plus il est sensible et discipliné dans son travail — c'est le thérapeute qui doit être très discipliné ! — plus est intensif ce qui peut sortir chez le patient. C'est-à-dire l'assimilation de

l'événement, tout ce qui se passe. La thérapie individuelle étant la voie la plus difficile, mais nous avons également d'excellentes expériences avec des thérapies de groupe.

Il y a une autre composante qui s'y ajoute, je voudrais la désigner par : *c'est une différenciation émanant du système*. Par la nécessité du jeu coopératif, le participant est très vite prêt à mettre la nécessité en dessous de ses besoins, de donner aux besoins d'abord. Il est également prêt à avoir des actions spontanées qu'il ne ferait pas dans d'autres situations, quand on l'invite à le faire, ou il le ferait, mais avec beaucoup de résistances. La suite en est que le patient fait de nouvelles expériences avec lui-même. Il ne peut pas pousser de côté ses nouvelles expériences. Ce sont des expériences dans le domaine intellectuel, psychique ou artisanal. Il y a de nouvelles impulsions. Le patient trouve une identification plus élargie, plus profonde. Ceci permet de donner beaucoup plus d'assurance quand c'est bien fait et bien mené.

Ce qui aide en plus, c'est que le groupe y participe. Le groupe peut intensifier, supporter, activer, bloquer... Bien entendu, toutes ces formes-là sont possibles dans toutes les formes de la thérapie, mais le théâtre de marionnettes comprend beaucoup de domaines : le langage, la technique, l'artisanat, les couleurs, la forme, la musique, le rythme, la fantaisie, la musique, les gestes, etc. Chaque participant dans un groupe pourra obtenir le succès qui est possible pour lui. Tout ça, c'est extrêmement important pour le processus de la guérison psychique. Un des résultats les plus importants dont j'ai connaissance est l'atmosphère, pendant les projets, qui est riche en conflits, mais sans agression, ou très faible en agressivité. On dit également que la communication des différents membres du groupe entre eux — la disponibilité à la communication de l'individu sur tous les plans — a également renforcé la cohérence du groupe.

Je pense que cela est particulièrement important dans le domaine de la guérison ou de la thérapeutique. Également lorsqu'on s'occupe de personnes âgées. Donc, ce n'est pas seulement pour les enfants, mais pour les adultes que la thérapie par le théâtre de marionnettes est une possibilité. Le patient retrouve sa santé psychique dans le sens qu'il se retrouve lui-même, qu'il peut s'occuper et peut trouver une détente psychique. Ça veut dire que ce processus ouvre des écluses qui libèrent de la haine, du chagrin, de l'amertume, du deuil et les rendent « travaillables » dans un domaine communicatif.

Mais se sentent ici les possibilités de multiples variations du théâtre de marionnettes qui rendent cela possible. Des êtres qui sont handicapés sur le plan mental et des êtres avec des perturbations dans la communication et dans le comportement, les gens qui en plus ont des maladies psychiques, peuvent être aveugles, avoir des perturbations du langage, qui sont dans une chaise roulante ou qui sont alités, ceux-là ont particulièrement besoin de notre aide. Leur environnement est déterminé par leur maladie. Cela signifie également toujours une réduction de leur propre activité. Et également la possibilité d'oublier soi-même et donc de faire quelque chose. Et le théâtre de marionnettes donne ici également beaucoup de possibilités. Et ceci dans le sens d'un élargissement d'horizon. Des aveugles peuvent manipuler une poupée à l'extérieur et présenter et représenter quelque chose. Comme la poupée n'a pratiquement jamais de

mimique et que le mouvement apparaît comme quelque chose d'important, la voix est le moyen d'expression et cela convient justement aux aveugles ; ils ont appris à utiliser cette forme d'expression. Des gens qui ont des difficultés de langage trouvent une aide particulière parce que la marionnette ne les a jamais blessés. Les gens qui se trouvent dans un fauteuil roulant peuvent faire évoluer très gracieusement une princesse sur une scène et font quelque chose qu'ils ont dû pour eux-mêmes abandonner depuis fort longtemps. Mais ces exemples, je peux les multiplier à volonté...

Pour obtenir cela, nous travaillons avec des marionnettes qui ont été spécialement conçues pour cette fin. Des constructions auxiliaires pour des gens paralysés, des constructions de scènes pour des gens qui se trouvent dans des fauteuils roulants, des figures pour des gens qui ont une dystrophie musculaire. Les poupées ont un poids qui peut être variable. Et d'autres possibilités à partir de la toute petite poupée de doigt, la poupée de chaussure, jusqu'à cette marionnette très grande, géante, en dessous de laquelle se trouve justement celui qui est dans un fauteuil roulant. Dans ce domaine, les poupées sont préparées sans tenir compte de la forme et de la nature, indépendamment de la forme pour le handicap en question. Moins le handicap est grave, plus le processus psychique peut être poussé sur l'avant de la scène. Mais cela, ça représente toujours un travail très intensif.

Exactement comme dans la psychothérapie, le jeu représente une entrée dans des dimensions émotionnelles et surtout dans l'action et dans un travail où l'on s'oublie soi-même. Ceci me semble être d'une importance diagnostique particulière. Les moyens conventionnels de diagnostic ne sont pas assez différenciés. Dans ce travail, le patient montre beaucoup plus de lui-même qu'il pense qu'il peut en montrer. Et lorsque le thérapeute a une image bien différenciée de son patient, c'est là qu'il pourra commencer à bien travailler avec lui. Et il s'est produit plus d'une fois que nous avons constaté des aptitudes auprès d'un patient que nous n'aurions jamais soupçonnées chez ce patient. Et nous avons donc pu bâtir sur ces possibilités. Parce que très souvent, la négation de telles possibilités est également une blessure, une lésion psychique. Dans des groupes ayant des comportements qui se remarquent particulièrement, le théâtre de marionnettes a diminué la peur et l'agressivité. Nous pensons que cela provient du fait que des gens intelligents ne sont pas totalement ou suffisamment sollicités. Vous remarquerez que je pourrais encore continuer pendant cinq heures...

Et pour terminer, je vous dirai quelque chose de très bref mais qui est en liaison avec le Festival de la Marionnette. Pour ce qui importe beaucoup ici, c'est le facteur de non-parole, contrairement au théâtre classique. Derrière un acteur se trouve toujours l'entité de l'homme avec toute sa personnalité. Et le théâtre de marionnettes a toujours des déficits qui sont dosés. Ce qui fait que ces déficits provoquent ou font que le véritable jeu se trouve dans les têtes ou les cœurs des spectateurs. Très souvent, ils vivent des événements qui ont déjà disparu un petit peu dans le subconscient. Il se produit que des choses qui sont depuis fort longtemps oubliées ressortent à la surface

et en excluent finalement tout ce qui pourrait être facteur de perturbation.

Beaucoup de marionnettistes savent que très souvent les spectateurs voient sur scène des choses qui n’y ont jamais existé. C’est-à-dire que la réalité de la poupée trouve une liaison très harmonieuse avec la fantaisie intérieure de chacun. Cette harmonie peut libérer, permettre de vivre fortement sur le plan émotionnel. Mais tout cela n’est pas du repos. Des Grecs savaient déjà, avec leurs masques, faire la même chose.

Dr GARRABÉ - Je remercie Madame Scheel de son exposé qui est très riche et très dense et je félicite votre interprète qui a réussi à faire une traduction quasi simultanée. Je pense que s’il y a des choses que vous n’avez pas bien entendues, c’est de ma faute puisque, bien que j’aie dit ce matin que je commençais à savoir me servir des boutons, je dois dire que changer de micro d’un mot à l’autre, je ne l’avais encore jamais fait et il me faudra encore un certain nombre de colloques pour que je l’apprenne ! Je ne crois pas que nous puissions avoir de discussion, à la fois pour des raisons de traduction et d’horaire, bien qu’effectivement il y ait des choses qui ont été dites et qui rejoignent des points qui ont déjà été évoqués ce matin. Je pense en, particulier, en ce qui concerne les techniques de marionnettes utilisées dans les différents types de thérapie, j’ai remarqué que Madame Scheel parlait beaucoup du masque et terminait en revenant, d’ailleurs, aux origines du masque de la tragédie grecque. Ce qui peut-être nécessiterait une discussion et sur le plan technique et peut-être le rappel de ce qui a été dit ce matin à propos de l’importance des mythes. Mais peut-être en aura-t-on l’occasion. En tout cas, j’en parlerai dans la synthèse. Je développerai une partie hellénistique à la suite de l’intervention de Madame Scheel dans la synthèse de demain.

Ce qui m’a frappé quand même, c’est que dans un pays où il y a des thérapies par la marionnette, et très institutionnalisées, presque officielles, avec une formation, une direction, etc., il semble que l’orientation théorique soit de centrer cette thérapie comme thérapie de la créativité ou du jeu. D’ailleurs, le titre même de la communication était celui-là, et si j’ai bien compris, l’effet thérapeutique attendu serait essentiellement un effet cathartique. On revient à nouveau à la tradition grecque avec une libération d’un contenu non verbal qui peut ensuite être repris. Enfin, je répète, c’est peut-être des points sur lesquels on pourra revenir demain.

Alors, maintenant, je vais me livrer à un autre exercice encore plus difficile que le changement de boutons, c’est de repasser de l’Allemagne au Japon. Encore que c’est peut-être faisable puisqu’on pourrait rappeler que lorsque l’empereur Meiji, grand-père de l’empereur Hirohito, prit le pouvoir pour moderniser son pays, la médecine fut confiée à l’Allemagne et que, en particulier, le premier ou l’un des premiers professeurs de psychiatrie à ce qui allait devenir l’Université Impériale — qui n’était à l’époque que l’École des Hautes Etudes Barbares — se forma auprès

de Kraepelin et que par conséquent la psychiatrie japonaise, à sa naissance, était résolument organiciste. Cela n'empêcha pas quand même un des premiers diplômés de cette École, Morita, de développer la « morita-thérapie », qui a longtemps été en concurrence avec la psychanalyse occidentale, puisqu'il y a quand même des gens au Japon qui se sont intéressés à la psychanalyse très tôt et qu'en particulier le premier analyste japonais, Osawa, fit son analyse didactique à Vienne vers 1920, si je me souviens bien. C'est lui qui a orientalisé le complexe d'Œdipe — on retombe sur les mythes — en complexe d'Ajasé, du nom de ce roi bouddhiste qui, au moment où il allait tuer sa mère, fut pris d'angoisse — c'est le moins qu'on puisse faire ! — et surtout, ce qui est plus curieux, d'une dermatite et, Bouddha lui étant apparu, il fut libéré à la fois de son angoisse, de son désir et... de sa dermatite.

Vous savez que bon nombre d'analystes japonais contemporains, parce qu'il est apparu quand même une analyse contemporaine japonaise, je pense par exemple à Takéo Doï, à Bin Kimura, à d'autres auteurs. Binkimura est plutôt phénoménologue. Je pense à Sasaki Takatsugu, le traducteur des écrits de Lacan en japonais. Je pense qu'effectivement la grande différence entre la culture japonaise et la culture occidentale est que le conflit fondamental se produit avec la mère, d'où le complexe d'Agasé.

Je dois dire que, tout à l'heure, j'étais moi-même très séduit par le récit de ce voyage au Japon centré sur les marionnettes. Mon dernier séjour au Japon était strictement psychiatrique. Dans les hôpitaux que nous avons visités, nous n'avons pas eu de manifestation d'art-thérapie. La seule, c'était un groupe de psychotiques dans un hôpital de Tokyo à qui on avait appris à chanter *Frère Jacques* en canon, en honneur de la délégation française, mais je ne sais pas si c'était d'une grande valeur thérapeutique ! Par contre, à côté du lieu du colloque, se trouvait le temple des 47 *Ronins*. Je m'y suis donc rendu en pèlerinage, puisque — là aussi nous retombons une fois de plus sur des légendes et des mythes — c'est le mythe fondamental du Japon. C'est *la Chanson de Roland* des Japonais. Ce qui est très intéressant — vous allez voir que je vais finir par tomber sur les marionnettes — c'est que la légende, le mythe puisque c'est basé sur des faits réels transformés, donne lieu à des représentations. Il y a d'innombrables pièces classiques dès le XVII^e siècle, mais qui se représentent toujours en théâtre Bunraku. Il y a donc, à côté même du temple, une salle de théâtre Bunraku. Colette Dufлот nous a parlé tout à l'heure des pièces qu'ils ont vues, d'abord interprétées de manière traditionnelle, puis modernisées. J'ai moi-même effectivement assisté à Tokyo à une représentation de ce Trésor National Vivant, puisque vous savez qu'au Japon, il y a cette particularité qu'on peut être classé monument historique de son vivant, qui lui valait donc la particularité qu'il pouvait jouer le théâtre Bunraku en étant démasqué, c'est-à-dire on voyait son visage. Les grands maîtres... Vous les avez vus aussi ?

Peu après, à Paris, j'ai vu deux choses qui m'ont beaucoup intéressé. D'une part, vous savez que l'on a demandé à Béjart de monter un ballet classique à Tokyo, qui est donc venu au Palais des Congrès et qui a dansé un ballet qui est justement inspiré

de la légende des *47 Ronins*. Alors, bizarrement, ce ballet était dansé sous le titre *Kabuki* — c’est comme ça qu’il était annoncé au Palais des Congrès — alors qu’il y avait très peu d’éléments Kabuki et que Bèjart avait par contre pris à certains moments la technique du Bunraku avec des manipulateurs vêtus de noir qui intervenaient.

Je pense qu’il y a dans la salle des personnes qui ont dû voir ce spectacle. Peut-être alors d’autres ont vu, parce que ça a été retransmis à la télévision, la mise en scène de *Madame Butterfly* qui se joue actuellement à la Scala. Vous savez que c’est un opéra dont la mise en scène est particulièrement délicate et le metteur en scène a repris la technique du Bunraku, c’est-à-dire qu’il y a effectivement des manipulateurs qui interviennent pour manipuler ou les chanteurs, ou les objets et je crois que ce qui est très intéressant c’est qu’ils interviennent presque toujours au moment — d’ailleurs dans le ballet de Bèjart aussi — ils interviennent presque toujours au moment où il s’agit de représenter et de symboliser la mort. En particulier, dans la mise en scène de la Scala, c’est au moment où Madame Butterfly fait hara-kiri que cet hara-kiri est simplement symbolisé par le fait que les quatre manipulateurs ouvrent un tissu blanc dont bien entendu l’intérieur est rouge... Et l’héroïne meurt sur cette image. Voyez ! J’ai quand même réussi à revenir au Japon et aux marionnettes à partir de l’Allemagne et peut-être que vous souhaitez redire quelque chose sur le Japon ou est-ce que vous souhaitez que l’on discute un peu du tout ?

Madeleine LIONS - Passons à des questions.

Salle - J’aurais juste voulu savoir comment s’est passée la formation des thérapeutes, d’une façon très pratique, en ce qui concerne les marionnettes.

Barbara SCHEEL - ...les thérapeutes font partie de différents séminaires. On leur propose des séminaires. Les thérapeutes doivent payer eux-mêmes et en plus de ça, ils doivent sacrifier leurs vacances ! En plus, pour pouvoir concrétiser cela, il y a chaque année un symposium, une fois national, d’autres années international, où les gens présentent leurs propres projets. Ça veut dire que les thérapeutes travaillent pendant trois jours avec ces gens pour pouvoir un petit peu renifler les différentes possibilités. Ceci se fait depuis cinq ans. Il y avait toujours quatre ou cinq personnes avec des projets et des choses différentes, c’est-à-dire si quelqu’un a toujours participé, à l’heure actuelle, il connaît à peu près vingt possibilités différentes et donc, ensuite, il peut se former de façon spécifique. Mais, bien entendu, nous aidons...

Dr GARRABÉ - Autre question ?

Peut-être en ce qui concerne l’Allemagne, j’avais fait ce matin allusion aux bibliographies élaborées par “MARIONNETTE ET THÉRAPIE”. On m’a interrogé pendant la pause, d’autant plus que j’ai donné des informations un peu erronées. la bibliographie qui existe est justement en allemand. La bibliographie en anglais va bientôt paraître. Par contre la bibliographie en français est en cours d’élaboration,

mais il y a quand même ce petit opuscule qui est à l'entrée. De même que dans les publications des colloques antérieurs, je me suis aperçu qu'il n'y a plus que le dernier qui est disponible et que les premiers colloques sont tous maintenant épuisés. Enfin, il reste quand même déjà des références et certains vont être retirés.

Barbara SCHEEL - Je voudrais dire quelque chose quant aux publications en langue allemande. Que les thérapeutes qui font un très bon travail avec des marionnettes soit n'ont pas le temps de faire une publication, soit ils ont un sens critique vis-à-vis d'eux-mêmes tellement développé qu'il faut un temps infini pour les contraindre d'écrire ce qu'ils font. Nous avons de grandes difficultés dans notre Association pour avoir des articles par des gens justement de grande valeur.

Dr GARRABÉ - C'est pareil en France !

Barbara SCHEEL - C'est la même chose avec la théorie du théâtre des marionnettes thérapeutiques, c'est exactement la même chose et maintenant nous sommes passés au stade où j'expertise partout de tels projets. C'est-à-dire que je les regarde de près, que je travaille avec les gens concernés. J'ai moi-même ma propre théorie et j'essaie de la renforcer, mais en travaillant sur les projets qui sont souvent très différents. Mais je suis extrêmement critique à mon égard et ça durera encore un certain temps avant que je puisse coucher par écrit ce que je fais.

Dr GARRABÉ - Madame Barbara Scheel, je vous remercie. Sur le Japon, y a-t-il des questions dans la salle ? Pas de questions ?

On retombe à peu près sur notre horaire avec une communication qui nous manque toujours. Tony Palumbo est perdu entre Orly et Charleville. Je pense qu'on va le retrouver !

On va donc respecter la pause parce que l'intervention qui a lieu après suppose du point de vue technique que l'on fasse disparaître ces pupitres puisqu'elle va être faite essentiellement de projections de diapositives qui je crois vont être projetées sur un écran derrière.

* * * * *

*Samedi 24 septembre 1988
l'après-midi*

**Gladys Jarreau
Sara Païn**

Dr GARRABÉ - On va donc reprendre la dernière partie de cet après-midi. Nous allons avoir une communication de Mesdames Gladys Jarreau et Sara Païn qui vont nous parler d'une expérience menée au C.E.F.A.T.- A.T.E.P. : *Construction d'un personnage ambigu et voix de cette ambiguïté* et ensuite elles vont parler dans la salle puisqu'elles désirent projeter des diapositives. Ensuite nous aurons une dernière communication qui va s'accompagner d'une démonstration d'une dizaine de minutes, puisque, comme je l'ai dit ce matin, la représentation elle-même aura lieu à dix-huit heures, au C.H.S. de Bel-Air.

Gladys JARREAU - Nous allons donc parler de ce personnage ambigu. Nous allons parler de la construction de ce personnage, de tous ses cheminements, enfin de sa voix et bien entendu nous essaierons d'aborder des effets thérapeutiques de cette fabrication de marionnettes ainsi que l'élaboration du scénario et du jeu. Les exemples que nous avons choisis sont aussi bien pris parmi les enfants qui travaillent à notre atelier, qui est un atelier de loisirs, mais nous avons aussi en petits groupes ou en thérapie des enfants que nous prenons dans d'autres circonstances. Et les exemples sont également pris parmi nos stagiaires adultes puisque nous faisons un cycle de formation à l'art-thérapie. Alors, que ce soit dans l'atelier de loisirs ou que ce soit pour cette formation à l'art-thérapie, la marionnette est une activité parmi d'autres. C'est-à-dire que les enfants pratiquent à l'atelier aussi bien la peinture, le dessin, le modelage, les collages, les masques, les marionnettes, etc. Donc, jusqu'aux marionnettes, la parole, bien sûr aura été utilisée au niveau relationnel, mais n'aura jamais fait partie de l'activité elle-même. Et c'est la première fois donc, lorsqu'on fabrique des marionnettes, que la parole fera partie de l'activité.

Donc la technique que nous utilisons est une technique qui induit l'ambiguïté. On va vous passer quelques diapositives pour vous montrer comment fonctionne cette technique.

Projection et commentaires par Gladys Jarreau :

– Ce sont des marottes à tête de carton. Pour fabriquer ces marionnettes nous ne disposons que de feuilles de carton, ciseaux, cutter et scotch.

– Il s'agit, bien entendu, par des artifices, d'introduire des formes de carton qui

auront été façonnées par un cutter et jamais par modelage. Et c'est ce qui dérouta un petit peu les gens qui pratiquent cette technique, c'est qu'ils sont habitués à modeler de leurs mains et là, ils ont affaire à un instrument à la fois rigide et fragile. Et nous leur demandons de construire avec cet instrument, ce matériau rigide et fragile, une tête qui, à l'occasion du jeu lui-même, ne risque pas trop d'être détériorée. Comme le Docteur Garrabé le disait ce matin, lorsqu'une marionnette perd son bras, ça peut faire beaucoup de dégâts. Là, il s'agirait de perdre un nez, un œil, une oreille et ça ne serait pas très favorable.

- Voilà le crâne qu'on est en train de construire.
- L'agrafage qui nous permet de faire des volumes.
- Toujours celle-ci enfilée dans la pièce maîtresse qui sera le visage par des languettes de carton, puis scotchée par derrière pour être bien solide.
- Et voilà une tête à peu près mise en place;
- Lorsqu'on construit le corps de la marionnette, nous proposons au sujet de choisir deux rectangles de tissu. Nous leur proposons un patron qui donne les dimensions à peu près requises et ils assemblent cela, soit par agrafage, soit par couture.
- Nous faisons les corps de manière assez rapide. Nous passons généralement deux séances à la construction de la marionnette en entier, mais la majeure partie du temps sera consacrée à la fabrication de la tête.

Fin de la projection.

Gladys JARREAU - Les résultats de cette technique qui, comme vous pouvez l'imaginer, n'est pas très facile, sont des résultats très difficiles à anticiper, plus que dans n'importe quelle technique où l'on modèle et c'est ce qui amène cette marge d'ambiguïté. Les résultats sont aléatoires, souvent même décevants pour leur auteur et en tout cas, toujours surprenants.

Le Sujet a donc à faire la connaissance de son «œuvre» qui est aussi son «enfant», avec la même marge de prévisible et d'imprévisible que s'il s'agissait véritablement d'un enfant, puis à se l'approprier pour pouvoir lui donner vie, au travers d'un destin, des paroles qu'il prononcera, de la voix qu'il lui donnera.

Contrairement à d'autres techniques, celle-ci ne bénéficie pas de code préétabli sur lequel s'appuyer pour suggérer ce que l'on souhaite.

Il faut tout à la fois expérimenter, faire et très vite être capable de s'accommoder du résultat pour pouvoir lui donner vie. (En effet, la notion de temps, volontairement limitée dans cette technique, nous paraît importante, pour que la spontanéité puisse y reprendre ses droits).

Invention des scénarios.

Les histoires sont toujours difficiles à construire. C'est une des raisons de l'intérêt que nous portons à cette technique. Il s'agit d'une réunion fortuite de personnages hétérogènes et ambigus. C'est précisément grâce à cette ambiguïté que

l'inconscient se révélera le plus spontanément. On peut ici faire un parallèle avec les tests projectifs eux-mêmes fort ambigus : le Rorschach, le T.A.T., etc. L'inquiétante étrangeté produit l'angoisse qui permet les projections.

La notion d'*ambiguïté* a été utilisée en psychanalyse, notamment par Bléger pour décrire un état archaïque préalable à toute identification ou projection possible. Ce type de rapport par fusion, caractéristique du commencement de la vie, devient paradigmatique de l'ensemble des situations totalement imprévisibles, quand tous les repères manquent. Le sujet se trouve alors dans l'impossibilité de dire ce qui lui appartient et ce qui lui est étranger. Il s'agit pour lui de savoir qui est aimé ou haï, alors que dans le cas de l'*ambivalence*, il s'agit de savoir si, lui, sujet, ressent de l'amour ou de la haine.

Cette situation de perte d'identité doit générer normalement une sorte d'angoisse salutaire qui contraint le sujet à chercher un terrain plus clair de références. Puisque c'est dans l'image que l'appropriation rencontre des difficultés, le sujet sera amené à élaborer des signes plus clairs pour arriver à ceux qui lui permettront un début de classification subjective : les *symboles*.

Le sujet se trouve donc avec un personnage qu'il n'a pu anticiper totalement ; cette marotte en carton ne peut parvenir ni à être son miroir, ni un objet à s'approprier complètement. La marotte semble avoir un peu de vie indépendante.

A quels types de personnages avons-nous le plus souvent affaire ?

Rares sont les sujets qui prévoient de réaliser un personnage et s'y conforment en trouvant tous les signifiants convenables et allant dans le même sens. Généralement, la définition du personnage se fait *a posteriori*. Le plus souvent, les signifiants, à cause de la difficulté technique, se contrarient les uns les autres et donnent naissance à ce personnage ambigu qui est le centre même de notre thème.

Illustrons notre propos de quelques exemples.

A) Le personnage isolé.

Julie est isolée car rejetée par le groupe (« débarrasse-moi de ce “truc-là” », diront à tour de rôle plusieurs des personnages du scénario.)

Manuel est isolé par choix : il souhaite être le héros malheureux.

B) Le personnage satellite.

Le petit enfant à la recherche d'un grand-père, le chien fidèle à la recherche d'un maître, etc.

C) Le personnage ambigu parmi les ambigus.

Compte tenu de l'inadéquation de la représentation de la marotte par rapport à l'idée qu'on se fait du personnage, on peut facilement imaginer combien alors seront grandes l'inquiétude et la difficulté à lui trouver un destin ; cette inquiétude se traduira tant dans la part que celui-ci devra prendre aux événements que dans la manière

gestuelle d'assumer le rôle que dans les paroles qu'il prononcera, enfin dans la voix qu'il lui prêtera.

Citons ce personnage dit *L'inconnu de Denfert*, qui se veut lunaire et qui est surtout remarquable par sa concavité : c'est un personnage en creux à tous les niveaux ; il est une présence absente, il est sans destin, sa voix n'intervient du reste que pour rythmer les paroles des autres par une toux fréquente.

Citons aussi *Le marchand de gruyère* (marionnette d'un garçon de huit ans qui lors du spectacle dormira dans un coin de l'atelier !)

D) Le personnage confus.

Celui-ci se présente généralement recouvert de nombreux voiles, tissus et matériaux divers dont la superposition a pour effet d'annuler les modes expressifs antérieurs (volumes de carton, cheveux, premiers vêtements, etc.)

Là, il ne s'agit plus, pour le Sujet, de construire un objet à donner à voir, mais d'une poupée qui aura souvent été fabriquée avec le plus grand soin, à laquelle le Sujet manifesterait d'emblée un quelconque attachement, mais pas pour le propulser vers un destin.

Bien entendu, les intentions de l'auteur ne seront pas visibles, elles ne pourront être perçues qu'en suivant de très près le processus de fabrication. Elles sont, à la limite extrême, conçues pour être inefficaces, en tant que marotte à animer (photo de *La fée injouable*).

E) Le personnage BOF.

C'est le personnage blanc, on pourrait dire : « la feuille blanche » sur laquelle tout peut être écrit..., mais seulement par les autres ! Au niveau du choix des matériaux, le plus souvent le Sujet se tournera vers les matériaux qu'il pense être les moins déterminants du point de vue de l'expressivité : tout pourra être construit en carton blanc, dans une grande uniformité d'expression pour tous les éléments du visage, etc.

Nous pourrions alors, quant à nous, sans risque, anticiper que lorsque le participant présentera sa marotte aux autres en la nommant et en définissant son caractère, le Sujet ne trouvera que le mot : « BOF », pour offrir sa « page blanche » au groupe !

F) Le personnage qui a un impact sur les partenaires tel que le Sujet ne peut l'assumer : sa production plastique crée un appel chez les autres qui lui attribuent un pouvoir non prévu par son auteur !

C'est alors une situation génératrice d'angoisse.

Les marottes une fois fabriquées, chacun va tenter de définir son personnage (par un nom, un caractère, un destin).

Le NOM.

Il est intéressant de noter que d’avoir à nommer son personnage est peut-être l’une des plus grandes difficultés rencontrées. C’est pourquoi ce nom va tellement nous intéresser. Citons en quelques uns.

– *Misraël*, mot valise par excellence (nom donné par une fillette à sa marionnette Chat, évoquant à la fois le «miaou» et les attaches affectives de cet enfant à ses grands-parents qui vivent en Israël et qui sont les seuls liens sécurisants pour elle).

– *Passe-Partout-Passe-Nulle-Part*, (figure ambiguë entre toutes), le garçon dit : «Il y a toujours une partie gentille et une partie méchante pour corriger l’autre dans chaque partie». Ce qui sous-entend que le personnage *ne peut agir* !

– *Assoiffé de sang*, nom donné par une fille de neuf ans, très conformiste et très bien élevée, après qu’elle ait été stimulée dans d’autres techniques à oser exprimer aussi le « pas joli » !

– *Nez rouge*, personnage que j’avais déjà évoqué ici, un problème d’alcoolisme traînant dans la famille.

– *Yoyo*, nom d’un Lapin aux grandes oreilles exécuté par un enfant ayant perdu l’audition d’une oreille.

– *Sans nom*, et sans commentaires !

– *Le personnage de nulle part*, c’est généralement celui qui correspond au personnage recouvert de voiles et qui sera soutenu par une voix d’outre-tombe.

On peut ajouter ici la réflexion d’un garçon de huit ans : «Tiens, Paul appelle sa marionnette de son nom, comme moi l’an dernier quand j’étais petit ; maintenant, je sais que c’est pas moi ! »

La quête du DESTIN des personnages.

L’ambiguïté de ces personnages oblige à trouver des voies particulières. C’est déjà une situation hors du commun que de devoir réunir, dans un scénario, des personnages qui ne font pas partie d’un même ensemble. Ainsi peuvent se côtoyer des humains d’époques et de civilisations différentes, des extra-terrestres, des animaux, des choses animées, robots ou autres, etc.

Pour rendre possible la construction d’un scénario dans ces conditions, on imagine aisément combien d’efforts de conciliation vont avoir à se faire, les frustrations que cela entraînera. Les participants auront à choisir une situation exceptionnelle où cette rencontre «extraordinaire» pourra avoir lieu. Il y a eu certes des précédents si nous évoquons par exemple *Huis clos* ou *Six personnages en quête d’auteur*.

La VOIX.

Avant d’être PAROLE, articulation de la différence, la voix est souffle, elle est la vie reçue qui se donne à petites doses et qui reste en tant que tel dans le soupir...

(les soupirs sont du reste nombreux au cours des représentations).

C'est du souffle que dépend la puissance vocale, la possibilité première de se faire entendre, d'obtenir un espace de parole et de le maintenir sans brèche, rupture ou dissonance dans les tentatives de communication. Il arrive que le trac ne trouble pas la parole mais touche le souffle que l'émotion fait trembler.

La voix est aussi signifiante que le langage articulé : le même mot, émis d'une façon grave, aiguë, neutre ou modulée peut trouver une autre signification, non seulement pour la réalité qu'il désigne, mais surtout en tant que signifiant de celui qui parle. La parole raconte des anecdotes, vise à décrire le vraisemblable, mais c'est à travers la voix que le personnage ordonne, prie, devient humble ou impérial. **La voix est corps.**

L'utilisation du carton, qui est source d'ambiguïté, demande de la voix un grand effort d'expressivité pour ajouter signification au personnage. Si la voix s'avère « acartonnée » elle aussi, la représentation sera rigide et monotone, in-signifiante.

L'exercice de différenciation de la voix, de recherche de diverses possibilités, de choix qui convient le mieux à la symbolisation de la situation dramatique, aide le Sujet à différencier aussi les sentiments et les intentions comprises dans les discours.

Nous avons pu remarquer au cours de notre travail :

1) que la voix en tant que « voix de marionnette » tentait d'avoir recours à des codes connus :

- voix spécifique de Guignol
- accent étranger (inadéquat à la marionnette et signifiant seulement : ce n'est pas moi qui vous parle !)

2) que la voix au cours d'une séquence de quatre séances se transformait et pas toujours dans un sens prévisible. Ainsi parfois quasiment inaudible, lors de l'invention du scénario ou des répétitions elle se révélera, lors du jeu lui-même, d'un grand impact dramatique sur le public, avec des choix verbaux où le refoulement n'aura plus sa place ; une autre au contraire qui aura été très affirmée lors des répétitions, deviendra alors neutre, voire même inaudible, avec un mode expressif verbal nul ou, au mieux, très scolaire.

Enfin ajoutons qu'au cours d'expériences répétées, la tenue de la marionnette devient plus adéquate en même temps que la voix s'affirme, se transforme, s'adapte à un jeu dramatique plus subtil.

Effets thérapeutiques.

Analysons maintenant les effets thérapeutiques au cours des différentes phases du processus.

A) Travail du carton.

Il s'agit pour le Sujet de :

- S'adapter au matériau, non modelable, résistant et fragile à la fois, de se plier à ses exigences.

– S’adapter aux résultats au fur et à mesure. (Le plaisir est ici celui de la trouvaille et non de l’anticipation)

– Admettre que cette technique n’est jamais servie par le hasard.

– L’accumulation des fioritures peut amener la confusion.

– De se sentir dans la nécessité d’un travail fait dans un ordre précis, et solidement exécuté, compte tenu des épreuves que devra surmonter cette marotte !

Donc au cours de la fabrication, le Sujet aura beaucoup d’occasions de vivre des problèmes d’organisation, d’anticipation et d’acceptation de la frustration. Pour compenser ces difficultés, certains Sujets prendront leur plaisir au moment de la fabrication du corps. Celui-ci se fabrique à l’aide de tissus. Il s’agit de réunir deux rectangles dont la «surface type» est mise à la disposition des participants. Ces rectangles sont assemblés soit par agrafage, soit par coutures. Des éléments peuvent être collés ultérieurement.

Pendant cette phase, que nous simplifions pourtant volontairement, nous observons des difficultés de choix, d’assemblage (repérages endroit-envers, droite-gauche, devant-derrrière), etc.

B) Invention du scénario.

Il y a tout un travail d’identification de chacun à son personnage et les réactions de chacun face aux autres. L’animateur-thérapeute représente la structure organisatrice du récit dramatique. Il permet au conflit de pouvoir surgir, d’être supporté, enfin d’arriver à un dénouement. Il harmonise les relations entre les participants pour favoriser l’épanouissement de chacun.

C) Manipulation et mise en scène, travail de la voix.

L’animateur-thérapeute encourage verbalement au niveau des efforts corporels requis par la tenue de la marotte, du rythme ; il soutient le groupe pour lui permettre de traverser des moments de flou, d’incertitude et même de désordre scénique.

C) Mise en forme du spectacle.

L’idée du spectacle lui-même survient au cours du processus par le plaisir de se donner à voir, par l’harmonisation de toutes les variables (voix, gestes, effets comiques, arguments, etc.). Chacun doit faire un travail au niveau de la résignation, de la frustration qui doit pouvoir s’harmoniser avec le travail du groupe. Il s’agit de construire un **fantasme commun**, ce qui est un exercice d’élaboration symbolique.

Ajoutons que pour le thérapeute les repères diagnostiques fournis par l’attitude du Sujet pendant les différentes phases du travail lui seront précieux et notamment l’usage de la voix. Aider le Sujet à devenir «intéressant», c’est-à-dire signifiant, par la voix, fait partie de nos objectifs thérapeutiques. Si l’on veut résumer le rôle de l’animateur-thérapeute, c’est accompagner les choix (du carton à la voix).

L’interprétation théâtrale est déjà une interprétation inconsciente de quelque chose, un fait personnel, social, groupal ou même de l’atelier.

Pour finir, permettez-moi de vous raconter une anecdote : j'arrive un jour à l'atelier et y apprend que ma collaboratrice, d'origine turque, doit interrompre, toute affaire cessante, son travail à l'atelier, pour un problème de carte de séjour. Nous sommes l'une et l'autre bouleversées ! Comment expliquer aux enfants une telle urgence, et le temps indéterminé de cette absence sans leur communiquer notre angoisse. Elle leur fait ses adieux.

Les enfants décident exceptionnellement d'inventer l'histoire préalablement à la fabrication des marottes. Voici le scénario : « Nous serions en train de peindre dans l'atelier et tu nous laisserais seuls un instant. Malgré tes recommandations, l'un de nous renverse le poêle et met le feu à l'atelier. Affolés, nous appelons au secours et sortons dans la rue. A ce moment, les feuilles de papier à dessin sortent des planches, se transforment en « tapis volants » (allusion première à la Turquie) sur lesquels chacun de nous prend place. Nous arrivons au pôle Nord et nos tapis gèlent. C'est à nouveau la panique, mais nous tombons sur une Baleine qui nous transporte chez un vieux sage qui possède la *Torche magique* (deuxième allusion) qui fera dégeler nos tapis. Nous pouvons alors retourner à l'atelier : nos tapis se re-transforment en feuilles de dessin et, comme c'est Noël, nous peignons dessus sapins, guirlandes et Père Noël ? »

Cette superbe histoire nous avait donné l'espoir que tout s'arrangerait au mieux... et effectivement, les enfants avaient eu l'intuition de l'heureux dénouement !

Applaudissements...

Courte pause et reprise.

Dr GARRABÉ - Je pense qu'il faut qu'on se limite à une question dans la salle.

Salle - *inaudible*

Dr GARRABÉ - Ce qui vient de nous être dit à propos du personnage ambigu et de la voix est dans le droit fil du colloque "*Du Corps à la Parole*".

L'assistance est très attentive, mais vu l'heure, pour ceux qui sont là depuis dix heures ce matin, l'effet de la fatigue se fait sentir !

Salle - Je me demandais quel est votre métier de base, si je puis dire.

Gladys JARREAU - Nous sommes un tandem. Sara Païn représente la psychologie et la psychanalyse et moi le côté animation et plastique.

Sara PAIN - Aujourd'hui, il a été dit qu'il était nécessaire d'être psychanalyste pour faire de la thérapie (*intervention de Madame Barbara Scheel*). Nous ne sommes pas de cet avis. Nous pensons que l'on peut faire un grand chemin en art-thérapie, et bien sûr en ayant des éléments de la compréhension de l'inconscient chez l'enfant, mais sans besoin d'avoir une intervention du type psychanalytique. Même, je dirai qu'on ne peut pas avoir une intervention proprement psychanalytique dans un encadrement comme celui de l'art-thérapie, c'est-à-dire que voilà un motif de discussion très, très longue, mais je peux le laisser comme base de préoccupation.

Dr GARRABÉ - Je crois que c’est une discussion qui est d’ailleurs très ancienne puisque je faisais allusion ce matin à une des premières publications en langue française, qui est celle de Madame Lambert, qui se présentait comme analyste et faisait de l’analyse et qui avait effectivement provoqué toute une discussion au sujet de savoir si on pouvait considérer qu’il s’agissait d’analyse, d’enfants d’ailleurs, le problème qui était soulevé étant bien entendu celui du transfert. On a retrouvé des échos de cette discussion tout au long de beaucoup de nos colloques ici même. Je crois que ce qui était assez intéressant aujourd’hui, c’est de voir que souvent les gens qui faisaient des communications les faisaient à deux, l’un psy (psy quelque chose...), l’autre art (art quelque chose...) et donc peut-être la conclusion provisoire que l’on peut tirer, c’est comme le tandem, la bicyclette à deux, enfin, aux Jeux Olympiques, il y a des épreuves de bicyclette individuelle et il y a des épreuves de tandem ! Bien ! Alors, si le tandem suivant veut bien intervenir... Le tandem suivant a l’air d’être bien nombreux !

* * * * *

la
TROU PADO

vous présente son spectacle de
Marionnettes



**Brigitte Margeridon - Jean-Claude Malaval
Danièle Coutable - Marie-Christine Cuette**

Dr GARRABÉ - En fait, la manière de procéder choisie est un peu différente de celle qui est annoncée. C'est-à-dire qu'il va y avoir une représentation, ici maintenant, avant l'exposé, et qu'il y aura ensuite répétition de la représentation à Bel-Air.

Installation...

Représentation : "Hans et Gretel" et "Les Trois Petits Cochons".

Applaudissements...

Dr GARRABÉ - Après cette magnifique représentation, nous allons avoir le commentaire qui est d'ailleurs à plusieurs voix. Je donne la parole à Monsieur Malaval.

Jean-Claude MALAVAL - Je voudrais juste préciser qu'il est écrit sur le programme que l'exposé serait fait par Brigitte Margeridon qui est à côté de moi et Jean-Claude Malaval. Nous travaillons comme psychologues à l'IME d'Épernay et comme vous avez pu le voir, nous intervenons très peu dans le spectacle. Nous y avons participé d'une certaine manière quant à la réflexion, mais l'essentiel a été fait, bien entendu, par les enfants et les deux éducatrices qui ont conçu ce spectacle. Je dirais simplement que les éléments que nous avons apportés allaient assez dans le sens de ce que disaient les deux intervenants précédents, de respecter l'aspect aléatoire et surprenant de ce qui peut se produire dans ce genre de travail plutôt que d'aller dans le sens de placages théoriques tels que la catharsis ou des choses comme cela, et d'autre part, j'aimais bien ce qu'a dit Madame¹ aussi tout à l'heure c'est-à-dire qu'il faut plutôt accentuer la différence entre la psychanalyse et l'art-thérapie plutôt que d'amalgamer d'une manière un peu abusive les deux choses, et je crois qu'il est intéressant de le mettre en acte, que ce soit les éducateurs qui parlent de leur travail et non pas les psychologues qui, finalement, ont peu contribué à cela. Donc je donne la parole aux deux éducatrices et ensuite vous pourrez poser des questions, aussi bien à nous, à elles, qu'aux enfants qui ont l'habitude de répondre après le spectacle. Les deux éducatrices sont Danièle Coutable et Marie-Christine Cuette.

Danièle COUTABLE et Marie-Christine CUETTE

I - Présentation de l'Établissement.

Nous venons de l'IME d'Épernay dans la Marne. C'est un établissement en semi-internat qui accueille cinquante enfants, adolescents et adultes handicapés mentaux, moyens et profonds. Actuellement, l'Établissement est constitué de quatre groupes d'âge.

1. Madame Sara Païn.

Le fonctionnement institutionnel du Centre laisse place à l'initiative et l'enthousiasme des professionnels pour mener les activités qu'ils souhaitent diriger. Les projets sont discutés en réunion et ensuite budgétisés.

En ce qui concerne l'activité marionnettes, un projet a été écrit et soumis au collectif qui l'a appuyé, nous permettant d'avoir notre propre budget et de le gérer nous-mêmes.

II - Historique.

L'activité « Marionnettes » est venue à la suite d'une autre activité appelée « Contes - Maquillage », qui était déjà effectuée dans l'Établissement depuis cinq à six ans, un après-midi par semaine, avec des enfants de tous âges et de tous les groupes.

Par deux fois, à l'intérieur de cette activité, le groupe a fait des marionnettes, afin de se produire devant les autres personnes du Centre. L'activité « Contes - Maquillage » restait une activité très fermée (les enfants écoutaient l'histoire, choisissaient un personnage, se maquillaient et mimaient le conte : le tout sans spectateur).

Après un an d'arrêt, l'activité a redémarré à la demande des enfants, mais de façon différente. Un projet a été élaboré par les deux éducatrices d'un même groupe qui étaient très motivées. Les « marionnettes » sont donc devenues une activité de groupe, faite avec des adolescents de quinze à dix-sept ans, de niveaux très hétérogènes (handicapés profonds, psychotiques, trisomiques, retardés mentaux dus à une pathologie familiale).

Le premier spectacle a été mis en place en 1987. Il s'agissait du conte de Grimm : *Hans et Gretel*. Il nous a fallu six mois pour monter le spectacle. Il a d'abord été joué à l'intérieur de l'Institution. Puis nous avons tourné pendant trois mois dans les écoles et les centres de la région.

En 1988, un deuxième spectacle a été mis en place avec un souci de progression dans la technique et dans le contact avec les spectateurs. Comme l'année précédente, les tournées ont eu lieu en fin d'année scolaire et durant trois mois.

III - Déroulement de l'activité.

Afin de faire exister la troupe en tant que groupe de marionnettistes, nous lui avons donné un nom : *La Troupado*, dont nous nous servons pour signer tous les courriers et pour nous présenter.

L'activité n'est pas soumise à des horaires rigides. Nous profitons des temps libres du groupe pour confectionner les marionnettes et monter le spectacle, laissant ainsi les activités régulières se poursuivre normalement.

Par contre, en juin-juillet et en septembre, nous donnons priorité aux spectacles, ne préservant que les intégrations scolaires, les thérapies et les prises en charge par le kinésithérapeute.

Donc le premier spectacle a été Hans et Gretel. La première étape a été de choisir le conte. Pour cela, nous nous sommes inspirés du livre de Bruno Bettelheim :

Psychanalyse des contes de fées, dans lequel l'auteur explique comment les enfants peuvent s'investir dans le conte, et comment, contrairement à la fable, le conte suggère plutôt que de conseiller, dans le but d'aider l'enfant à résoudre ses problèmes.

Notre choix s'est porté sur *Hans et Gretel* car l'essentiel de notre projet de groupe était axé sur la prise d'autonomie et le conte s'y rapporte. Ensuite, afin de s'imprégner de l'histoire, nous la lisions régulièrement. Les jeunes se sont familiarisés avec les personnages et ainsi ont pu choisir librement leur rôle. Assez curieusement, nous n'avons eu aucun problème pour la répartition, car chacun a choisi un personnage différent.

Ensuite nous nous sommes lancés dans la confection des marionnettes et des décors. Les marionnettes étaient des marottes réalisées avec un bâton, du tissu et une tête armée de fil de fer recouvert de ouate et d'un collant. Les enfants ont aidé les éducateurs à la réalisation en cousant les vêtements. Les décors étaient en carton peint et verni. La maison de la sorcière a été réalisée en vrais gâteaux, sucre d'orge et pain d'épice.

Les jeunes ayant des difficultés à s'exprimer spontanément, nous avons décidé de faire une bande sonore. Nous pensions faire participer les jeunes verbalement à leur rôle, mais, lors des essais, nous nous sommes aperçus que, mis à part pour un jeune, cela n'était pas possible : ils étaient ou trop émus ou incompréhensibles. Nous avons donc décidé que les éducateurs interpréteraient les rôles sonores. Bertrand, lui, a pu donner sa voix à sa marionnette. Dès que la bande sonore a été prête, nous avons commencé les répétitions.

La difficulté majeure pour les jeunes a été d'imaginer ce que percevait le public de ce qui se passait derrière le castelet, par exemple : hauteur de la marionnette, la tourner vers le public, la faire sortir par les coulisses et non par le bas. A force de répéter, les jeunes finissaient par connaître le conte par cœur et le récitaient en même temps qu'ils manipulaient. Visiblement, ils prenaient beaucoup de plaisir à répéter, malgré les difficultés.

Nous avons pu remarquer beaucoup d'entraide entre eux : pour penser au moment d'entrer en scène, pour manipuler, pour en reprendre un sur la hauteur de sa marionnette, etc. Il se passait aussi des choses entre eux par le biais des marionnettes. Ainsi *Hans* monopolisait tellement le père en l'embrassant que *Gretel* ne pouvait pas l'approcher pour en faire autant.

Les répétitions terminées, les jeunes remettaient la cassette de la bande sonore dans le groupe pour continuer à l'écouter. Ils avaient réclamé à en repiquer une qui serait à leur disposition dans le groupe, pour ne pas abîmer la bande originale. Nous avons été très étonnés de constater que tout le travail d'installation et de rangement s'est organisé sans que nous distribuions les rôles. Chacun avait sa part de travail.

Nous avons proposé gratuitement notre spectacle aux écoles et avons convenu des dates de tournée. La première a eu lieu au Centre. L'activité « Marionnettes » devenait alors l'activité principale du groupe en cette fin d'année. Dans nos tournées,

nous emmenions le groupe au complet, y compris les jeunes ne manipulant pas du fait de leur handicap. Ils participaient à leur manière, en spectateurs actifs.

Au départ, les jeunes étaient très impressionnés, mais petit à petit, les compliments et les applaudissements les ont encouragés. A la fin du spectacle, la troupe sortait devant le castelet et saluait. Chaque jeune se présentait par son prénom. En général nous étions très bien accueillis par les écoles et les centres. Nous étions très applaudis et nous étions remerciés de diverses façons, par des goûters, des bonbons, des boissons. Dans certains établissements, nous étions invités à partager le repas des jeunes de l'institution, ce qui permettait des échanges plus importants.

Dans certaines écoles, nous avons eu des problèmes par rapport à ceux visiblement plus handicapés. Les enfants faisaient cercle autour d'eux, ricanaient et chuchotaient. Ces jeunes se sentaient à ce moment-là très mal. Par contre les jeunes de la troupe passaient tout à fait bien. En juin, nous jouions quatre jours par semaine. En juillet, nous avons tourné en moyenne une fois par semaine, du fait des séjours extérieurs. A force de répétitions, les jeunes se perfectionnaient dans la manipulation et nous les aidions de moins en moins. Par contre, la lassitude intervenait parfois et il fallait relancer l'enthousiasme.

Après un mois de vacances, nous avons repris l'activité. Deux passages de groupe avaient eu lieu — selon les entrées qui se font chez les petits, il y a des passages qui s'opèrent de groupe en groupe — et donc deux jeunes étaient passés dans le groupe des adultes et deux nouveaux jeunes ont dû prendre les rôles laissés vacants, sans avoir le choix du personnage, comme l'avaient eu les autres. Ils se sont tout de suite intégrés à la troupe avec un grand enthousiasme. Nous avons donc pu reprendre les tournées en faisant neuf représentations au cours du trimestre, dans les écoles où nous n'avions pas pu aller en juin. Dans le même temps, nous commençons à mettre en route notre second spectacle.

Deuxième spectacle : Les Trois Petits Cochons.

Contrairement au premier conte, notre choix s'est fait plus en fonction des spectateurs que de la troupe. Dans un souci d'évolution et inspirés par un spectacle que nous avons été voir avec les jeunes à Paris, nous avons changé le mode de présentation. En effet, nous n'utilisons plus de castelet, mais les jeunes animent leurs marionnettes sur une longue table, face aux spectateurs. Ce ne sont plus des marottes, mais des marionnettes articulées à tiges.

Nous avons eu au départ la même démarche que pour *Hans et Gretel*. Nous leur lisons le conte sur un petit livre illustré. Ensuite, ils ont choisi leurs personnages. Cette fois-ci, nous avons eu un problème, car deux jeunes voulaient faire *le Loup*. Olivier ayant déjà fait *la Sorcière* l'an passé, nous avons plutôt favorisé David, nouveau dans le groupe, d'autant qu'Olivier rencontrait de gros problèmes de manipulation.

Ensuite, nous nous sommes lancés dans la confection des marionnettes et des décors. Les marionnettes ont été faites en polystyrène recouvert de bandes plâtrées,

peintes et vernies. Ce genre de marionnettes était plus difficile à réaliser ; nous les avons confectionnées en tâtonnant, tout en partageant notre enthousiasme avec les jeunes qui nous regardaient, ce qui leur a permis d'investir leur marionnette petit à petit. Dès qu'ils le pouvaient, ils essayaient de les manipuler. L'Éducateur Technique, intéressé par notre projet, s'est proposé pour fabriquer en atelier bois, avec les jeunes du groupe, tous les décors et le matériel nécessaire au spectacle. Ensuite, nous les avons peints et vernis dans le groupe. Nous avons essayé de nous améliorer par rapport à *Hans et Gretel*.

Dans le même temps, nous avons commencé à travailler la bande sonore. Et puisque nous avons constaté pour *Hans et Gretel*, qu'à force de répétition, les jeunes avaient retenu le texte par cœur et le redisaient de façon intelligible dans la vie courante, nous avons essayé de les faire participer plus nombreux à la réalisation de celle de cette fin d'année. Aussi avons-nous commencé par faire une première bande sonore avec la voix d'éducateurs, afin qu'ils s'habituent au texte. Puis, après l'avoir écoutée de nombreuses fois, nous l'avons effacée par endroits, pour permettre aux jeunes de parler. Ils avaient compris le sens du texte et ont pu le redire avec leurs propres mots. Toutefois, seulement trois jeunes ont pu y participer, les autres ayant encore de grosses difficultés d'élocution et étant difficilement compréhensibles. Il ne faut pas perdre de vue le fait que notre but premier est d'aller se produire devant d'autres et que cela impose d'être recevables.

Ensuite, nous avons pu commencer les répétitions. D'emblée, nous avons constaté qu'ils avaient acquis une certaine expérience et cela malgré la différence de manipulation et de présentation entre les deux spectacles. Chacun a pris réellement possession de sa marionnette à ce moment-là. Le travail de répétition s'est fait rapidement et sans gros problèmes, par contre, nous avons modifié la présentation de la troupe en fin de spectacle, en leur demandant de se présenter par leur prénom et nom de famille à l'aide d'un micro. Au départ, le manque de confiance en eux les bloquaient et la présentation était assez «timide». Les tournées ayant démarré rapidement dès le début du mois de juin, les jeunes ont pris conscience d'une certaine valeur de leur spectacle et nous avons constaté une modification dans leur façon de se présenter, beaucoup plus dynamique et énergique, ils étaient beaucoup plus sûrs d'eux. De nouveau, comme l'an passé, les marionnettes devenaient l'activité principale du groupe.

Cette année, les tournées se sont limitées à *la Troupado*. En effet, l'activité n'était plus encadrée que par deux éducatrices, au lieu de trois adultes l'année dernière. Matériellement, ce n'était plus possible, on ne pouvait emmener en plus les handicapés dans les tournées. Cela a modifié nos tournées, car nous étions plus perçus comme une troupe. Par ailleurs, le handicap était plus facilement oublié. L'accueil fait par les spectateurs a été aussi bon et enrichissant que pour *Hans et Gretel*.

Cette année, nous avons été un peu débordés par le planning. En effet, en juin, nous avons eu tant de demandes que nous tournions la plupart du temps deux fois par

jour, à raison quelquefois de deux séances par école — étant donné que pour bien voir, il faut être entre cinquante et soixante-dix autour de la table, cela justifiait bien souvent deux séances — si on tient compte du fait que chaque fois, il faut charger le car, installer le matériel, puis ensuite remballer et recharger le car, rentrer au Centre et décharger le car pour le ramassage, nous pensons après expérience que cela était excessif. En effet, nous avons ressenti une fatigue chez les jeunes et aussi pour nous-mêmes. Cela a fait ressurgir quelques problèmes de comportement : refus de charger, décharger, lenteur, etc. Cela ajouté aux fortes chaleurs de ce mois-là, c'était vraiment très pénible. Heureusement, les félicitations nous redonnaient courage !

Fin juin, nous avons organisé une représentation le soir, pour les parents et amis. Ce soir-là, ils ont tous très bien travaillé. Cela nous a paru important pour eux.

IV - Intérêts de l'activité.

Pourquoi avons-nous choisi de travailler à partir des contes ?

Nous avons préféré travailler à partir d'un conte, plutôt que d'une histoire que les jeunes auraient créée, car ils ont des difficultés à faire surgir du plus profond d'eux-mêmes ce qui les intéresse et les préoccupe, d'où une pauvreté de création. Par contre, le conte allait pouvoir créer un lien avec leur imaginaire qu'ils ont tant de mal à exprimer. De plus le conte parle aux enfants à un niveau symbolique, l'histoire est toujours lointaine dans le temps et dans le lieu, et son déroulement est loin de la réalité. Pourtant, il parle des préoccupations et des fantasmes profonds des enfants et « peut régler les problèmes psychologiques de la croissance » en l'aidant à surmonter les difficultés qu'il rencontre.

On peut constater dans la vie courante que nos expériences propres ne peuvent profiter à nos enfants. L'enfant ne peut pas intégrer un conseil ou une morale (par exemple, la fable) que l'on peut lui donner. Par contre, le conte, lui, parle à un niveau symbolique qui lui permet de faire son propre cheminement. Ainsi, chacun a pu puiser dans le conte les éléments nécessaires pour résoudre les problèmes du moment et nous avons pu constater, surtout avec *Hans et Gretel*, une diminution des problèmes et de l'agressivité dans le groupe. Comme le dit Bettelheim : « Les contes sont arrivés à s'adresser simultanément à tous les niveaux de la personnalité humaine, en transmettant leur message d'une façon qui touche aussi bien l'esprit inculte de l'enfant que celui plus perfectionné de l'adulte ». Chaque adolescent a donc choisi son personnage en fonction de lui-même et de sa problématique propre. Au travers d'une enquête menée avec chaque jeune, nous avons pu constater que certains d'entre eux sont capables de le verbaliser. Un jeune de la troupe a pu ainsi dire pour lui : « Toutes les mères sont méchantes, comme celle de *Hans et Gretel*, et que rien ne peut remplacer un père gentil ».

Nous avons constaté que les jeunes qui ont choisi les personnages les plus méchants et faisant le plus peur sont les plus inhibés du groupe. Par ailleurs, le conte se termine toujours bien, malgré les embûches et les difficultés rencontrées. Il y a

toujours une solution à tout problème, même s'il semble insoluble. Le jeune peut ainsi voir qu'il peut s'en sortir, même s'il est dans l'échec. Le conte peut lui rendre confiance et espoir. Nous avons constaté aussi que les moments de peur des deux contes (quand Hans et Gretel sont perdus dans la forêt ou quand la Sorcière arrive, quand elle les menace, chaque fois que le Loup arrive et menace) permet aux jeunes de concrétiser et d'exprimer leurs angoisses profondes.

Au travers de ces exemples et bien d'autres, le conte a apporté un surcroît d'intérêt à l'activité « marionnettes » que nous allons aborder maintenant.

Pourquoi l'activité « marionnettes » motive-t-elle tant les jeunes de la troupe ?

Dès le départ, notre intention était d'aller faire des représentations à l'extérieur de l'Institution. Cette perspective motivait fortement le groupe tout au long des préparatifs. Il faut dire que les deux éducatrices animant l'activité étaient très enthousiastes et que le projet leur tenait très à cœur. Nous étions persuadées qu'une activité de ce type allait permettre, outre les autres objectifs, d'unifier, de soutenir le groupe, d'y créer une vie et une ambiance interne. Par ailleurs, l'activité « marionnettes » est une activité artistique qui permet aux adultes comme aux jeunes d'exprimer leur créativité. Chacun y a trouvé sa place et un plaisir certain.

Toutes ces motivations si fortes ont permis aux jeunes de tirer de nombreux bénéfices à différents niveaux. Par exemple, les jeunes qui ont de grosses difficultés verbales (bégaiements, articulation, timidité) ont pu, au travers de la bande sonore, dépasser leurs problèmes et parvenir à une élocution plus compréhensible. Chacun, à un niveau personnel, a développé ses capacités de mémorisation, en arrivant à connaître les contes par cœur. Ils ont réussi à intégrer avec précision chacun des moments de l'histoire où ils devaient intervenir ou quitter la scène. Ceci s'est fait naturellement. Chacun s'est perfectionné petit à petit au niveau de la technique qui les a amenés à un plus grand contrôle d'eux-mêmes et du même coup à une satisfaction personnelle. Cela les a stimulés dans l'effort, ce à quoi ils sont peu habitués et les a encouragés à parvenir à une certaine perfection du spectacle. Ils ont pu s'autocritiquer grâce à la vidéo et de ce fait remédier d'eux-mêmes aux défauts de technique. Ainsi, quand nous avons commencé les tournées, étaient-ils au point.

Malgré ces satisfactions d'ordre personnel, un véritable esprit d'entraide s'est installé (par exemple, l'un rectifiait naturellement la hauteur de la marionnette de l'autre quand elle était plus basse qu'il ne le fallait). Ils étaient tous attentifs à l'enchaînement et au jeu des personnages, s'aidant mutuellement et cela sans agressivité — ce qu'on ne peut pas toujours constater dans le groupe — sans rivalité et avec pour seul but la réussite du spectacle. On a pu constater que ce travail de groupe a été très socialisant pour eux.

Notre but était une ouverture vers l'extérieur, un contact avec le milieu ordinaire, non pas en tant que consommateurs, mais en tant qu'acteurs. Pour une fois, des adolescents handicapés sont capables de donner du plaisir aux autres. Le

handicap est secondaire et nous mettons en avant le fait que nous soyons une troupe de marionnettistes. Cela est une raison importante pour laquelle nous avons tenu à nous appliquer à la beauté des décors et des personnages, afin qu'on juge les jeunes surtout sur leurs capacités à animer leur marionnette. Nous voulions éviter à tout prix de susciter des sentiments de pitié afin qu'ils ne soient jugés que sur leur propre valeur. La plupart du temps la troupe passait d'ailleurs très bien. Les jeunes passaient même si bien que les enfants des maternelles s'adressaient à eux en les appelant « Monsieur », ce qui les étonnait chaque fois. Ils leur demandaient aussi comment les marionnettes et les décors avaient été confectionnés. Les échanges étaient faciles et très narcissisants pour eux ; d'autant que, rendus plus sûrs d'eux par les applaudissements, ils expliquaient aux enfants sans se troubler.

En cela, ils ont atteint un bon niveau d'échanges et de communication avec l'extérieur, qui n'était plus vécu comme un milieu qui fait peur. Par contre, les spectacles leur ont permis de prendre conscience qu'ils ont une certaine valeur, un potentiel qui était jusqu'alors inutilisé et par là, ils ont pu se percevoir plus positivement et être réhabilités aux yeux des autres. La gratification que représentent les applaudissements et la narcissisation apportée par la perception nouvelle de leur richesse personnelle, a été très thérapeutique pour l'ensemble de la troupe.

Pour certains, cela leur a donné une assurance face aux personnes inconnues. Ils doutent beaucoup moins d'eux-mêmes et ont acquis une certaine force pour avancer dans leur vie personnelle et un épanouissement. Cela a été bénéfique pour l'ensemble de la troupe mais il faut bien dire que pour l'un d'entre eux, qui a plus particulièrement des problèmes de toute-puissance, cela a renforcé un comportement arrogant et lui a permis d'alimenter ses fantasmes d'omnipotence. Le Festival de Charleville va, nous l'espérons, permettre, par sa confrontation avec des professionnels, de relativiser notre succès! (*rires !...*)

Il faut bien préciser que cette expérience en IME n'a été possible que parce que depuis plusieurs années, nous travaillons avec les jeunes sur l'intégration à l'extérieur. Cela s'est fait à travers d'autres activités, mais nous sommes parvenues à ce que les adolescents puissent avoir, de façon ponctuelle, des comportements acceptables et intéressants à l'extérieur du Centre.

Toutefois, nous avons conscience que les marionnettes ne peuvent pas supprimer totalement les comportements pathologiques liés à une problématique ponctuellement difficile à vivre. Plusieurs fois, nous avons été confrontés à cela et avons dû exclure temporairement un jeune du spectacle. L'activité « marionnettes » n'étant pas exclusivement thérapeutique, les jeunes devaient respecter les règles nécessaires à la vie de la troupe et bien évidemment, seuls, les jeunes capables de respecter ces règles pouvaient en faire partie. En fait, les jeunes avaient conscience que les tournées demandaient un effort soutenu et nécessitaient de prendre sur soi pour être acceptés à l'extérieur du Centre.

Comme le suggère si bien le conte des *Trois Petits Cochons*, cela leur demandait de freiner leur recherche de satisfactions immédiates dans un travail de réflexion et

d'effort, afin de pouvoir bénéficier ensuite d'une réussite entraînant une satisfaction plus grande et plus profitable.

Très vifs applaudissements...

Dr GARRABÉ - Je crois qu'il faut effectivement joindre aux félicitations à la troupe *la Troupado*, des félicitations au commentaire qui a été fait, qui, je crois, répond par avance à certaines des questions qui pourraient être posées, puisqu'on a vu d'une part à nouveau aborder un certain nombre de points qui ont déjà été soulevés depuis ce matin, comme la technique choisie pour les marionnettes ; peut-être aussi ce passage du corps à la voix qui ici se fait par cette bande sonore, effacée par moments, qui permet aux adolescents de parler. Peut-être d'ailleurs aussi par rapport entre pratique et théorie, parce que j'ai par contre été un peu surpris par ce qu'a dit l'introducteur en commentaire : «Je crois qu'il n'est pas question de plaquer une théorie, quelle qu'elle soit», je crois qu'il est question de savoir de quelle manière articuler la pratique à la théorie et qu'il ne suffit pas non plus de dire qu'on ne fait plus de théorie pour ne plus en faire ! La théorie, c'est comme la prose de Monsieur Jourdain ! Alors, c'est assez curieux ! Il y a des effets de mode. Il y a quelques années, ce qui se portait, c'est de théoriser à tout va ! Ici même, dans ce colloque, on n'avait que des exposés purement théoriques. Maintenant, ça ne se fait plus du tout et il est bon de dire qu'on ne fait pas de théorie. Alors qu'on fait toujours de la théorie. On nous a dit qu'une question que je m'apprêtais à poser : pourquoi le choix des contes ? On nous a dit que c'était en référence à un livre de Bettelheim. Là je vais peut-être faire une erreur. C'est un livre dont le titre français est très trompeur. En français ça s'appelle : *Psychanalyse des contes de fées* alors que ça n'a rien à voir avec la psychanalyse dans le titre original². Il y a tromperie sur la marchandise, Bettelheim n'a jamais prétendu là se référer à la théorie psychanalytique. Je dois dire qu'on a beaucoup parlé de mythes, de légendes, de contes et de fables aujourd'hui. Ce sont des points sur lesquels on pourra revenir demain, au cours de la synthèse.

Je crois d'ailleurs que vous vous êtes très bien situés, c'est-à-dire l'objectif, c'est essentiellement le spectacle extérieur, dans une perspective de resocialisation, c'est presque plus de la sociothérapie que d'autres choses qu'on a évoquées jusqu'à présent et du coup, il y a un certain nombre de choix qui sont tout à fait justifiés du point de vue théorique.

Personnellement aussi, je crois que la nécessité d'un spectacle à l'extérieur, surtout si on veut concurrencer des professionnels, est un peu gênante par rapport à l'aspect thérapeutique où les groupes — peut-être d'ailleurs des groupes avec d'autres adolescents — sont souvent très pauvres et ne peuvent pas donner lieu à une représentation à l'extérieur, alors qu'ils sont, bien entendu, du plus grand intérêt du point de vue thérapeutique. Je crois qu'il y avait quelqu'un d'autre qui avait exprimé la même difficulté. Peut-être nos collègues belges de ce matin qui se plaignaient

2. Titre original : "THE USES OF ENCHANTMENT".

que lorsqu'on laisse élaborer un scénario spontané, c'est très pauvre, on ne peut pas représenter. Là aussi, je crois qu'il y a un choix. Si l'on cherche l'effet thérapeutique, si c'est pauvre, eh bien, c'est pauvre ! C'est pauvre, je dirai, du point de vue du spectacle, mais c'est très riche du point de vue thérapeutique.

Salle - Est-il possible qu'un enfant de *la Troupado* puisse expliquer comment on construit des marionnettes ?

Danièle COUTABLE et Marie-Christine CUETTE : Bruno ?

BRUNO - La marionnette se fabrique avec du papier, la tête est molle. On fabrique la grange... le Petit Cochon. On fabrique une boîte et on fabrique... (*exposé de la fabrication des Trois Petits Cochons*).

Dr GARRABÉ - Autre question ?

Jean-Claude MALAVAL - Vous avez manifesté quelques réticences quant à mon introduction. Je voudrais m'en expliquer. Je n'ai pas du tout suggéré qu'il ne faille pas faire de théorie. Je suis bien d'accord avec vous que la pire des théories, c'est de prétendre ne pas en avoir ! Parce qu'on a toujours une théorie. Simplement, il y a des placages théoriques qui sont réducteurs et il y en a d'autres qui permettent le surgissement de l'imprévu, du spontané, de l'aléatoire, comme on disait tout à l'heure. Bien sûr, qu'il y a une théorie ! Une théorie sûrement de permettre le placage, je dirais. Alors qu'un placage réducteur... Je parlais rapidement de la catharsis puisque j'ai entendu quelqu'un qui faisait référence à cela et vous-même avez repris ce terme. La catharsis, il ne faut pas oublier que c'est quelque chose qui a été abandonné à partir du moment où a été découverte la notion de fantasme. Alors, si l'on se réfère à la catharsis, ça veut dire qu'on évacue, qu'on est tout au moins sur la pente qui va conduire à évacuer le fantasme assez rapidement, on arrivera bientôt au cri primal ! Je voudrais simplement dire qu'il y a des théories réductrices, il y en a d'autres qui permettent plutôt certaines avancées. Voilà ce que je voulais dire sans m'étendre là-dessus.

Dr GARRABÉ - Nous n'allons effectivement pas nous lancer dans une discussion théorique. Je crois que la catharsis a été évoquée au cours de l'intervention de Madame Barbara Scheel, qui était assez difficile à suivre, puisque c'était une traduction de l'allemand et que si j'ai bien compris, cela correspondait à un objectif qui était très précis, qui était celui de la formation des thérapeutes avec des références théoriques, parce que je ne crois pas non plus qu'on puisse dire que la catharsis a été évacuée à partir du moment où on a découvert les fantasmes. Donc je pense que ce serait une discussion théorique, mais qui n'a pas lieu d'être, ici, maintenant.

Salle - J'aurais voulu poser une question aux psychologues. Comment avez-vous travaillé avec les éducatrices, séparément des enfants ou au contraire, beaucoup avec les enfants ?

Brigitte MARGERIDON - Moi, personnellement, je n'ai pas travaillé avec les enfants.

Je pense que Jean-Claude l'a fait avec un groupe, quand vous avez fait l'enquête avec un groupe de discussion. Après, oui, mais pas pendant l'élaboration de la pièce. Mais nous travaillons régulièrement, en réunion de l'ensemble de l'Institution, où on a travaillé précisément avec les deux éducatrices. Les autres effets par rapport aux enfants se passent dans les autres lieux où on peut rencontrer les enfants que ce soit les thérapies ou tout autre travail qu'on fait avec eux. Mais il n'y a pas eu directement, de notre part, d'intervention dans l'élaboration du tout de la pièce. Il n'y en a aucune, c'est un travail qui se fait dans le groupe au quotidien et auquel on ne participe pas, dont on entend parler soit par les enfants, soit par les éducateurs et ça circule entre tous.

Salle - Vous avez donc discuté de ce qui s'est réalisé avec les éducatrices ?

Brigitte MARGERIDON - Bien sûr, oui !

Jean-Claude MALAVAL - Ce serait plutôt un travail de réflexion après coup, mais qui n'a pas été extrêmement important. Je crois que la majorité du travail a été fait par les éducateurs.

Salle - Et pour vous, éducatrices, ça a été important que vous soyez seules ?

Danièle COUTABLE et Marie-Christine CUETTE - Disons qu'à partir du moment où on a pensé... Madame Lions avait fait la démarche de nous demander de venir faire notre spectacle ici pour illustrer le colloque, soit en clôture, soit en ouverture. Et on avait répondu positivement. Et quand on a reçu les bulletins d'inscription pour le colloque, on a vu qu'il était possible de faire un exposé de notre expérience ; on s'est concertées toutes les deux, on trouvait ça très intéressant, mais à la fois ça nous faisait très peur, puisque c'est la première fois que l'on parle en public, et devant un public qui n'est pas n'importe quel public, et ça a été une démarche assez difficile. Mais on était quand même poussées par l'intérêt que ça représentait. Ça nous a aussi permis de faire cet exposé qu'on n'aurait probablement pas fait sans cela ! Et puis aussi une réflexion plus approfondie. On avait tout ça en nous, mais rien n'était vraiment élaboré et surtout sur papier. On a eu un petit peu peur et on a demandé l'appui de nos psys qui sont venus discuter. Dès qu'on couchait quelque chose sur papier, on leur demandait leur avis et ça nous a beaucoup rassurées.

Salle - Ce qui m'intéresserait de savoir, c'est comment cette expérience a été vécue par votre institution, par le reste des personnes de votre institution.

Danièle COUTABLE et Marie-Christine CUETTE - Il est évident que nous allons parler en notre nom, mais une activité de ce type, qui quand même fait rejaillir une certaine « gloire », une certaine narcissisation, aussi bien pour la troupe que pour les éducateurs qui la mènent, une certaine mise en valeur face à l'extérieur, ce qui n'est pas l'objet des autres activités menées à l'intérieur du Centre. Ça révèle toujours un certain nombre de choses et tout ça, dans un contexte institutionnel, qui est celui de notre institution — dont on ne peut pas débattre là — et chacun sait que dans une

institution, chacun y a sa place, bien différente des autres, et son vécu personnel et dans ce contexte-là, il y a eu des tensions, il y a eu des remises en cause, il y a eu des demandes d'explicitation. Notre position a été d'y répondre de façon relativement calme. On ne voulait absolument pas se prêter à une polémique et on a voulu prendre nos distances par rapport au questionnement qui nous était fait et on y a réfléchi, on y a répondu et finalement je pense que c'est une affaire qui est pratiquement résolue.

Enfin, bien que l'on aimerait bien poursuivre, toujours dans un souci d'évolution, mais on ne sait pas trop si cela va être possible. Nous avons une jeune qui monte de groupe, qui n'est pas pour notre agrément et qui est très perturbatrice. Et si nous voulons continuer les marionnettes, il va falloir nous adapter très fortement et donc on pense changer complètement de technique. Il va nous falloir un matériel qui ne casse pas, par exemple, à toute épreuve; il va nous falloir nous montrer très inventives et déployer, je pense, encore plus d'enthousiasme pour pouvoir poursuivre.

Dr GARRABÉ - Une autre question dans la salle ?

Salle - Le choix délibéré d'avoir choisi plus de faire un spectacle, d'aller à l'extérieur, est-ce que ce n'est pas favoriser les frustrations chez d'autres enfants et est-ce que ce n'est pas faire une sorte d'élitisme? C'est la question que je pose et de choisir les meilleurs en quelque sorte... Et puis toute la problématique d'un spectacle, toutes les exigences que cela comporte...

Danièle COUTABLE et Marie-Christine CUETTE. - Ce que l'on peut dire, c'est que l'on a scindé en deux au point de vue des niveaux. On a des niveaux très bas du point de vue de la participation à un spectacle, c'est-à-dire des jeunes qui ne font rien. Le seul travail que l'on fasse avec eux, c'est un travail uniquement relationnel. Et nous avons ces jeunes-ci ! Donc, en fait, ceux qui font et ceux qui ne font pas. Alors, c'est ce qu'on expliquait dans notre exposé, la première année, on a essayé qu'ils nous suivent dans les tournées et avec le recul — on trouvait ça très bien, l'an dernier — et avec le recul on estime que certaines fois ils ont dû souffrir. Et donc cette année, on n'a pas tourné avec eux. Là, on avait prévu d'amener deux d'entre eux au Festival, il y a Joan et une autre jeune fille qui est malade et qui n'a pas pu venir. Sinon, ceux qui aiment la marionnette, de toute façon, ils ne peuvent que profiter de nous suivre.

En plus, ils sont un peu gênants au niveau des représentations, ils ont tendance à crier, à se faire remarquer et souvent, ça détourne l'attention des scolaires du spectacle, ça perturbe un petit peu. Mais, sinon, tous les autres ont pu, à des niveaux divers, participer. Ils n'ont pourtant pas tous les mêmes possibilités, mais ils arrivent chacun à prendre leur place et d'autant plus qu'on leur fait choisir. Et ils sont capables de parler de ce qu'ils sont capables et de ce qu'ils se sentent capables. Justement, à travers l'enquête que j'ai pu faire, certains d'entre eux ont dit qu'ils avaient choisi leur rôle parce que ça leur semblait le plus facile, et pourtant, ce n'est pas forcément le plus facile, mais à leurs yeux, c'est le plus facile. Ils ne se seraient pas sentis capables d'en faire un autre.

Salle - Est-ce que vous avez déjà envisagé une autre façon... (*inaudible*)

Danièle COUTABLE et Marie-Christine CUETTE. - Il y a ceux qui savent faire ce qu'on peut montrer et les autres avec lesquels... (*inaudible*)

Dr GARRABÉ - Je faisais un petit aparté parce que je crois qu'on peut participer à une activité marionnettes aussi en tant que spectateur et je crois que dans un contexte institutionnel cela a beaucoup d'importance que ce soit le spectacle carrément à l'extérieur comme vous l'avez fait ou le spectacle à l'intérieur de l'institution où il y a souvent effectivement, par exemple, des malades qui ne se sentent pas capables, eux, de faire des marionnettes, mais qui prennent beaucoup de plaisir et y participent énormément. Je dois dire que dans la salle, il y a de la même manière des gens qui ont participé très activement alors qu'ils n'avaient pas fait de marionnettes, eux.

D'autres questions dans la salle ?

Je vais peut-être d'ailleurs féliciter la salle pour sa participation et son assiduité extraordinaire. C'est resté plein depuis ce matin jusqu'à maintenant. Avec une écoute très attentive et donc des questions posées. Je crois d'ailleurs que le Colloque a, en tout cas pour la journée d'aujourd'hui, obtenu les résultats qui sont souhaités, en particulier, en ce qui vous concerne, si ça vous a permis de commencer une réflexion théorique que vous avez mise noir sur blanc et que vous l'avez présentée, dites-vous, en parlant pour la première fois en public. C'est un résultat très, très appréciable. Ça va vous donner — quelqu'un posait la question de l'assise institutionnelle — cela va vous donner beaucoup plus de poids quand vous direz que vous avez participé à un colloque aussi prestigieux que celui-ci, vous serez beaucoup plus assurées !

Nous allons terminer là pour ce soir. Je rappelle que vous allez à Bel-Air, maintenant, pour le même spectacle qui est donc repris au C.H.S. de Bel-Air. Et je vous donne donc rendez-vous demain matin à neuf heures, heure légale. Ne faites pas comme le Petit Cochon, n'arrivez pas une heure plus tôt, mais arrivez une heure plus tard puisque cette nuit on change d'heure !

Fin de la journée du 24 septembre 1988

* * * * *

Dimanche 25 septembre 1988
le matin

Catherine Monfort

Je me présente : je suis Véronique Bousquet. Vous attendiez Catherine Monfort, Directrice de l'association A.F.A.R. Elle vous prie de l'excuser de son absence de ce matin. Elle m'a demandé de la remplacer. Je vais donc vous lire son intervention.

Je vais vous présenter une expérience de marionnettes dans le service fermé du Professeur André Bourguignon, à Créteil. C'est dans le cadre de l'Association que s'est déroulée cette expérience.

Projection de la diapositive n° 1 : l'hôpital de Créteil.

Projection de la diapositive n° 2 : le spectacle de marionnettes qui a été organisé après le stage. Les malades et les infirmiers avaient réalisé les marionnettes, ils avaient ensuite écrit un scénario ensemble et là, nous les voyons derrière le castelet, à l'hôpital de Créteil. Ils font la fête de Noël.

L'A.F.A.R. (Association pour la Formation, l'Animation et la Recherche), travaille en milieu hospitalier et plus particulièrement en psychiatrie. Son but est la formation des infirmiers à des activités d'animation qu'ils puissent réutiliser ensuite avec les malades dont ils s'occupent.

La prise en charge chimiothérapique, les psychothérapies, les soins quotidiens prennent une partie du temps des malades mais leur laisse de longs moments sans activités. Souvent l'ennui s'installe. Des activités « occupationnelles » peuvent les aider (pose de capsules sur des bouteilles, collage d'étiquettes) mais elles ont un caractère parfois dérisoire, cela n'est bien souvent que le pécule (petite somme d'argent qui leur est remis ensuite) qui les motive.

C'est pourquoi l'A.F.A.R. propose des activités qui cherchent à réveiller en chacun son côté créatif. Il s'agit, comme le dit Monsieur le Professeur Bourguignon, de « **révéler et développer chez les malades des potentialités restées jusqu'alors latentes** ».

Ce qui est important, c'est que ces activités soient « **revalorisantes sur un plan narcissique** » et qu'elles présentent un caractère gratuit. Il ne s'agit pas dans nos interventions d'utiliser les différentes techniques psychothérapiques mais de faire retrouver à certains patients le goût de jouer qu'ils ont bien souvent perdu.

Je vais maintenant vous présenter le stage de marionnettes. Dans un premier temps, la préparation du stage, dans un deuxième temps, le déroulement du stage,

comment étaient nos relations avec le personnel soignant et nos relations avec les malades, enfin nous verrons les conclusions.

En ce qui concerne *la préparation du stage*, c'est une expérience que nous avons menée pendant trois mois à raison d'une journée par semaine dans un service de psychiatrie fermé. Les malades qui y séjournent sont placés en P.O. (placement d'office) ou en P.V. (placement volontaire). Ils sont considérés comme dangereux pour eux-mêmes ou pour les autres. Ce service a ceci de particulier qu'il est petit et que les salles de réunion comme les chambres sont réparties de part et d'autre d'un long couloir. Ce couloir est donc le lieu de rencontre de chacun, personnel soignant comme malades. L'atmosphère est chargée et parfois violente.

Avant de commencer le travail, nous organisons une réunion préparatoire pour les trois pavillons du service. Dominique Robillard, l'animatrice en marionnettes, présente l'objectif de ce stage et ses méthodes de travail :

- une formation du personnel de l'hôpital.
- une animation avec les malades.

Nous précisons que ce stage est possible grâce à une subvention du Ministère du Temps Libre et de l'A.F.A.R. Nous décrivons l'activité marionnettes et les règles de l'atelier : bien ranger le matériel puisqu'on utilisera des marteaux, des ciseaux, des machines à coudre. Chacun construira le personnage qu'il souhaite, un scénario sera écrit et l'activité se terminera par la présentation d'un spectacle. Ce stage est ouvert au personnel soignant et aux malades. A la suite de la réunion, vingt et un infirmiers sont intéressés et s'engagent à participer au stage. Devant l'intérêt suscité, nous sommes contraints de limiter les inscriptions à quinze personnes et nous donnons rendez-vous quinze jours plus tard.

Voici le déroulement du stage.

1) Relations avec le personnel soignant.

Nous arrivons le premier jour du stage, très chargées et nous trouvons porte close. Le service étant fermé, nous n'avons pas été étonnées. Nous sonnons, on nous ouvre, sourires polis et distants. Nous nous dirigeons vers la salle prévue pour le stage : elle est fermée. Nous demandons les clés, on nous ouvre. Dominique Robillard commence à sortir le matériel. Très vite les malades du service arrivent et se mettent au travail. Par contre il n'y avait aucun infirmier. Tout au long de la journée, des visages d'infirmiers apparaissent au dessus des portes vitrées, mais ils n'entrent pas. Dominique leur fait signe d'entrer, mais ils répondent ne faire que passer et devoir retourner à leurs occupations.

Avant que la deuxième journée ne commence, et devant l'absentéisme du personnel soignant, nous sommes obligées de préciser un certain nombre de points, si l'on souhaite atteindre les objectifs fixés. Il faut :

- un minimum de temps pour construire une marotte.

- un minimum de temps pour établir un scénario.
- ce stage est avant tout un stage de formation.
- il est prévu qu'il se termine par une représentation.
- par ailleurs, nous avons des engagements vis-à-vis du Ministère du Temps Libre.

Il ne nous reste plus que six jours de stage et nous demandons un engagement écrit des infirmiers, faute de quoi, nous nous verrons contraints d'annuler le stage. Grâce à la Surveillante générale, huit infirmiers s'engagent à venir, les malades étant libres de leurs allées et venues.

La deuxième journée commence, les infirmiers ont choisi de se mettre à deux pour construire une marionnette, ça va plus vite et ça permet de se libérer à tout moment de la journée. L'atelier se déroule sous la bienveillante neutralité du médecin responsable du service.

2) Relations avec les malades

Les malades participent chacun à leur manière au stage. Ils sont présents. Ils construisent tout seuls leur marionnette, certains en suivant les consignes de Dominique, d'autres prenant systématiquement le contre-pied construiront une marotte «bancale», à l'image de leur psychisme. Les yeux et la bouche apparaîtront comme tordus, dégageant une impression d'angoisse

Projection de la diapositive n° 3 : nous voyons quelques marionnettes construites par les malades.

La construction de la marotte est difficile : un tourillon dans lequel il faut planter des clous. Ces clous serviront de support à du frison qui entouré de manière très serrée constituera la tête. Un bas enserrera la tête en frison. Puis il faudra découper et coudre de la feutrine qui constituera le visage et les mains. Enfin on habillera la marotte en choisissant les tissus et en les cousant à la machine. L'utilisation de marteaux, de clous, de machine à coudre est en effet difficile, mais on peut y arriver avec un bon encadrement. Malgré le danger que cela peut présenter à certains moments, cela oblige les patients, souvent repliés sur eux-mêmes, à faire preuve d'une certaine adresse et à retrouver les gestes oubliés de la vie quotidienne : taper sur des clous avec un marteau demande de l'attention et de l'adresse.

Pour illustrer ce stage je vais maintenant vous présenter deux exemples, deux malades qui ont participé au stage. Il s'agit d'une part de Francis et d'autre part de Monsieur O.

Projection d'une diapositive : Francis au travail

Francis est un microcéphale (son périmètre crânien était très inférieur à la moyenne). Il a été élevé dans un établissement pour enfants handicapés. A l'âge de quinze ans, l'établissement ne peut le garder car il dépasse la limite d'âge et il est envoyé dans une autre maison. C'est un arrachement pour lui, habitué à son univers. Il

s'habitue mal à cet autre endroit, devient agressif. Il essaye plusieurs maisons jusqu'au jour où, violent, il tente d'étrangler un éducateur. C'est la raison pour laquelle il est envoyé dans le service fermé de Créteil.

Francis a un aspect physique assez repoussant, il est complètement débraillé avec une braguette ouverte. Ça, c'est très important puisque Dominique a remarqué qu'il a la braguette ouverte et elle va lui faire coudre une braguette sur le pantalon de l'Ours. Alors — on ne voit pas très bien le pantalon sur l'Ours, il est en bas, on voit les bretelles — Francis construit une braguette sur l'Ours et Dominique lui apprend à monter et à descendre la braguette sur le pantalon de l'Ours et à lui faire faire le rapport entre le pantalon de l'Ours et son pantalon. Et petit à petit, il commence à monter et à descendre la fermeture éclair et parviendra plus tard à le faire sur lui-même. Les infirmières, encouragées par ces progrès, continueront cette rééducation ensuite. L'Ours deviendra le compagnon de Francis qui le serre contre lui lorsqu'il se sent triste.

Monsieur O. est un médecin vietnamien, très délirant. Sa participation à l'atelier fut très particulière. Assis dans un coin, il refusait toute participation. Il passait le plus clair de son temps à faire des déclarations d'amour à l'animatrice, lui demandant de l'épouser. L'animatrice lui a répondu que cela ne se faisait pas dans le cadre de l'hôpital. Alors, il a été voir le médecin en chef et s'est plaint. Et quelques jours après, il est revenu nous voir dans la salle avec toutes ses affaires. Il avait compris un petit peu que dans le stage il fallait coudre quelque chose, mais il n'avait pas très bien compris. Il est revenu avec tous ses vêtements, les a posés sur la table et a demandé à l'animatrice de les lui raccommode. Elle a dit : « Non, tu les raccommodes, mais tu les raccommodes tout seul ! » Et finalement, Monsieur O. a raccommodé ses affaires pendant le stage.

La fête de Noël approchait et nous voulions terminer le stage par une représentation offerte à tout le service. Jusqu'au dernier moment, il a été impossible de savoir si la représentation pourrait avoir lieu tellement l'excitation était à son comble. Un des malades étant musicien, nous lui avons demandé de composer la musique du spectacle. Il échappa à la vigilance du personnel et profita d'une fugue pour aller chercher à son domicile son instrument préféré : un orgue électronique.

Finalement, la représentation put avoir lieu en présence de Monsieur le Professeur Bourguignon. Cette présence eut pour effet de valoriser aussi bien les infirmiers que les malades. Voici le compte rendu de la formatrice :

« Le jour du spectacle, nous avons répété plusieurs fois. J'ai travaillé dans le bruit pour la mise en scène. C'était la pagaille, ils étaient trop excités. Tous les invités étaient installés et je redoutais l'anarchie. A ma grande surprise, quand les trois coups ont été frappés, les acteurs (infirmiers et malades) étaient tous derrière le castelet, chacun à sa place exacte et dans le plus profond silence. »

Le castelet, c'est ce que nous avons vu sur la deuxième diapositive, c'est la scène qui a été construite et mise en place par les infirmiers et les malades pour le spectacle de marionnettes

Plusieurs fois, le musicien se bloqua sur sa musique, puis surmontant sa peur, il accompagna le spectacle d'un morceau improvisé tout à fait agréable et adapté. Lui que personne ne prenait jamais au sérieux fut regardé autrement depuis ce jour-là.

A la fin du spectacle, une marionnette représentant le Père Noël, animée par un malade, appela les autres malades du service par leurs prénoms et chacun put recevoir des mains du Père Noël et de Monsieur Bourguignon, son cadeau de Noël.

Projection d'une diapositive.

La fête était maintenant terminée. C'était pour nous une réussite. Mais qu'en était-il de l'opinion des médecins du service? Voici très brièvement l'opinion du Docteur de Medeiros :

*« Cette activité marionnette a été un point de repère dans le service. C'est l'entrée dans un lieu fermé d'une réalité équilibrante qui permet d'oublier un instant l'univers de la folie, pour l'équipe soignante comme pour les malades. Cette activité permet, aux psychiatres comme à l'équipe soignante, d'améliorer la qualité de leur travail et de leur confort professionnel face à des malades plus calmes car occupés à **une action valorisante.** »*

Conclusion générale de cette expérience.

Un tel travail n'a été possible que grâce à la confiance que nous ont accordée les médecins. Nous avons été très prudents et nous les avons en permanence tenus au courant de ce que nous faisons. Il a toujours été question d'un travail de formation, d'une activité d'animation libre et gratuite et non de nous livrer à quelque interprétation que ce soit. Nos intervenants sont des artistes professionnels, qu'ils soient peintres, cinéastes ou marionnettistes. Au cours de ces stages, ils ne travaillent jamais seuls avec les malades. Leur objectif est avant tout de former le personnel soignant pour que l'activité puisse continuer après leur passage.

Il a par ailleurs fallu deux années avant qu'un travail d'animation puisse se mettre en place dans le service. Les infirmiers, convaincus de l'intérêt d'une telle activité, ont dû surmonter leur timidité, prendre la parole pour faire face à l'administration, demander du matériel, des locaux et du temps.

Nous avons été aussi prudents avec les infirmiers en leur montrant que nous ne prenions pas leur place au sein de l'hôpital et en ne nous occupant pas des conflits internes qu'ils vivaient. Cette expérience d'atelier marionnettes dans un service de psychiatrie montre qu'une telle activité est possible mais demande de la part de l'intervenant en marionnettes de grandes qualités humaines et une excellente compétence technique. Elle ne peut se faire sans le soutien des soignants, qu'ils soient infirmiers ou médecins.

Je ne pourrai pas répondre à vos questions.

Vous pouvez poser ces questions à Madame Catherine Monfort :

– soit par téléphone (1) 48.05.25.38

– soit par courrier : l'A.F.A.R, 46, rue Amelot 75011 PARIS

Je vous remercie.

Dr GARRABÉ - Nous vous remercions de nous avoir lu le texte de cette communication sur un sujet qui est très passionnant, qui est l'introduction de la marionnette dans un cadre institutionnel et d'ailleurs un cadre institutionnel particulier puisqu'il s'agit d'un service fermé et dont, si j'ai bien compris, le caractère fermé est déterminé par le statut juridique des malades.

C'est vrai que nous restons très frustrés de ne pas pouvoir poser des questions, qui seraient nombreuses, aux personnes compétentes. Vous pouvez peut-être répondre à une question : si j'ai bien compris, l'animatrice est Madame ou Mademoiselle Robillard. Madame Monfort, c'est qui, alors ? La présidente de l'Association ?

Véronique BOUSQUET - Dans le stage, il y avait deux personnes, Madame Montfort, qui est Directrice de l'A.F.A.R et Dominique Robillard, qui est animatrice en marionnettes. Donc ce sont ces deux personnes qui ont organisé le stage et qui y ont participé avec les malades et les infirmiers.

Dr GARRABÉ - Donc, l'une est marionnettiste, l'autre, une Directrice d'association. Vous êtes, vous-même, alors ? On vous a demandé de lire, pourquoi ? Vous avez participé à l'expérience ?

Véronique BOUSQUET - Non, moi, je n'ai pas participé à l'expérience. Je fais partie de l'Association et Madame Montfort m'a simplement demandé de lire son intervention à sa place, aujourd'hui.

Dr GARRABÉ - Nous pourrions poser des questions aux personnes concernées. Je dois dire que je poserai une question directe au Docteur de Medeiros, parce que je l'ai eu comme interne dans mon service, il y a de nombreuses années, et je dois dire que j'ai été un peu surpris par la déclaration disant que les marionnettes en milieu psychiatrique fermé ont comme intérêt de faire oublier la folie. D'autant plus que les exemples cliniques qui nous ont été montrés montrent exactement le contraire. C'est-à-dire que l'intérêt de l'introduction des marionnettes, qui je pense est une activité thérapeutique, nous immerge au contraire, dans le monde de la folie. Je pense en particulier au Docteur O., mais aussi au microcéphale.

Colette DUFLOT - Juste une petite chose. En écoutant ces exemples, moi, je pensais à des phrases de Gisela Pankow parlant d'un psychotique particulièrement dissocié, éclaté. Celui-là, il faut l'aider à se faire une peau. Et j'ai trouvé particulièrement intéressant que ces deux exemples leur apportent quelque chose qui a à voir avec la peau, même si c'est simplement les vêtements, ce qu'on met dessus, et le sens d'une

reconstruction, d'une fermeture. Il s'agit de ne plus être débraillé, de pouvoir fermer sa braguette. Il s'agit, pour Monsieur O. de raccommoder ses vêtements, c'est une certaine façon de commencer à se refaire une enveloppe qui va pouvoir permettre de retrouver une certaine unité.

Dr GARRABÉ - Je veux dire — beaucoup de commentaires à défaut de discussion — il me semble que ça pose le problème général des activités dites artistiques ou de créativité, où je crois que très souvent elles sont introduites en milieu institutionnel par des personnes extérieures qui pénètrent dans le milieu institutionnel avec du coup les difficultés que vous avez décrit. Je crois que ce n'est pas du tout étonnant que vous trouviez porte close, que les infirmiers ne soient pas disponibles, etc. C'est souvent d'ailleurs introduit sous la forme : «Mais on va former le personnel soignant à une technique que, eux, utiliseront par la suite», alors, la difficulté est que l'on est d'emblée engagé dans une activité thérapeutique. Cela pose d'ailleurs une autre question, qui a déjà été évoquée, qui est justement celle de la formation des thérapeutes.

Nous vous remercions beaucoup et nous allons pouvoir passer à l'intervention suivante qui est une intervention de Madame Carmen Serrano et Madame Dori Martin Lázaro qui vont nous parler des marionnettes, leur valeur pédagogique dans l'adolescence.

Elles vont parler dans l'ordre que je viens d'indiquer, qui n'est pas celui du programme. Je suggérerai qu'elles essaient de faire un propos assez synthétique ou en tout cas de lire des paragraphes entiers pour que l'interprète puisse traduire des paragraphes entiers.

* * * * *

Carmen Serrano

Carmen SERRANO - Ma communication s'intitule : « L'éducation et la communication non-verbale ».

L'expression est une des caractéristiques de l'être humain. L'Homme est capable de s'exprimer de beaucoup de manières différentes et avec une gamme très étendue de nuances. Le sujet du Colloque, "*Du Corps à la Parole*", est un thème riche en suggestions sur l'expression, pour réfléchir sur les formes par lesquelles nous communiquons.

Il existe un langage qui m'est très familier dans mon travail de professeur, et qui a une grande expressivité : c'est l'Art Plastique.

La richesse de communication que contient ce mode d'expression est reconnue par tous. Quel que soit le matériel utilisé, soit la terre, la peinture ou une autre technique, le corps y laisse son empreinte, son geste. Il y a un chapitre en la pédagogie de l'Art Plastique qui a une relation importante avec l'expression du corps : « L'éducation du geste graphique ». A travers le geste graphique, l'enfant prend conscience de lui-même et il projette cette découverte dans sa communication avec d'autres. Le trait se transforme en un vécu de l'espace. Ce sont l'espace et le rythme qui vont établir les formes de conduite et les structures des concepts et des pensées.

L'Art Plastique et le geste corporel sont intimement liés.

L'Art est une recherche constante, pleine d'attraits, d'expressions authentiques, directes, spontanées, sensibles. Ces expressions à travers la matière ont leur parallélisme dans le corps et ne peuvent pas s'en séparer. Le travail de formation avec ces moyens d'expression est très urgent, pour arriver à éduquer l'individu, un individu libre dans son corps, dans son geste et dans sa communication.

Si nous réduisons les possibilités d'expression de l'Homme à la seule parole, nous aurions un homme bloqué et d'une grande pauvreté d'expression. Si nous valorisons uniquement, au contraire, les aspects non-verbaux (le corps, le geste graphique, le modelage) et lui refusons la parole, nous obtiendrions aussi un homme déficient...

Les aspects verbaux et non-verbaux se renforcent mutuellement. Les gestes du corps, du visage, renforcent une communication verbale. Le geste seul, outre son rôle de communication purement informative, peut porter tout un message affectif que la parole seule ne peut exprimer.

Notre objectif est de valoriser la capacité communicative de l'homme, c'est-à-dire le développement de l'expression, l'expression par tous les moyens, base de la communication.

L'expression : « La parole est un moyen de communication par excellence » est catégorique. Sans aucun doute, c'est un grand moyen qu'il faut assurément cultiver, mais sans oublier le langage du geste et les autres communications non-verbales.

La simple émission de messages est une tâche qui peut être effectuée par l'ordinateur, mais il est impossible d'imaginer une situation de communication entre différentes personnes, sans aucun contact physique, sans le geste du regard, la qualité du ton de la voix ou n'importe quel autre type de manifestation émotionnelle. Ces aspects expressifs qui sont inclus dans les non-verbaux ne peuvent pas être omis dans l'éducation.

Le geste est langage du corps, le langage naturel de l'homme, le plus immédiat et celui qui lui est propre.

Paloma Santiago dans son livre *De l'expression corporelle à la communication interpersonnelle* nous donne une vision globale quand elle dit : « L'être humain tend dans son processus de transformation en individualité à atteindre l'équilibre et l'intégration du conscient et de l'inconscient, de la pensée et de l'action, du geste et de la parole, du silence et du son, de l'immobilité et du mouvement, de l'individuel et du collectif, de l'affectif et de l'intellectuel, de l'intuition et de la logique, etc. Dans la mesure où cet équilibre est atteint, nous disons qu'il atteint sa totalité. Pour exprimer des facettes si diverses, il dispose en lui-même de la possibilité d'utiliser différents moyens verbaux et non-verbaux. Mieux il dominera ces moyens, meilleure sera son expression ».

Les aspects verbaux et non-verbaux ne peuvent pas être séparés de l'idée du « corps ». Le mouvement, autant que le geste et le son, relève du corps.

« Nous avons tant verbalisé que nous avons oublié les aspects expressifs non-verbaux et pour les récupérer il est nécessaire de se taire... »

Parlant sans mots, en silence ou avec le son fracassant du geste, depuis longtemps le théâtre, un type de théâtre nouveau, d'expérimentation, qui se fait dans tous les pays, est riche d'enseignement pour nous. Ce geste expressif comprend tout le corps, des corps éduqués pour parler, qui crient plutôt qu'ils ne parlent, et nous secouent. Le mime est aussi ancien que le théâtre parlé.

Dans ce type de communication, il nous est impossible d'omettre un théâtre très particulier, celui de marionnettes, où le geste et la parole se rejoignent.

La marionnette, composant principal de ce Colloque et de ce Festival, est un moyen d'expression tellement vaste qu'il rassemble tous les aspects de la communication : parole, geste, modelage, communication verbale et non verbale. Avec la marionnette, nous avons la possibilité d'une communication individuelle et de groupe ; la communication comme jeu ou comme nécessité et évidemment comme thérapie dans de nombreuses occasions.

Le travail de ma collègue Dori est un développement de ces aspects à un âge concret, celui de l'adolescence où le besoin de communiquer, par n'importe quel moyen, est très urgent. Elle va nous en parler elle-même.

Dori Martin Lázaro

Dr GARRABÉ - Je remercie Madame Carmen Serrano de cette introduction et je remercie aussi Monsieur Garcia, l'interprète, car il s'agit comme vous avez pu le constater, d'un texte très dense et très difficile à traduire³, comme ça, extemporanément. Enfin, je suppose que tout le monde a compris, alors, d'une part que Madame Serrano est professeur — elle ne nous a pas dit dans quelle institution elle travaillait, mais je pense que sa collègue va nous le dire — et qu'elle a situé donc dans une perspective, avant tout pédagogique, le thème du Colloque, "*Du Corps à la Parole*", en le situant dans, au fond, une théorie générale de la communication non verbale, en indiquant, en conclusion, à la fin, que le théâtre des marionnettes est évidemment une forme une forme théâtrale qui recouvre tous ces modes de communication, qu'ils soient verbaux, gestuels ou corporels et nous a donc indiqué que l'intervention qui va être faite après est l'application pratique de cet abord théorique, dans un cas précis, celui de l'adolescence, où le problème de la communication est bien entendu essentiel. Je donne donc la parole à Madame Dori Martin Lázaro.

Dori MARTIN LAZARO - Mon sujet : « Les marionnettes, leur valeur pédagogique chez l'adolescent » peut paraître à quelqu'un comme une intrusion dans le Colloque. Est-ce que nous sommes dans le domaine de la Médecine ou dans celui de l'Éducation ?

Il existe une partie de la Médecine qui ne traite pas des malades et qui est plus positive, parce qu'elle prétend prévenir la maladie et la soigner « en santé » (« Curarla en salud »), il s'agit de la *Médecine préventive*.

Un individu sain est celui qui l'est dans son corps et dans son esprit. La société d'aujourd'hui, le stress, la compétition, le manque de communication, etc., facilitent les maladies mentales (et il n'est pas nécessaire de penser à des déséquilibres profonds, qui en sont aussi la conséquence).

A un âge précis, comme l'est l'adolescence, la thérapie préventive est très nécessaire. C'est une étape importante dans la formation de l'individu et de la définition de sa personnalité. L'aider à trouver son identité, lui faciliter la possibilité de verbaliser ses problèmes, ses inhibitions, c'est prévenir les maladies mentales et tenter de former des individus sains et heureux.

La marionnette est un élément très adéquat et important que nous pouvons mettre en jeu dans cette thérapie préventive.

C'est à l'éducation que revient d'exercer cette partie de la médecine préventive par la voie de la communication.

Ceci était un éclaircissement préliminaire.

3. Mesdames Carmen Serrano et Dori Martin Lázaro ayant remis les textes de leurs interventions, ceux-ci ont été traduits par Madame Pavla Chamby et c'est cette traduction qui est présentée ici.

Donc, notre thème a pour titre : « Les marionnettes, leur valeur pédagogique chez l'adolescent », et j'ai envie de lui donner un sous-titre : *du ludique à l'expression*.

Ce travail est le résultat de l'étude, pendant dix ans, du comportement de groupes d'adolescents de quatorze et quinze ans, face aux marionnettes, où l'on analyse l'évolution depuis l'indifférence — et même le refus de commencer (peut-être à cause de l'association avec les poupées et les choses de gosses⁴) — jusqu'au divertissement de les construire, de créer des personnages, de travailler la matière, de leur donner la vie (manipulation), d'inventer une histoire et de la représenter devant des spectateurs.

Pendant la fabrication de la marionnette et la mise en scène des textes créés pour le théâtre, nous analysons la valeur pédagogique que contient ce travail (valeurs plastiques, artistiques, créatives, littéraires, premier contact avec le théâtre pour beaucoup, etc.) et avant tout, l'influence directe sur leur formation, sur leur identification avec le personnage, leur projection à travers la marionnette, enfin, tous les mécanismes de défense à la recherche de leur identité propre et l'affirmation de leur personnalité (découverte d'aptitudes d'organisateur, d'acteur, d'écrivain ou d'inventeur, etc.).

J'ai toujours pensé que la marionnette est un bon matériel à introduire dans l'éducation à cause de sa valeur pédagogique et depuis onze ans que j'ai commencé à donner des cours de plastique, j'étais tentée de l'inclure dans la matière. Au début, incertaine, j'essayais de justifier leur présence dans le programme (valeurs plastiques, valeurs créatives...)⁵. Aujourd'hui, il n'y a plus à se justifier, mais beaucoup à défendre, de l'avis des autres professeurs également. La présence de la marionnette dans le cours de Plastique est très importante (évidemment, on ne peut pas oublier d'autres contenus); elle pourrait faire partie d'une autre matière ou pourrait constituer elle-même une matière, mais ce n'est pas envisagé par les Programmes Officiels et il n'y a aucun signe qu'elle entre dans leurs préoccupations, et c'est pourquoi, nous qui sommes proches de cette matière, qui la connaissons et l'aimons, avons l'obligation de la soutenir et de lutter pour son intégration dans l'enseignement — non pas comme quelque chose d'occasionnel et d'exceptionnel, mais de plein droit.

Les marionnettes sont entrées à l'école de temps en temps et très timidement, toujours à l'intention des petits. Première et deuxième étape de E.G.B., mais — et ceux du B.U.P.? (à partir de quatorze ans), sont-ils déjà trop grands? A cet âge, les gens ont tous les atouts pour que cette matière soit très attirante, pour qu'ils puissent s'enthousiasmer, se divertir et mûrir.

L'adolescent est à la recherche de son identité. Il n'est pas un enfant, mais il ne trouve non plus sa place parmi les adultes.

4. Un nombre élevé d'entre eux, d'après l'enquête, montre leur manque d'intérêt au début du cours. 41 % s'intéressent peu, 36 % pas du tout, 14 % assez et 9 % beaucoup. L'expression la plus commune pour qualifier cette activité est habituellement : « C'est une bêtise ! »

5. Il faut prendre en compte que les programmes de beaucoup de collègues sont limités au Dessin Technique.

Dans ce processus de développement, la marionnette les met en contact avec leur enfance encore proche et fait qu’ils acceptent leur aspect enfantin, ce qui est important, car cette acceptation suppose le premier pas vers la maturité. De l’autre côté, la fabrication de la marionnette, le travail d’équipe, le contact avec le théâtre, tout cela leur fournit une expérience qui déclenche nécessairement chez eux une transformation.

L’introduction des marionnettes en classe a pour but de les faire «servir» pour apprendre, pour se divertir, pour se rencontrer soi-même.

Cette étude inclut aussi un questionnaire que j’ai passé aux élèves et grâce auquel j’ai sondé leurs intérêts artistiques et créatifs; ce que signifie le théâtre pour eux en tant que spectateurs, qu’acteurs ou éventuels auteurs ; ce qu’il y a de ludique en eux; leur intérêt pour les marionnettes qu’ils connaissent (différences qu’ils trouvent entre celles de la T.V. et celles de la rue) et, finalement, la problématique de l’adolescent qui se projette dans ces questions.

Cette étude apporte une expérience vécue. La fabrication de marionnettes en cours année après année m’a donné la possibilité d’observer et de provoquer des situations, d’analyser chaque pas, de vivre avec eux leurs difficultés techniques et approcher de leurs problèmes d’adolescents.

J’ai toujours pensé que l’enfant se projette facilement à travers n’importe quel moyen ludique ou d’expression, maximal avec la marionnette, mais je ne savais pas si, avec l’adolescent qui élabore des mécanismes de défense plus sophistiqués, cela se produirait, mais il fut facile d’interpréter les problèmes projetés dans la description de la marionnette, dans la marionnette elle-même ou dans les textes écrits pour le théâtre de marionnettes. Beaucoup, au lieu de décrire leur marionnette, se décrivent eux-mêmes, avec un grand réalisme et tout le besoin de sortir de leur mutisme, de raconter comment ils sont. La collaboration de la psychologue du Centre, Célia, a été d’un grand secours.

Un grand intérêt de la marionnette est son aspect ludique. La marionnette doit se présenter comme un jeu auquel on fait peu jouer, étant enfants, adolescents et adultes. Le jeu est inné à l’homme — l’enfant ou l’adulte. Le comportement ludique est physiologique, il existe chez l’enfant et chez l’animal et c’est une façon de s’adapter à l’environnement. L’importance du jeu n’est pas dans ce qui se fait, mais dans la personne en attitude de faire, dans sa disposition psychique et affective. La pédagogie moderne sait beaucoup à propos de la nature du jeu et je crois que c’est l’école qui doit la protéger. Le jeu libère enfants et adultes de tensions et d’angoisses, outre qu’il est l’occasion de découvrir ou développer leur créativité. Quant aux adolescents, tous nous connaissons et supportons leurs angoisses et leurs ennuis. Où se situe le jeu chez les adolescents?

L’identité de l’adolescent se reflète dans son comportement ludique. Josef Leif et Lucien Brunelle, dans le livre *La véritable nature du jeu*, consacrent le deuxième chapitre à l’étude du jeu de l’adolescent et ils insistent sur l’alternative

de la moquerie, du mépris et du défi. Le mépris et le défi sont un mélange de drame et de plaisir. Les auteurs indiquent aussi comment le jeu de l'adolescent, qu'il soit français, espagnol ou de toute autre culture, contient une grande dose d'humour. L'humour, le bon humour, est une grande richesse.

Dans mon enquête, j'ai sondé l'importance de l'amusement, du rire, de la farce, de la moquerie. Les adolescents pensent que le rire, la farce et le jeu sont nécessaires, propres à l'enfance, et ils ne veulent pas les perdre parce qu'ils les aident à fuir leurs problèmes : « Ils te font oublier les mauvaises choses de la vie. » Quelques uns reflètent dans les contestations un sentiment négatif et disent que le mieux c'est d'être adulte et d'être sérieux comme les adultes qui, eux, ne jouent pas.

Dans leurs manifestations est constant le binôme du drame-plaisir. Ils ont une conscience claire qu'ils sont en train de vivre un mauvais moment. Abandonner les choses d'avant, c'est perdre l'insouciance, la gaîté. Devenir adulte, c'est trop sérieux et compliqué. Maintenant, nous ne savons pas exactement de quel côté nous sommes les plus proches. Se réfugier dans l'âge antérieur est plus commode, plus sûr, c'est une situation connue. L'un d'eux confesse : « J'aimerais ne jamais être grand. » C'est sûr, il faudrait dédramatiser l'adolescence.

Les réponses au questionnaire dans le chapitre « Jeu » sont variées : amusantes, sérieuses, dramatisantes, je-m'en-foutistes, averties (branchées ?) et les meilleures sont les phrases sentencieuses : « Un homme sans humour est une terre aride. »

Je passe en revue les types de jeux auxquels ils se consacrent et leurs préférences. Autant les garçons que les filles sont très intéressés par « parler ». Parler est très important, non pas tant écouter, mais pouvoir s'affirmer dans le groupe, être accepté et être quelqu'un, être sérieux et philosopher, on arrangera le monde. Parler de l'actualité est un bon jeu et ce sont aussi les premiers essais d'activité critique.

Avec les marionnettes, outre qu'ils les construisent, nous pouvons jouer à être acteurs et spectateurs et nous pouvons développer tout jeu dramatique et théâtral.

Bien que notre objectif premier ne soit l'aspect technique des marionnettes sophistiquées qui bougent les yeux et les joues, nous essayons de faire des marionnettes qui soient intéressantes plastiquement, ce qui comprend des valeurs créatives et où l'imagination, le dessin, la réalisation d'un personnage avec des techniques différentes, le théâtre, la construction des textes et leur mise en scène, l'expression orale et corporelle, soient un jeu. Je prétends que c'est un jeu ou un jeu-travail, comme on veut, mais quelque chose qui au moment où nous le considérons terminé, nous aura fait tous mûrir un peu et qui nous aura rendu capables de voir que devenir grand n'exclut pas de continuer à s'amuser.

L'intérêt de la marionnette chez l'adolescent est au début à zéro, comme nous l'avons raconté ; nous savons qu'à la fin des cours, chacun s'attache à sa marionnette comme si elle était son enfant. Mais pour en arriver là, nous serons obligés de provoquer l'intérêt par des moyens divers. L'un d'eux consiste à les introduire dans

le monde de la Marionnette, par son histoire, dès ses origines jusqu'aux mouvements actuels. Quant on leur parle de groupes de travail sérieux qui utilisent actuellement les marionnettes dans leurs représentations/spectacles, les élèves commencent à être surpris. (Peuvent-ils être sérieux, les travaux avec des marionnettes ?).

Une partie de l'intérêt peut nous mener à leur suggérer de faire un projet dessiné, avec tout le luxe de détails. On peut prévoir les premiers travaux : punks, rockers, filles-snobs, sorcières perverses et marionnettes stéréotypées de T.V. ne manquent jamais.

La description écrite de la marionnette de chacun est une autre façon d'insister en provoquant l'intérêt. Un nombre élevé se représente ainsi soi-même, ou sa « personne aimée ». Dans cette description, ils projettent sans pudeur aucune leurs préoccupations et problèmes, à tel point qu'on peut croire que ce n'est pas la marionnette qu'ils décrivent, mais eux-mêmes, quand ils auraient eu l'occasion de le dire.

Nous avons déjà choisi le personnage et l'avons bien défini. Quand nous mettons la main à la pâte, déjà un comportement différent envers la marionnette apparaît. Quand elles sont finies, il y en a beaucoup qui ne correspondent pas au projet; elles subissent tant de remaniements qu'à la fin les filles précieuses se changent en sorcières furieuses et le rocker en curé. Il n'y a pas de problèmes.

A travers une étude attentive, nous voyons comment chacun, dans ce processus de réalisation et malgré beaucoup de changements et transformations que subit la marionnette, continue d'être lui-même, son identité et ses problèmes restent latents.

S'exprimer à travers quelque chose, s'identifier avec quelque chose, c'est un mécanisme d'adaptation très nécessaire pour l'adolescent dont la recherche d'identité représente une tâche obsessionnelle.

Avec les modifications dans son corps et l'apparition des attributs sexuels secondaires, s'opèrent les changements psychologiques et apparaît le besoin de s'adapter. Sortir de l'enfance et arriver à un nouveau statut est très important, mais il est nécessaire en même temps de se réfugier dans son monde intérieur plus sûr et connu. De là, il effectuera le lien avec son passé et se préparera pour affronter son avenir. Ce n'est pas facile. Seulement, quand l'adolescent s'accepte comme enfant et adulte simultanément, il acceptera aussi les changements qui se produisent dans son corps et une nouvelle identité va naître. Cette nouvelle identité aura besoin d'un peu de temps pour pouvoir se définir.

Le garçon de cet âge pourra se montrer en situations déterminées comme des personnages différents et même contradictoires; ce sont les identités différentes qui l'envahissent. Ceci peut le faire se sentir mal-aimé et faire sortir les adultes de leurs gonds.

Le pouvoir de verbaliser cette situation représente un mécanisme de défense dans la recherche de l'équilibre. Une autre façon de se manifester peut être de parler à travers l'autre ou se projeter dans un objet et finalement, dans une marionnette.

Il n'est pas nécessaire d'être un sage pour comprendre, en lisant la description de la marionnette, comment le mécanisme de projection est présent, et dans beaucoup de cas, ils ne se le dissimulent même pas.

En voici quelques exemples :

A - Elle donne à sa marionnette son propre nom et la décrit : « Une fille triste avec un problème dans sa famille. Elle serait normalement vêtue (sans trop de luxe), le caractère bien pessimiste, sympathique, de voix fine. »

Non seulement elle lui donne son nom, mais en plus elle lui inculque sa personnalité et ses problèmes. Effectivement, c'est une fille triste. Elle a souffert de l'abandon de son père et de la tristesse de sa mère qui a presque perdu la raison. Elle est pessimiste, mais au regard des autres se montre très sympathique.

*B - Il est un garçon grand et dégingandé. Quatorze ans. Son infantilisme contraste avec sa taille. Il est sympathique et communicatif. Son personnage s'appelle CHUCHIFERIO. Vêtu d'un pantalon jeans, sa voix serait très enfantine et son langage branché (par exemple : «Ça va, pépère?»). Il aurait des *zapatillas* (des sabots), paraissant quatorze ans et il serait amusant et vulgaire.*

Son désir d'être « vulgaire » est un essai de rompre avec l'ambiance familiale, sérieuse, rigide, moralisatrice et bigote. Cette ambiance l'a conditionné à se conduire en adulte, quand il souhaiterait une vie beaucoup moins formaliste.

Quand sa marionnette fut terminée, elle s'est changée en un *Hitler*, avec un uniforme plein de grandes croix, avec une pancarte de la croix gammée, avec les croix gammées jusqu'aux dents. Son besoin d'attirer l'attention est évident. Chaque jour de l'exposition, il se présentait là et prenait des nouvelles de sa marionnette, ainsi que de l'effet qu'elle produisait. A la fin, j'étais impressionnée par sa connaissance détaillée de la II^{ème} Guerre mondiale, des noms, des dates, des nombres et des données liées au fascisme, que peuvent intéresser seulement un spécialiste éclairé de ce sujet⁶.

C - « TOPITO » serait un personnage de C., une fille de quinze à seize ans, qui essayerait d'attirer l'attention des autres par tous les moyens. Ses vêtements sont voyants, faits pour une vie d'adulte avertie. Sympathique et originale. Son personnage, elle le décrit ainsi : « Amusant, compliqué. Un enfant espiègle et différent des autres, vêtu de façon détendue, très sympathique et avec beaucoup de capacité de communication et de transmission. »

Cette image d'elle-même confirme la vision de professeurs et copains. Par ce « différent des autres », elle décrit sa tentation d'originalité, non seulement par son aspect physique et ses vêtements, mais aussi par sa façon d'agir.

D - Elle ferait de « MAITE » « une fille très gentille (pense toujours aux autres), avec une voix douce, très timide. Les autres l'embêtent à cause de sa grande gentillesse, elle est tellement sensible que le mauvais comportement des autres lui fait mal ; alors, elle a besoin de tendresse et d'amitié. Elle considère l'amitié comme la chose la plus importante de la vie et l'amour (pas uniquement garçon-fille) comme les choses fondamentales pour être heureuse (je crois que c'est ce qui se passe actuellement). Elle aurait des problèmes de famille et d'argent et pour ça, elle ne pourrait pas mettre un costume chaque jour neuf comme ses copines. »

6. Suite à une demande du D^r Garrabé (impératif d'horaire), M^{me} Dori Martin Lázaro a terminé là son exposé au Colloque. C'est donc à ce niveau qu'il faut situer les applaudissements et les remerciements du Dr Garrabé exprimés ci-dessous. Nous publions donc là la suite du texte de la communication de M^{me} Dori Martin Lázaro.

Une fille très timide, susceptible. Raconte son expérience affective. A cause de sa timidité, il est facile de la dominer et elle a l’impression d’être manipulée par les autres, mais le désir d’être acceptée la mène à adopter cette attitude ou à supporter cette situation, ce qui a comme conséquence qu’ils « l’embêtent ».

E - Elle appelle sa marionnette « TARA » ou « SACHA ». Ces noms correspondent à une abréviation qui déforme ou plutôt déguise son propre nom. Sa marionnette serait : « Amusante, une fille (plutôt une jeune fille) avec de longs cheveux et un joli sourire; une personne sympathique et gentille qui aurait beaucoup d’amis et tous l’aimeraient, d’une voix normale, avec un sens de l’humour et, avant tout, très dynamique. Qui ne s’ennuierait jamais dans la vie et qui aurait toujours beaucoup de choses amusantes. »

La préoccupation pour son image est évidente, ainsi que le désir d’être acceptée. Elle est coquette, pleine de colifichets, toujours souriante.

F - Elle ne trouve pas de nom pour sa marionnette qui serait « triste, mélancolique. Un personnage timide, méfiant, de petite voix à peine compréhensible par d’autres, vêtu très simplement, qui ne se fâche presque jamais ou du moins il ne le montre pas. Il lui plaît d’avoir beaucoup d’amis et les aider, **il se sent bien seul.** »

Une fille silencieuse, studieuse, timide, elle sourit toujours. Le sentiment de solitude est sa propre expérience.

Les filles sont plus portées vers le romantisme et projettent dans leur marionnette leur « petit-ami ». Il y a un souci qu’il soit bien défini, des insistances et des éclaircissements, qui montrent l’intérêt affectif pour cette personne, comment est-elle ou comment lui plairait-elle qu’elle soit.

Dans la description de la « personne aimée », il est impossible d’éviter l’auto-projection. Ils décrivent les autres à travers la marionnette. Au fond, ils continuent à se voir eux-mêmes. Souvent on peut voir, dans ces déclarations, une réaffirmation de leur identité sexuelle.

G - Elle l’appelait « CARLOS ». Un homme ou plutôt un garçon de plus de vingt-deux ans. Il serait de teint brun, avec les yeux verts, grand, aurait une voix douce, sympathique, parlerait avec tout le monde, aurait un caractère très doux. Il serait un peu méprisé (pour être rêveur). Vêtu d’un pantalon jeans et d’une chemise à carreaux bleus, aurait des traits de visage très fins, pourtant très masculins. (Elle écrit « tendre », mais le barre et le change par « amusant »). A un autre moment de l’enquête, elle écrit : « Il passe son temps à rêver des choses impossibles » (évidemment) et cette « rêverie » qui est la sienne, elle l’inculque aussi à son personnage qui, en plus d’être rêveur, est méprisé.

H - Elle déguise sa marionnette « JORGE » en guignol gai et gracieux, aimable et sympathique. Elle décrit un ensemble de vêtements de guignol que tous apprécient ; plus tard, elle explique : « Plus qu’un guignol ou un homme, c’est un garçon gai à qui arrivent des choses inattendues. »

Il se peut qu'elle-même, par ce double jeu de déguisements, ne fasse que déguiser sa vraie personnalité.

1 - Elle le veut beau mais « il n'est pas nécessaire qu'il soit parfait », « il faut qu'il ait un peu de malice et qu'il ne soit pas si bon qu'on lui joue des tours pendables. Qu'il soit agréable avec les filles, mais il ne faut pas qu'il **s'emballe trop...** »

Elle parle beaucoup et en grande partie se décrit elle-même. Elle a assez de succès, a beaucoup de valeur et est très petite, peut-être que cet « il n'est pas nécessaire qu'il soit parfait » figure ici pour évaluer l'importance de quelques centimètres de moins à sa taille.

J - Je le ferais cruel et amusant. « Il serait un prisonnier, vêtu avec des habits habituels rayés de blanc et foncé. Il aurait un caractère maléfique et insupportable, serait antipathique et sympathique en même temps, la voix rauque. »

Elle parle d'un comportement censuré. Souhaite se conduire ainsi, mais la société ne le permet pas et en conséquence, elle l'habille en prisonnier. Le personnage serait en plus sympathique et maléfique et aurait une conduite condamnable. Sans doute, c'est une manifestation de la conduite adolescente face à des adultes.

K - Il a des préoccupations sociales et cherche dans sa marionnette un « lutteur » social : « Il s'appelle *CARLOS*, est juste, critiquerait les mauvaises choses de la société. Habillé modestement, il dit l'indispensable, mais s'il doit **défendre** quelque chose, il parle beaucoup. Sa voix est douce, mais à l'occasion, forte. »

Il décrit les maux de la société.

L - Le garçon de quinze ans. Il attire l'attention tout le temps. Fait des bêtises pour entendre son nom dit à haute voix. Quand on l'appelle, il se lève brusquement et salue avec le bras droit levé. Sa grande préoccupation est sa chevelure, un toupet riche et bien coupé, il l'arrange mécaniquement et constamment. Il est satisfait.

Sa marionnette : le tonton Paco, « de teint foncé, bigot, le vêtement vert militaire, il s'appelle Francisco » (sans commentaires).

Au moment de faire le projet, il a changé d'avis et a dessiné un punkie plein de bracelets et de clous, avec un toupet magnifique. Il fait des descriptions répétitives : « Il se sent très seul », « serait très triste bien qu'il soit très sympathique... », « aurait beaucoup d'amis... », « serait aimé par tous... ».

Les corrections représentent des essais pour bien le définir. Dans presque tous les cas, il manifeste un désir d'être accepté par les autres, ce besoin d'acceptation est supérieur à son propre idéal.

Les sentiments sont à fleur de peau, les verbaliser est une manière de les surpasser/dépasser. Sans doute, une thérapie. Il y a aussi ceux qui refusent de « créer un autre être » qui ait la capacité d'exprimer des sentiments. « Je l'appellerai Horreur » et ensuite décident : « Je ne le ferai pas. »

Il faudrait analyser en profondeur pourquoi ça lui fait l'effet de « la peur » et qu'il insiste sur ce mot, quand il parle de la marionnette.

Les autres refusent, avec un mépris olympien, de faire des choses «pour les filles» ou «pour les enfants» et remplissent le questionnaire avec des sottises : «L’homme invisible. Il est cruel. Je ne peux pas savoir comment il est fait et comment il est habillé, parce que je ne le vois pas.»

Un autre décrit *YALKAN*, dur, il a une moto, avec des chaînes, un fusil, des missiles, grenades, avec des cheveux hérissés, noirs (il s’est donné un coup de peigne).

Ici, tout n’est pas identifications et projections, mais il est important de le souligner parce que c’est très fréquent et très évident. Il y a beaucoup de personnages populaires copiés du cinéma ou de la T.V., qui ne favorisent en rien la créativité, parce que l’enfant fait peu d’efforts là où il croit que le succès est garanti d’avance.

Malgré la reproduction de ces stéréotypes, ils nous offrent aussi leur image propre et peuvent ainsi dissimuler des problèmes d’un certain type. Par exemple, leur aspect personnel, des problèmes affectifs, leur compagnon, etc.

Il y a aussi des personnages de filles guindées/snob, des sorcières cruelles, de guignols et d’arlequins, de personnages connus ou de punks et de rockers, de rustres et de fées. Enfin, un mélange tel qu’il est amusant de regarder toute cette famille multicolore de plus de cent marionnettes chaque année accrochées sur les murs de la classe.

J’ai présenté beaucoup d’exemples et je n’ai pas voulu les modifier ou les raccourcir. Ils sont ainsi qu’ils les ont écrits, avec des détails qui peuvent être très significatifs, comme par exemple, le fait qu’il porte une chemise à carreaux ou que les yeux soient verts, ou des formes d’expression pas correctes mais très éloquentes.

Les sujets choisis par les garçons diffèrent beaucoup de ceux choisis par les filles. Elles sont plus expressives, plus «communicatives» (enfin, des femmes...). Les garçons s’identifient, se projettent aussi, mais moins spontanément.

Notre objectif est de développer l’aspect créatif et d’expression. A travers la marionnette, la personne, petite ou grande, a l’opportunité d’apprendre à s’exprimer librement par une communication double, triple,... : celle des mains, par voie de la création et de l’expression plastique, verbalement à travers un scénario, donnant vie au personnage. Le geste et l’expression corporelle sont une autre forme de langage dont la marionnette est un support, et avant tout la communication de l’intelligence créative et affective, quand nous investissons notre travail avec la passion et l’enthousiasme.

Tout ce travail avec des jeunes, cette expérience que je vous raconte, je le considère comme une provocation. Nous apprenons beaucoup de choses avec la marionnette, mais je mets ma main au feu si tout cela n’a pas servi, en premier lieu — tout d’abord — à créer une façon d’agir : «vouloir s’amuser».

Applaudissements...

Dr GARRABÉ - Je remercie donc Madame Dori Martin Lázaro de son exposé et je félicite à nouveau Monsieur Garcia d’avoir réussi à faire cette traduction en léger

différé d'un texte qui, à nouveau, est très dense, très long. Comme vous avez pu le remarquer, j'ai été obligé de demander à l'intervenante de raccourcir, d'abrèger son exposé oral. Il est bien entendu que le texte a été déposé et que dans le compte rendu il sera publié dans son intégralité.

Comme vous avez pu le constater, il s'agit de l'application pratique de ce qui nous a été préalablement exposé sur le plan des généralités théoriques, c'est-à-dire dans une perspective, j'ai dit d'abord pédagogique, elle est plus éducative. D'autant plus qu'en espagnol «educacion» est beaucoup plus proche de l'étymologie latine «educare», c'est-à-dire «construire en avant».

Et en l'occurrence, dans un groupe d'adolescents, peut-être d'ailleurs plus jeunes que ceux dont on nous a parlé hier — il faudrait presque s'entendre sur ce que l'on entend par adolescent d'un côté et de l'autre des Pyrénées, j'ai l'impression que ça change — donc dans une perspective éducative, en utilisant les marionnettes comme activité ludique. Ce qui est d'ailleurs intéressant, pour nous autres, Français, c'est que la référence théorique est le livre de Monsieur Lucien Brunelle, qu'un certain nombre d'entre vous connaissent peut-être, qui est philosophe de formation et qui était jusqu'à l'an dernier professeur à l'École Normale de Versailles, puisque nos intervenantes d'aujourd'hui sont finalement l'une et l'autre professeurs dans des Écoles Normales.

Et donc, dans cette perspective ludique, d'aider les adolescents à résoudre leur crise d'identité — c'est effectivement centré sur l'identité — en utilisant les capacités projectives des marionnettes et en particulier, le cas clinique qui nous a été présenté, celui de *CHUCHIFERIO* — je veux dire que l'interprète lui-même ne s'est pas lancé à traduire ce *CHUCHIFERIO* qui est à nouveau un nom composé, comme hier dans l'ambiguïté — «*CHUCHI*», le début m'a quand même évoqué «*CHUCHIRIO*».

Monsieur GARCIA - Si !

Dori MARTIN LAZARO - C'est une chose péjorative, *chuchiferio*, c'est une chose qui ne vaut rien, quelque chose comme ça.

Dr GARRABÉ - Il m'est dit que la traduction serait une sottise, que ça ne veut rien dire ! Je n'en suis pas convaincu personnellement, que ça ne veut rien dire !

Monsieur GARCIA - *inaudible*

Dr GARRABÉ - Nous nous lançons dans des discussions d'interprétation aux deux sens du terme que l'on peut reporter à une autre fois. Je consulterai le dictionnaire de l'argot espagnol et je suis convaincu que *chuchiferio* a certainement une signification.

C'est un point de détail ! C'est le nom de la marionnette, et je crois qu'effectivement le fait que la marionnette finisse, après la description qu'il en a donnée, par être *Hitler* ou une représentation *d'Hitler*... Et là on retombe sur un thème qui a déjà été abordé hier, qui est celui du mythe — le docteur Ferdière nous rappelait qu'il y a aussi des mythes modernes et des mythes contemporains — et je crois que là, effectivement, nous sommes en plein dans le sujet.

Alors, ceci étant, je crois voir se lever des mains dans la salle, je dois dire que, comme la salle est restée dans la pénombre, je vois des mains !

Salle (*Dr Ly Thanh Huê*) - Justement, j’ai une question à propos de l’interprétation et j’ai regretté de ne pas comprendre l’espagnol parce que à la sonorité, ça m’a semblé une langue très belle. J’avais une question sur l’interprétation parce que, dans la traduction que j’ai pu entendre, à un moment donné, il a semblé que vous avez parlé d’interprétation concernant la marionnette et concernant le texte. Alors j’aurais aimé savoir dans quel cadre, dans quelles circonstances vous le faisiez, surtout avec des adolescents de cet âge.

Dr GARRABÉ - Je crois que votre question est très difficile parce que je n’ai pas le sentiment que dans le texte espagnol il était question d’interprétation. C’est à l’instant qu’on a joué sur les mots et on a parlé d’interprétation au sens d’interprète.

Salle - Je m’appelle Patrice Crosset, je travaille dans une institution de soins, pour jeunes psychotiques, qui s’appelle la Fondation π et qui se réfère à la psychothérapie institutionnelle et à la psychanalyse. Et je dis tout ça parce que je crois que c’est important de situer un petit peu où on est. Moi, j’ai une réaction un peu... Depuis le début du Colloque, j’essaie un peu de réfléchir, c’est la première fois que je viens ici. J’anime un atelier marionnettes là-bas et je crois que la question de Madame Ly Thanh Huê illustre le malentendu et que cette question d’interprétation sur le nom de la marionnette — effectivement on peut ne pas porter d’interprétation, ce n’est pas là le but — mais ça vient illustrer quelque chose qui se passe depuis hier, que je ressens moi, qui est... On a parlé hier de théorie, comme s’il y avait une opposition entre théorie et pratique; peut-être que l’opposition, elle, est entre des théories différentes et il semble, que dans les interventions, moi je dégage deux choses.

Il y a justement ce qui fait la place au malentendu, ce qui fait la place à un espace de parole et qu’on peut grossièrement orienter sur l’axe de la psychanalyse. Et puis, si je réagis après l’intervention des dames espagnoles, c’est parce qu’elles ont très clairement parlé de théorie de la communication et que je crois que là, il y a une autre théorie qui est référée au systémisme et que moi j’ai profondément mal vécue dans l’intervention de Madame Scheel où j’ai senti qu’il y avait justement quelque chose qui ne laissait pas assez de place à la parole. Qui était tout à fait dans une sorte de savoir et de maîtrise. Et je veux dire qu’il y a deux théories qui s’affrontent là et qu’il me semble que peut-être c’est ça la place du malentendu et que...

Alors vous aviez dit au début du Colloque que vous pilotiez à deux, et je crois qu’on pilotait à trois. Mais même si c’est à deux, c’est qu’il y a encore une place de vide quelque part et que Madame Ly Thanh Huê avait commencé en parlant dans son intervention de manque et de coupure et de lien. Et peut-être il y a d’autres interventions... Justement, il y a du savoir et de la maîtrise... C’est plus une réaction et je crois que j’avais envie de le dire...

Dr GARRABÉ - Je ne crois pas du tout que ce soit une question à la communication

qui vient d'être faite. C'est une réaction au déroulement général du Colloque. Je pense qu'à la limite, c'est plus dans la discussion générale que vous auriez pu faire cette intervention. Je crois quand même qu'il faut rectifier un certain nombre de points, en ce sens que dans la communication qui vient d'être faite — mais je crois que là c'est un problème d'interprétation au sens d'interprète — il y a eu un malentendu. La première partie s'est effectivement référée à une théorie de la communication et du langage verbal et non-verbal. Je n'ai pas entendu une seule fois prononcer le mot de « systémisme », qui est une des théories de la communication, à laquelle un certain nombre de gens se réfèrent actuellement, mais qui n'est pas la seule. Et je ne crois pas que cela a été dit par les intervenants...

Ce qui était un peu différent, c'est que c'était présenté comme ça dans la présentation théorique, alors que dans l'exposé pratique, c'était presque une autre référence théorique qui était donnée, qui était plutôt de voir les marionnettes comme une activité ludique. Et je dois dire qu'au point de vue activité ludique, on aurait pu faire aussi d'autres références théoriques. Le nom qui manquait, c'était Winnicott. Il se trouve qu'elles se sont référées à Lucien Brunelle, qui a effectivement une théorie du jeu et de l'activité ludique, qui, je dirai, vaut ce qu'elle vaut, que apparemment elle est utile pour les intervenantes qui viennent de parler, et je pense qu'elle est utile pour les intervenantes qui viennent de parler parce que je crois qu'elles ont une optique assez proche, comme par hasard elles travaillent dans l'équivalent d'une École Normale.

Je crois qu'effectivement le lieu où l'on travaille et les adolescents ou les enfants dont on s'occupe peut-être motive le choix de notre théorie et que c'est assez différent de travailler en milieu institutionnel, s'occuper d'enfants psychotiques ou de travailler dans une École Normale pour s'occuper d'adolescents qui ont des crises d'adolescence simple, si tant est qu'il y ait une crise d'adolescence qui soit simple.

Enfui, c'est des questions qui, je pense, doivent être reprises dans la discussion générale.

Une autre question sur la communication elle-même ?

Salle - *Question en espagnol* : au sujet d'un jeu de mot qui porte sur les deux sens d'« interpréter », traduction et interprétation.

Dr GARRABÉ - (*Répond en espagnol*)

Votre jeu de mot n'est pas tout à fait admis parce que *corporeal*, c'est effectivement « corporel ». Elle dit que s'il fallait traduire le thème du Colloque en espagnol, et je dirais même dans leur espagnol, elles le traduiraient plutôt « De l'expression corporelle à la communication verbale ».

Discussion inaudible entre M^{me} Dori Martin Lázaro et M. Garcia...

Dr GARRABÉ - Je crois que nous retombons sur des problèmes d'interprétation au sens de traduction. Je crois que vous avez voulu faire effectivement un jeu de mot sur le mot espagnol qui est *corporal*, ce qui effectivement, à des oreilles françaises est

entendu comme il y a *oral* dedans, mais il se trouve que pour des oreilles espagnoles, absolument pas. Et pour des oreilles espagnoles, *corporal*, c’est « corporel », de sorte qu’on ne peut pas faire le jeu de mots. Moi, ça me fait penser à ces traductions de Shakespeare où tout d’un coup on voit : *Jeu de mot intraduisible en français*. Je crois que c’est un peu ça.

Et je crois que ce qui a été redit est important. C’est-à-dire que de leur point de vue de leur référence théorique s’il fallait traduire le thème du Colloque, elles le traduiraient par quelque chose qui serait équivalent à « *De l’expression gestuelle — corporelle au sens de gestuelle/gestes du corps — à la communication verbale* ». Je crois que cette réponse à un jeu de mot intraduisible nous donne bien le contenu de leur exposé.

Alors maintenant, nous sommes obligés de faire une pause, à nouveau pour des raisons techniques, je crois, puisque l’intervention suivante est avec un film vidéo et que par conséquent il faut qu’on mette en place les bancs. Donc, pause de cinq minutes.

* * * * *

Dimanche 25 septembre 1988
le matin

Colette Duflot

Dr GARRABÉ - Nous allons reprendre la séance après cette pause qui a permis de mettre le matériel vidéo en place, on peut mettre la pénombre dès maintenant.

Nous allons voir la bande vidéo qui a été réalisée au C.H.S. de Mayenne et qui sera donc visible sur quatre écrans, dont un en noir et blanc. Peut-être avez-vous intérêt à vous placer par rapport aux écrans. Maintenant, il y a simplement une présentation en quelques minutes par Colette Duflot de la bande que vous allez voir après.

Colette DUFLOT - Alors je quitte ma place de copilote pour devenir un passager de cette galère... Je voulais simplement parler un peu de la préhistoire de cette bande vidéo. Depuis vingt ans, même un peu plus, je travaille dans un hôpital psychiatrique. Dans le début des années 70, on parlait beaucoup des réunions à l'hôpital psychiatrique. J'organisais des groupes de parole, mais je me trouvais souvent démunie entre le discours délirant, souvent bien hermétique, et les silences de l'autisme. Et je pensais : «Il faudrait quelque chose de concret, là, au milieu, d'où pourrait, peut-être, à un moment surgir une parole»... Et en 1974, je crois, première illumination, le Docteur Garrabé m'envoie le livre *Marionnettes et marottes* qu'il avait composé avec son équipe de l'Institut Marcel Rivière, à la Verrière. Je me dis : «Bien sûr, voilà ce que j'attendais, ce dont j'avais besoin, pour apporter la vie dans ces groupes !» Les problèmes institutionnels ont fait que les groupes n'ont pas pu démarrer tout de suite et que j'ai participé ici-même en 1976, au I^{er} Colloque "MARIONNETTE ET THÉRAPIE" organisé dans le cadre du Festival. L'Association n'existait pas encore, c'était encore la préhistoire de l'Association. Et là, ça été ma deuxième illumination — j'en suis restée là après ! — mais j'ai découvert ce que c'était que la marionnette, que je ne connaissais pas, certainement pas dans son amplitude, dans sa complexité, dans tous ses charmes. Et dans ce Colloque ici, j'ai eu l'occasion de rencontrer aussi des marionnettistes. Je pense à Mariano Dolci, il y avait François Gilles, aussi et ce qu'ils disaient de leur pratique, de ce qui les avaient amenés à la marionnette, me paraissait passionnant et m'avait ouvert beaucoup d'horizons.

Alors ensuite, l'atelier marionnettes au C.H.S. de Mayenne a pu démarrer en fonctionnant en groupes fermés successifs, de deux, trois groupes par an, en général, animés par une équipe pluridisciplinaire composée d'infirmiers et d'infirmières, psychologues ou médecins, une équipe qui au cours des années s'est renouvelée, mais qui reste quand même — comme une référence — ceux qui ont quitté l'équipe sont ici aujourd'hui dans cette salle, les premiers qui ont travaillé avec moi. C'est un travail qui a tissé pas mal de liens entre nous.

Dès le début, j'avais été frappée par l'analogie qu'il pouvait y avoir entre ce que je ressentais de mon travail et cette métaphore que Rabelais présente dans un chapitre du Quart Livre : *Les Paroles Gelées*. J'ai emprunté le titre de la vidéo à Rabelais et j'ai essayé d'en faire une illustration, mais il y a fort longtemps que cette analogie me courait dans la tête. Au cours de ces années, nous avons aussi approfondi un travail théorique. C'est pour ça que, depuis le début ou presque, nous travaillons avec Gilbert Oudot, psychanalyste, qui va intervenir après moi, dans une visée d'approfondissement théorique.

Parce que, je n'en dirai pas plus, mais pour — je n'ose pas dire pour nous, je ne peux parler qu'en mon nom propre — mais pour moi, la recherche théorique, ce n'est pas un masque qu'on se plaquerait, comme il a été dit hier, sur le visage, pour faire bien ou pour se cacher, mais c'est une sorte de boussole indispensable pour repérer, certes pas le chemin, mais **un** chemin, un chemin qui soit le mien, dans le champ foisonnant des pratiques.

Projection du film : «Les Paroles Gelées» (Marionnette et psychose).

Réalisateur : Hervé Duflot.

Selon une idée originale de Colette Duflot.

Avec la collaboration de Philippe Mazoyer, Madeleine Lions, Daniel Vannier.

Équipe de réalisation : Nadia Barbeau, Karine Debono, Colette Duflot, Jean-Louis Garnier et Gilbert Oudot.

Production A.N.F.H.-Pays de Loire.

En introduction, les marionnettes de Madeleine Lions, présidente de l'association "MARIONNETTE ET THÉRAPIE", jouent une scène tirée du *Quart Livre* de Rabelais (auteur français du XV^e siècle).

Au cours d'un voyage fantastique à la recherche de la « Vérité », le héros, Pantagruel, entend d'étranges cris : le pilote du navire lui explique qu'ils sont parvenus « *aux confins de la mer glaciale* », et qu'il y eut là, autrefois, une terrible bataille, « *et gelèrent en l'air les cris des hommes et des femmes* »... A ce jour, comme le temps devient plus doux, ces cris « dégelent », et peuvent être entendus...

Cette scène constitue une présentation métaphorique du travail qui est tenté, dans un hôpital psychiatrique, pour soigner des patients psychotiques, autistes : il s'agit de leur proposer une étape, au cours de leur prise en charge institutionnelle, qui, d'une certaine façon, « dégelera » leur parole, les introduira au mouvement de la vie.

Mais la marionnette, ce n'est pas seulement un support pour une thérapie : c'est un objet culturel lié à la vie des hommes. Madeleine Lions nous expose, au cours d'une interview, comment elle est venue à la marionnette, et ce que celles-ci lui ont apporté.

Le déroulement d'un groupe de travail est ensuite présenté, avec des indications méthodologiques, et des repères théoriques empruntés à la théorie psychanalytique des psychoses.

Le groupe dure trois mois, à raison de trois heures par semaine. Les soignants — psychologues, infirmiers, médecin — ont un rôle « nourricier » : ils fournissent le matériel, une aide légère, une sécurisation par leur attitude bienveillante. Ils ne fabriquent pas eux-mêmes leur marionnette.

Les participants du groupe ont à construire chacun sa propre marotte, et c'est un travail important, comme une lente gestation nécessaire : c'est un peu l'« image de soi » qui, inconsciemment, est ici en cours de création. Et nous savons que, chez le psychotique, cette image du corps n'a pu, aux temps archaïques de sa première élaboration, se structurer de façon cohérente.

Cette création, chez le sujet psychotique, d'une image de soi implicite provoque presque inmanquablement la joie et la fascination que Lacan a si bien décrite et qui est celle du jeune enfant découvrant sa propre image dans le miroir, étape importante de la constitution de la personnalité.

Le travail des soignants sera alors d'aider les participants à prendre une certaine distance par rapport à cette jouissance narcissique : donner un nom à sa marionnette sera l'étape suivant celle de la construction. Une des règles fondamentales est que, personne ne pouvant s'engendrer lui-même, la marionnette devra avoir une identité distincte de celle de son auteur.

Quand le nom, le sexe et la fonction de chaque marionnette ont été trouvés, au cours de scènes d'improvisation individuelles ou en dialogue, l'étape dernière est la construction collective d'un petit scénario : les marionnettes ont à se rencontrer toutes « dans la même histoire ». Cette histoire constitue le lieu symbolique où chaque personnage va venir occuper une place, une fonction, et une seule.

Cependant, l'équipe soignante ne se contente pas d'animer des séances souvent difficiles en raison de l'inhibition et de la passivité des patients autistes : un temps de réflexion a lieu après chaque séance, ainsi que, tous les quinze jours, des séances de « supervision » avec un psychanalyste extérieur au groupe, Gilbert Oudot. Ce dernier, à partir d'éléments du scénario, insiste sur le rapport très particulier du psychotique au langage : le discours du psychotique est « holophrastique », c'est-à-dire que celui qui parle fait corps avec son discours, ne s'en distingue pas. Et le travail thérapeutique, après avoir introduit une distance entre la marionnette et son auteur, sera d'introduire encore une distance entre le sujet et son discours.

Au cours du déroulement du groupe, on peut voir une patiente qui est toujours restée fixée à ses parents, créer un personnage de grande voyageuse qui voudrait voler de ses propres ailes... Mais, à ce stade du groupe, elle fait, entre les séances, des « passages à l'acte » et fugue comme si elle ne se distinguait pas de sa marionnette... Une autre participante ôte le masque de la vieillesse qu'elle avait donné à sa marionnette, et peut ainsi assumer une position dépressive que, jusqu'alors, elle déniait.

Et le scénario nous entraîne, avec nos patients, de la banquise norvégienne au soleil de l'Afrique du Sud... Gilbert Oudot rappelle alors que, si ceux-ci ont représenté sous nos yeux leur désir de passer d'un état « gelé » à une meilleure possibilité de vivre, avec cette espérance d'un voyage qui viendrait les « dégeler », il nous reste à les aider à prendre conscience de ce qu'ils ont ainsi mis en scène...

Mais ce travail-là ne pourra pas être fait dans ces groupes : ce sera l'objet d'un travail psychothérapeutique ultérieur, en séances individuelles. Les patients peuvent, à partir de l'expérience du groupe de marionnettes, s'engager éventuellement dans une cure de parole... ce qui était, auparavant, impossible.

Deux d'entre les participants ont bien voulu, quelque temps avant la fin du groupe, nous dire ce que cette expérience leur avait apporté. André dit : « Je me suis surpassé »... Nicole évoque son état antérieur, « dépressif », « bloqué » et nous dit qu'à présent, elle a « plus d'idées » et se sent mieux... Elle espère que « cela va durer » et nous dit que sa marionnette est « une étape de sa vie », et que, si elle devait recommencer, elle ferait « autre chose » : n'est-ce pas, précisément, parce qu'elle a pu sortir de son immobilité pour entrer dans le courant de la vie ?

Musique...

Fin de la projection.

Très vifs applaudissements.

Colette DUFLOT - Est ce que Nadia et Karine voudraient venir pour un temps de discussion ?

Je dois dire que je présente mes excuses à Mozart qui est l'auteur de la musique du générique de fin et que, pour des raisons techniques, nous n'avons pas pu mentionner.

Dr GARRABÉ - Je crois qu'il faut effectivement féliciter le réalisateur, Hervé Dufлот, qui n'est pas là aujourd'hui, l'équipe du C.H.S. de Mayenne et remercier, bien entendu, les malades du groupe qui nous ont permis de voir un certain nombre de choses que l'on a dites jusqu'à présent, mais je crois que c'est une chose de parler de la difficulté pour un psychotique à réaliser sa marionnette ou de la fascination ou du choix du nom, etc., et c'est autre chose que de le vivre comme nous l'a permis ce document.

Je crois que nous avons maintenant un temps de discussion avant l'intervention de Monsieur Gilbert Oudot que j'annonce quand même dès maintenant car il est possible qu'il y ait des questions qu'il faudra peut-être réserver pour après son intervention.

Salle - *inaudible*

Colette DUFLOT - Oui. Je voudrais vous dire qu'il ne faut pas fantasmer sur le mot « hôpital psychiatrique », que j'ai la chance, depuis que je travaille dans cet hôpital

psychiatrique, de n’avoir jamais vu un pavillon fermé à clef. C’est une récession qui est en train, je crois, de se produire dans certains secteurs de ce même hôpital, mais nous n’avons dans le service aucune porte fermée à clef. Il y avait des murs quand nous avons commencé à travailler dans cet hôpital — je dis « nous » parce que je travaille avec le Docteur Duflot, qui est psychiatre et qui est également mon mari et qui a fait beaucoup pour qu’on ne puisse pas dire qu’un hôpital psychiatrique, c’est systématiquement fermé. Il y a un centre social où la ville peut venir, où les gens de la ville peuvent venir voir avec les malades les spectacles qui y sont donnés. Il y a un self où il n’y a pas de séparation entre les tables des soignants et les tables des malades, il y a tout un travail qui date du temps, des beaux temps de la psychothérapie institutionnelle, qui fait que ce n’est pas fermé. Si un hospitalisé veut « fuguer », il n’a qu’à passer devant la conciergerie. Après, on revient... Quelquefois on revient tout seul, en faisant du stop... C’est un climat institutionnel particulier.

Pour ce qui est de cette image très forte aussi, de ces mains longuement immobiles, je pense qu’il faut remercier notre opérateur-réalisateur. Il est arrivé à saisir des images qui rendent vraiment compte de ce qui se passe dans l’atelier et les mains qu’on voit, qui sont figées avec ce tic de lâchage, ce sont les mains d’André qui parle à la fin et dit : « Ça m’a obligé à me surpasser ! »

Maintenant, j’aimerais revenir aussi sur votre réflexion : « Je ne sais pas ce que les malades ont voulu dire. » Ce n’est pas notre place, là, dans le temps de l’atelier, de chercher à « interpréter ». Seulement, dans un deuxième temps, certains des participants du groupe, pas nécessairement tous mais certains, deviennent demandeurs d’une psychothérapie verbale individuelle et à ce moment-là, chacun selon son chemin reprend, ou pas, ce qui a été dit à travers sa marionnette.

Salle - inaudible

Nadia BARBEAU - On commence des groupes. On fait trois, quatre groupes par année et en sachant qu’un groupe dure à peu près trois mois et que c’est renouvelable pour les patients, s’ils le désirent.

Salle - inaudible : sur la question des indicateurs de cette thérapie.

Karine DEBONO - Oui, c’est une proposition de soins.

Colette DUFLOT - Il y a d’abord un choix qui est fait en équipe. Ce sont des patients qui viennent de plusieurs secteurs. C’est un hôpital qui comporte quatre secteurs géographiques, quatre services médicaux. Notre groupe reçoit des malades des secteurs qui veulent nous en envoyer : il y a une indication qui est posée en équipe, ensuite il y a un temps de proposition au cours duquel le malade peut refuser. Et une fois que l’acceptation du malade est donnée, il y a un temps, les deux ou trois premières séances, au cours desquelles on peut avoir des défections, un malade qui vient une première fois et qui par exemple refuse de mettre la main à la pâte, ne revient pas. Et une fois que la tête est à peu près construite, là, on n’a plus jamais de défection.

Salle - *inaudible*

Colette DUFLOT - Certains patients qui sont là sont suivis par ailleurs, de façon parallèle par d'autres psychothérapeutes. Donc il y a toujours un lieu où ça peut être repris. Mais jamais directement par nous. De toute façon, je voudrais dire que je suis profondément convaincue qu'il y a un temps pour créer, pour représenter, et puis qu'il y a un temps après pour chercher à savoir ce qu'on a fait. Reprendre ce qui se passe là, au moment où c'est en train de naître, ce pourrait être stérilisant. Je voudrais, à ce propos, raconter une expérience que nous avons vécue dans les débuts de notre groupe de marionnettes. Tout passionnés que nous étions, nous avons voulu faire — après une initiation au cours de stages — dans le cadre de nos temps libres, nos propres marionnettes et construire un spectacle, nous, soignants. Alors, notre analyste bien-aimé s'est précipité là-dessus comme la misère sur les pauvres... «Ah!» Et nous avons tous abandonné nos marionnettes ! Je pense que c'était trop tôt. Pour ma part, je conçois ce temps de groupe comme un temps de gestation. On pourra peut-être, dans l'après-coup, y revenir.

Salle - Quand vous faites votre proposition d'atelier de marionnettes, vous mettez le mot « marionnettes » ou « formes animées » ou autrement « atelier de création » ? Par rapport à un malade qui veut venir dans cet atelier ? Est ce que vous comprenez le sens de ma question ?

Karine DEBONO - On appelle un chat « un chat » ! On parle de « marionnettes ».

Salle - ...de marionnettes. Donc il faut déjà qu'il veuille aller à la marionnette qui est souvent quelque chose qui est vu comme quelque chose pour les enfants. Donc, il y a quand même un passage qui est, comme le disait tout à l'heure l'interprète d'espagnol, de l'enfance à une maturation. Est-ce que vous le voyez aussi comme ça ou est-ce que le fait que ce soit un atelier de marionnettes... Ça aurait pu être un atelier de modelage, ou autre.

Karine DEBONO - C'est vrai qu'il y a quelques résistances. Quelquefois, quand on fait cette proposition de soins, les patients nous disent : « Mais c'est pour les enfants, on n'est pas des enfants ! » Mais je crois qu'on les invite à venir une fois et souvent, ils restent. Ils jugent donc après-coup, qu'effectivement, ça a été un moment, une étape où ils ont pu exprimer des choses et je crois que ça se dissout dans un après-coup.

Colette DUFLOT - On peut aussi dire que c'est en fonction des relations qui s'établissent entre les soignants et les soignés : il n'y a aucune ambiguïté, nous ne les traitons pas comme des enfants, nous ne bêtifions pas non plus. Il y a dans l'atelier des affiches qui parlent des marionnettes pour adultes, aussi. Nous avons un petit stock d'affiches qui décorent l'atelier. On le voit un peu dans la vidéo, une affiche de Toone, de Bruxelles, avec la phrase de Cocteau : « Il y a trop de gens qui ont un cœur en bois... » Le cadre montre qu'il n'y a pas d'ambiguïté, que l'on s'adresse à des adultes.

Salle - Je pense qu'on pourrait dire que c'est la même chose pour d'autres techniques. Si l'on propose, par exemple, le collage, dans un premier temps, c'est aussi vécu comme : «C'est la maternelle!» Et après, c'est tout à fait repris par des groupes d'adultes, par des groupes de patients avec un grand plaisir. Il n'y a pas que dans la marionnette...

Nadia BARBEAU - Dès le premier passage derrière le castelet, il y a un effet de soulagement qui est toujours patent.

Salle - *inaudible*

Colette DUFLOT - C'est notre gros problème d'amener à bouger. Les temps d'atelier sont précédés d'un temps d'échauffement corporel, d'expression corporelle, éventuellement d'un travail de la voix. Et avec les participants que nous recevons, nous avons de très gros problèmes au niveau de la voix. J'aimais bien ce que Madame Jarreau disait hier : «Nous avons des gens qui ne peuvent pas crier!» C'est impossible. Même quelqu'un qui construit une tête d'animal sauvage et qui voudrait le faire rugir, ne peut laisser filer qu'un petit ru de voix. Et pour les gestes, c'est pareil; mais pour un observateur qui n'est pas là à toutes les séances, on me renvoie quelquefois qu'il y a une modification des gestes au cours du déroulement de l'atelier. Que les gestes sont un peu plus coulés.

Salle - *inaudible*

Colette DUFLOT - Qu'entendez-vous par marionnettes «plus corporelles»?

Salle - ...des marottes...

Colette DUFLOT - Oui, on pourrait utiliser des marionnettes comme celles que nous avons vues hier soir, évidemment. C'est une technique qu'on n'a pas du tout pensé jusqu'à présent à utiliser. Mais l'exploration reste ouverte. Quant à... Il est impensable d'utiliser des marionnettes à fils parce que nous n'avons pas de marionnettistes dans notre région, dans notre équipe. Et puis, c'est un tout autre travail. Alors, on a fait le choix entre ces marionnettes-là et les marionnettes à gaine. Les marionnettes à gaine nous ont semblé moins fécondes pour mobiliser le corps. L'intérêt de la marotte à main prenante, c'est que la main de la marionnette, c'est aussi la main du marionnettiste et que ça permet les gestes du corps aussi.

Salle (*Marie-Christine Debien*) - En contrepoint un petit peu de ce qui a été dit, j'ai été frappée justement de l'ouverture des visages des malades entre le début et la fin de l'atelier et en entendant la dame qui vient de parler, là, il me venait à l'esprit une chose à laquelle je n'avais pas pensé, il y a une espèce de décalage qui est très intéressant, là, entre une animation, quelque chose de vivant — on sent une vie qui vient, au niveau des malades — et le côté figé de la marionnette. Il y a quelque chose... Ce qui est figé en eux, on pouffait dire, bon, est passé dans la marionnette. Je propose cette idée.

Salle - ... un bâton au bout de la tête, il semblait que ça rendrait plus...

...Un corps plus complet, mais peut-être moins... qui permette le premier choix. C'est une question que je me pose.

Karine DEBONO - Ce qui me paraît important, c'est après, que les malades eux-mêmes bougent leurs corps avec plus de facilité dans la mesure où nous ne vivons absolument pas un spectacle.

Dr GARRABÉ - Je crois que le choix de la technique, qui est un sujet qui revient très souvent, peut être justifié ou du point de vue du marionnettiste ou du point de vue des sujets auxquels on s'adresse. Je crois quand même que la marotte présente beaucoup d'intérêt. Il y a d'ailleurs, des types de marottes différents : Colette Dufлот faisait allusion à ce que l'on faisait à la Verrière. A la Verrière, nous utilisons des marottes qui ont des bras, des jambes, donc qui sont plus complètes, si je puis dire, au point de vue corporel. Cependant, la construction de la tête, pour les malades psychotiques, me paraît très importante, non seulement à cause de l'enveloppe, mais de ce qu'ils mettent dedans. Il y a des têtes qui sont vides, « follis », vides, ou des corps qui sont tellement lourds qu'ils sont immanipulables ; je crois que le record est qu'on s'est trouvé avec une marionnette qui pesait vingt-quatre kilos. Il y a aussi des modifications possibles : d'après ce que j'ai compris dans la vidéo, que la malade déprimée, qui avait fait une marionnette très âgée, modifie le visage de son personnage, le rajeunit : il faut se garder aussi des possibilités d'évolution. Mais les techniques utilisées peuvent être de différentes sortes.

Colette DUFLOT - Oui, mais ça, c'est en fonction de ce que l'on sait faire.

Dr GARRABÉ - Je crois qu'il faut que ce soit aussi une marionnette pas trop difficile à fabriquer, qu'on puisse apprendre, parce que sans ça, on retombe dans des problèmes de temps, de durée du groupe, il y a toute une série d'exigences qui interviennent.

On va passer à la communication de Monsieur Gilbert Oudot et on est presque à l'heure... Je dis ça, parce que s'agissant d'un analyste...

* * * * *

Dimanche 25 septembre 1988

le matin

Gilbert Oudot

Gilbert OUDOT - Je me présente. Je dois d'abord remercier Colette Dufлот de m'avoir introduit aux marionnettes puisque c'est elle qui m'a demandé de participer à l'équipe en tant que contrôleur. Depuis plus d'une dizaine d'années, nous travaillons ensemble, cela m'a permis de voir en quoi un analyste pouvait être intéressé par la pratique des marionnettes.

Le titre de cet exposé sera donc : « *Marionnette et Psychanalyse* » et la question est : « En quoi les marionnettes peuvent intéresser la psychanalyse et la cure ? » Je me situe nettement dans cette perspective.

Pour aborder la question, il faut d'abord se faire une première idée de ce qu'est la psychanalyse. Là, je pense qu'il y a des gens de différentes écoles et comme l'a fait remarquer Colette Dufлот, je pense que nous nous devons d'accepter qu'il y ait différents points de vue pour parler de la psychanalyse ou de la thérapie. Les concepts que j'utiliserai seront freudiens et lacaniens. J'ai moi-même été plusieurs années en contrôle avec le Docteur Lacan, ce seront mes références habituelles.

Dans cette perspective, l'expérience analytique est avant tout la découverte de l'importance du langage chez l'être humain, à savoir que le langage a des effets et constitue un champ qui lui est propre, qui s'appelle le champ de l'être, par opposition à l'existence : une fleur existe, un animal existe, mais ils n'ont pas l'être au sens philosophique du terme. Pour parler d'être, il faut évoquer le langage. Donc le fait de se situer dans cette perspective a des conséquences qui s'appellent névrose et psychose, nous le verrons par la suite. Lacan définit l'homme comme un « parlêtre » et sa structure dépend de sa prise dans le langage. Voilà à peu près mon point de départ.

Comment se fait-il qu'un analyste puisse être intéressé par les marionnettes ? Eh bien ! L'expérience fondamentale, ce à quoi nous tous nous sommes confrontés, c'est que cet apprentissage, cette rencontre du symbolique, c'est-à-dire du langage et du besoin de l'organisme, cette rencontre, pour tout un chacun, c'est fait sur le modèle de la marionnette.

Je crois que le Docteur Ly Thanh Huê l'a évoqué hier, nous avons tous été manipulés par le langage ; ça été le premier temps. Concrètement, qu'est-ce que ça veut dire ? Supposons un bébé, une dizaine de mères de famille autour, le bébé pleure. Et si on demandait à chacune des mères : « Pourquoi pleure-t-il ? » Qu'est ce qui se passerait ? On entendrait : « Le petit chéri a faim ! », « Le petit chéri a soif ! », « Il a peur ! », etc. C'est ça cette expérience d'être pris par le langage puisque le bébé, lui, ne parle pas. On plaque des mots sur quelque chose d'organique, sur un cri. Donc,

immédiatement le besoin et le cri sont pris dans le langage. Cette première expérience est une expérience d'aliénation, dans le langage de l'Autre auquel s'ajoute une perte de quelque chose qui ne sera jamais pris dans le langage : l'Autre est défaillant. D'ailleurs, un aspect de la fin d'une analyse, c'est de découvrir que durant toute notre vie, nous avons été pris dans le désir de l'Autre — c'est-à-dire nous avons été toute notre vie — des marionnettes, les marionnettes du signifiant et que tout à la fois, quelque chose a définitivement échappé à cette prise dans le langage, dont nous avons à faire le deuil.

Or la reprise dans un dispositif, de cette situation qui a été traumatisante, va être l'occasion d'une relance, d'un réaménagement. De même que dans une analyse, ce qui n'avait jamais été symbolisé, on peut espérer que ce le sera. C'est un peu le but d'un groupe de marionnettes, de mettre en scène cette aliénation fondamentale — aliénation-séparation, autre nom de la marionnette — avec l'espoir que quelque chose pourra s'élaborer. Ceci est l'introduction. Voici les autres points : la constitution d'une équipe, c'est-à-dire d'un sens strict, là-dedans. Enfin, j'aborderai la question des psychoses.

Premier point : *le déroulement d'un atelier de marionnettes*. Il comporte un certain nombre d'étapes qui sont : la fabrication, la carte d'identité, l'élaboration du scénario/jeu et enfin ce qu'on appelle le temps de parole. Ce sont ces étapes qu'il faut asseoir théoriquement.

Prenons d'abord *la fabrication*, elle est essentielle; c'est la conclusion à laquelle avec Madeleine et Colette nous sommes arrivés. On ne peut pas s'en dispenser parce qu'elle renvoie, met en évidence ce qu'il en est de l'image du corps, différente du schéma corporel... Image du corps qui représente, « qui est l'incarnation symbolique du sujet désirant... médiative par le langage... », définition donnée par Françoise Dolto.

A travers la fabrication peut aussi se mettre en évidence le refus du symbolique ou l'incapacité d'y rentrer : lorsqu'un patient « oublie » de mettre des oreilles à sa marionnette... ça n'est pas tant parce qu'il ne sait pas que les oreilles ça n'existe pas, ça peut être une manière de pointer son refus du code du langage commun.

La carte d'identité. Elle est tout aussi fondamentale puisqu'elle renvoie à la question des identifications du sujet que Lacan appelle les signifiants-maîtres, c'est-à-dire ces sortes de mots d'ordre qui à la fois nous font exister : Être, et à la fois ordonnent, commandent notre vie. Un tel (Une telle) se veut victime, abusé(e) par la vie... et durant toute son existence, il (elle) organisera sa vie en victime...

L'élaboration du scénario et le jeu. Par ce biais, nous touchons à la question du fantasme... Or, vous le savez sans doute, une analyse peut être considérée comme la construction et la traversée du fantasme, c'est-à-dire la construction, la mise à jour de ce qui anime notre vie... de ce qui cause notre désir : à savoir un impossible...

Enfin, quatrième, *le temps de parole*. Le temps de parole, en regard de

l'interprétation. L'interprétation repose essentiellement sur la citation et l'énigme, c'est-à-dire c'est une question. Ce n'est pas une réponse. Et le but de l'intervention de l'analyste, c'est que se déroule ce processus de parole pour aboutir à découvrir ce qui sous-tend nos fantasmes, à savoir le désir, et que ce désir présente sous une forme paradoxale, puisqu'il est désir de rien, alors que pris dans le désir de l'autre, il s'adresse à ses objets. Le temps n'a pas tant pour but de comprendre, de vouloir dire, que de relancer le processus au fur et à mesure des séances.

Voilà en gros comment se déroule un groupe de marionnettes... (je regarde le temps...). Juste un petit mot sur ce qu'il en est de la *sublimation*, c'est-à-dire de l'art. J'avais écrit une phrase que j'espère retrouver, de mémoire, je pense pouvoir la citer : «La sublimation, ça consiste à installer, à la place du vide de la chose, c'est-à-dire ce reste qui n'a pu être symbolisé, l'imaginaire du fantasme. C'est une couverture, un leurre, qui est organisé par la société afin d'apaiser en chacun de nous ses points de vide.» Ça appelle un long commentaire mais ça permet d'indiquer qu'il y a deux angles, deux pôles d'attaque, le côté du signifiant, le côté du reste. D'un côté le signifiant, avec la suite ininterrompue des significations. De l'autre côté, c'est sur ce reste qui n'est pas symbolisable et dont nous avons à nous déprendre, à renoncer, d'en faire du symbolique. A travers l'expérience de la marionnette on enclenche le processus avec sa double polarité du signifiant → scénario, et de l'objet avec la marionnette et l'impossible qu'elle parle elle-même, il faut y renoncer... Dire que ça se termine avec les marionnettes, certainement pas ! Colette l'a indiqué, beaucoup de patients rentrent en thérapie individuelle pour aller plus loin, en parlent dans leur service et on obtient effectivement des effets de mieux, de mieux-être, qui est l'angle de la psychothérapie.

Maintenant, un mot. Un rappel dans le sens de ce qui a été dit. La *psychose* est une structure qui détermine un rapport spécifique au langage et qui s'exprime par des manifestations de signification qui concernent le corps du sujet ou sa place dans le monde.

Le jeu des marionnettes réactualise cette prise dans le signifiant : il se rejoue là quelque chose dans son rapport premier, original, avec le langage — où il fut d'abord une marionnette — une marionnette du signifiant dans les bras de sa mère comme chacun d'entre nous fût. Est ce qu'on guérit de la psychose ? Il est évident que le Docteur Dufлот pourrait en parler mieux que moi, mais la réponse est négative : on ne guérit pas de sa structure, il s'agit d'un autre mode d'être — on revient, on boucle le cycle — l'introduction dans le langage concerne l'être et que la psychose touche à l'être et appelle un autre type de développement.

J'ai parlé dix-huit minutes...

Applaudissements...

Dr GARRABÉ - Les présidents ne sont jamais contents, j'aurais préféré que vous parliez plus longtemps... (*rires...*) Mais ceci étant, ça nous laisse le temps de la

discussion, ce qui est aussi très utile. Je vous remercie d'abord pour le changement de titre de l'exposé, puisque ce n'est plus «Expérience de la façon dont travaille une équipe soignante en hôpital psychiatrique avec des marionnettes», mais que c'est devenu «*Marionnette et Psychanalyse*». Deuxièmement, pour la clarté de l'exposé, et enfin pour les questions que vous avez laissées en suspens pour que justement la salle y réponde, sauf peut-être la dernière : «Guérit-on de la psychose?»

Gilbert OUDOT - Un petit mot pour terminer sur les marionnettes. Tout le monde a entendu parler du fantasme rapporté par Freud : «On bat un enfant», et Freud dit que ce fantasme, si on cherchait un peu, on va le trouver dans tous les inconscients. Or nous connaissons tous le théâtre de Guignol et dans ce théâtre, il est toujours question de battre quelqu'un, c'est-à-dire qu'on va retrouver dans le théâtre bien classique cette mise en scène de battre un enfant... C'est juste pour l'anecdote.

Salle - ...il y a un problème quand même, c'est qu'on reste sur notre faim... (*inaudible*)

Dr GARRABÉ - Je répète que les gens avaient tous en principe une demi-heure, sauf ceux qui avaient des traductions ou du matériel autre. Nous n'avons pris ce matin qu'un quart d'heure de retard, nous avons une demi-heure de discussion possible. Je ne crois pas qu'on puisse se plaindre que nous n'avons pas de temps pour discuter maintenant alors qu'il s'agit justement d'une des interventions les plus intéressantes.

Salle (*Dr Ly Thanh Huê*) - Je vais peut être continuer à faire parler un peu plus Gilbert en lui posant cette question : il a soulevé un point qui m'a beaucoup intéressée, sur la question du reste non symbolisable.

Gilbert OUDOT - Là, tu me renvoies à quelque chose que nous avons vu au Festival International, au Japon, à savoir que la marionnette peut osciller entre deux pôles, être effectivement un pur signifiant ou un objet, cet objet, objet de déchet. Je commente. Un pur signifiant : c'est un marionnettiste, un certain Monsieur Uno qui nous a expliqué que la marionnette, figée dans son visage, ne pouvait pas prendre des expressions toutes les trente secondes comme un visage humain et que dans la pauvreté de ses expressions, dans sa limite, elle devenait un pur signifiant, représentait la joie, la tristesse et ça, c'en était l'emblème, en quelque sorte. Et on ne pouvait plus dire grand-chose, c'est-à-dire c'était un pur support. Et — l'autre versant — il y avait, je crois, je vais dire, un Cingalais —, je risque de me tromper ! — qui, lui, se déplaçait avec sa marionnette et ne parlait qu'à travers sa marionnette ; je dirais qu'elle représentait tout ce qui lui faisait défaut. C'était son complément, ce côté inanimé. Et qu'il supposait faire vivre à travers sa marionnette. On retrouvait ces deux pôles. Et justement c'est peut être parce que la marionnette peut représenter ces deux pôles qu'on pourrait aller très loin dans son utilisation en thérapie.

Et une autre chose que j'ai apprise lors d'un congrès, ici, à Charleville, c'est : «Que doit-on faire de sa marionnette à la fin d'un stage?» Je crois que vous vous

en souvenez ! Alors certains, comme on dit, l’emmenaient, la mettent sur une étagère, etc., et on n’y pense plus... Ça devient un objet qui est mis au fond d’un placard. Et d’autres l’avaient brûlée,... en une espèce de fête sacrificielle, au sens d’un objet dont il faut se débarrasser, car sa présence serait insupportable... On ne peut pas ramener cette partie de soi-même...

Colette DUFLOT - C’est ce que dit la dernière qui prend la parole dans la vidéo : «C’est une période de ma vie. Si j’avais à refaire un autre groupe, je ferais autre chose.» J’ai trouvé merveilleux qu’elle ait cette formule.

Gilbert OUDOT - Absolument !

Colette DUFLOT - C’est ce qui fait que quand on a des patients qui font plusieurs groupes, il est hors de question de reprendre l’ancienne marionnette, mais justement parce que dans son expression figée elle a un message, mais pas beaucoup de messages. On en refait une autre, après, qui va avoir autre chose à dire et c’est ce qui était souligné par les Japonais disant que la marionnette apporte moins d’informations qu’un être vivant.

Gilbert OUDOT - Je voudrais aussi répondre à quelqu’un qui a demandé pourquoi on n’utilisait pas des marionnettes plus élaborées. Ce que nous pouvons déduire de la pratique du divan, c’est que pour que notre double imaginaire — on verra la définition de ce double imaginaire — on puisse s’y coltiner, c’est qu’on puisse — je cite les mots de nos patients — les maîtriser, ces doubles. S’ils nous dépassent, on ne peut pas les manipuler — un exemple serait les enfants avec les animaux — il est évident que Mélanie Klein ne prenant que des petits objets (je ne me souviens plus où j’ai lu ça) précisant bien qu’on a voulu prendre des gros objets et qu’en fait elle dit : «C’est un point de théorie fondamental et que les gens n’ont rien compris en prenant de gros objets, parce que l’enfant a besoin de petites choses justement pour les maîtriser». Alors, rappelez-vous l’histoire du gosse à qui on fait sa piqûre et qui ensuite va faire une piqûre à sa poupée. Voyez, ça renvoie à toutes ces expériences. Et là, le problème du double, c’est non seulement le double imaginaire, c’est-à-dire son moi que l’on projetterait. C’est aussi le double de ce que l’on désire, c’est-à-dire de son fantasme. Et là, on touche à quelque chose de beaucoup plus élaboré qui nous permettra d’aller plus loin.

Dr GARRABÉ - Je vais vous passer la parole M. Ferdière ! Je remercie beaucoup Gilbert Oudot parce qu’il montre aussi comment ces colloques contribuent à l’élaboration de la théorie, puisqu’il fait référence au moins à deux choses qui ont été très discutées, l’une qui était effectivement ce devenir de la marionnette à la fin des groupes, il y avait eu une discussion extrêmement animée puisque je crois qu’il y avait eu des personnes qui proposaient effectivement de brûler les marionnettes, pas qui proposaient, mais qui brûlaient les marionnettes à la fin des groupes, ce qui avait beaucoup angoissé les personnes qui travaillaient avec des psychotiques, en

se disant : « Mais si on brûlait les marionnettes à la fin des groupes, qu'est ce que ça donnerait ? » Et effectivement que la question de savoir que si la marionnette est conservée, si elle est détruite, si elle est offerte, etc., est une question extrêmement importante.

L'autre point de théorie, c'est que vous avez re-prononcé le mot « double », que je n'osais plus prononcer puisque c'était la référence théorique tout à fait initiale, double donc au sens psychanalytique. Je n'osais plus la prononcer parce qu'on avait l'impression que depuis Otto Rank, c'était un peu démodé. De voir qu'on peut la réintroduire avec une formulation plus moderne... Mais je pense qu'effectivement la question du double est au centre des marionnettes.

Monsieur Ferdière, alors...

Dr FERDIÈRE - Pour discuter ces communications, il faudrait environ quatre heures, mais comme je n'ai qu'une minute, je pourrai revenir d'abord sur le mot de « gelées », car ce mot de « gelées » m'a troublé quelque peu, car, si je m'en réfère bien à Rabelais, les paroles qui sont gelées sont des paroles qui ont été dites. Et qui sont mises dans un congélateur. Or, les gosses que nous avons vu hier soir évoluer là, avec des marionnettes ou de prétendues marionnettes, je serais un peu sévère sur la dénomination, ils n'avaient rien eu avant. Par conséquent, il n'y avait rien eu de volé. Il y avait eu des créations. Et c'est peut-être que le mot que je n'ai pas suffisamment entendu dans la bouche d'un des rares analystes qui soit clair, qui n'ait pas hérité de Lacan seulement sa théorie mais son langage, ce qu'il fait très bien, ce qu'il fait beaucoup mieux, mais il a hérité du bon Lacan, c'est-à-dire du Lacan qui n'est pas génial, du Lacan qui n'est pas poète. Vous avez fait un exposé qui n'a rien de poétique. Et vous avez annoncé sur vos petits papiers, là, il y en a un que vous avez oublié de retourner, vous avez parlé de « sublimation », puis de l'autre côté il y avait « art », je n'ai pas entendu parler d'art. Ça m'a un petit peu surpris. J'aurais voulu, quant à ce système de destruction de l'objet... Nous le trouvons sur tout dessin. Nous devons nous demander devant un malade qui dessine la moindre chose, le moindre gribouillage, ou la moindre peinture, qu'allons-nous en faire ? Est-ce qu'il va nous en faire présent ? Est-ce qu'il va le détruire ? Et nous voyons des malades qui le détruisent ou plutôt qui le détruisent dans le même moment. Ce sont des problèmes qui sont tellement longs que je dois m'arrêter là.

Dr GARRABÉ - Je réponds à la fin, M. Ferdière. C'est que c'est un problème institutionnel. Que, quand dans un hôpital il y a des activités de ce type, le dessin a un avantage, c'est qu'on peut effectivement les empiler et en garder un grand nombre. C'est vrai qu'on reçoit des lettres de malades psychotiques et peut être de malades psychotiques guéris, qui tout à coup vous écrivent : « Docteur, envoyez-moi le dessin que j'ai fait le 25 février 1962, quand j'ai guéri de ma psychose ». Alors, il faut le retrouver. Les marionnettes, ça fait beaucoup de volume ! Et de telle sorte qu'il y a un problème, qui est un peu bête, mais qui se pose, surtout quand...

Salle - ...détruire ou conserver...

Dr GARRABÉ - Oui ! Ou détruire, ou conserver, telle est la question.

Gilbert OUDOT - Là, je suis heureux, j'allais oublier le mot « gelées » alors que j'en ai parlé pendant quinze jours avant. Alors je vais vous donner une définition du symptôme. Le symptôme serait un message de désir interrompu, gelé, qui ne peut être délivré par la parole. Ça, c'est de Jacques-Alain Miller, citant Lacan, et le terme de « gelé », de « gélification », revient sans cesse pour indiquer que, effectivement — là, un mot quand même de théorie générale — ce qu'on entend en analyse à longueur de journées, ce sont soit des plaintes, soit des petites histoires que les gens racontent quand on leur demande de dire ce qui leur vient à l'esprit. Les plaintes, ça s'appelle des symptômes, c'est-à-dire ça touche à la souffrance, et les petites histoires, ça s'appelle des fantasmes. Or justement, quand la chaîne signifiante, c'est à dire quand quelque chose concernant notre désir ne peut pas être dit, soit ça prend la forme d'un symptôme et comme le symptôme, lui, fait souffrir, il est compensé par une vie fantasmatique intense qui, elle, vient prendre la place de la jouissance et un exemple littéraire, justement, nos patients disent toujours la même chose, et pour cause, c'est que ce qu'ils nous racontent, ce sont leurs fantasmes et pour les gens qui sont lecteurs de Sade, l'expérience commune indique qu'à la trentième page de Sade, on n'en peut plus, on croyait lire un livre un peu porno, très passionnant et en fait, il ne cesse de dire la même chose et on est souvent épuisé.

Dr FERDIÈRE - ...c'est le génie de son époque ! Vous voyez ça avec une superficialité que je regrette !...

Gilbert OUDOT - Superficialité, peut-être, mais l'ennui, certainement pas ! Enfin, ça, c'est un point de vue. Je ne sais pas si vous avez vu le film *Les cent vingt jours de Sodome et Gomorrhe*, qui est un filin encore plus prenant, mais la répétition est sans cesse là. D'ailleurs le propre de l'inconscient, c'est la répétition.

Dr FERDIÈRE - ...c'est le seul esprit vivant et révolutionnaire de son temps...

Gilbert OUDOT - Alors, oui ! Absolument d'accord. Et justement on a fait une différence importante sur le plan analytique entre la vie de Sade et les fantasmes de Sade. D'accord, alors on se retrouve. Effectivement, c'est deux choses totalement différentes.

Dr FERDIÈRE - ...quand vous dites que les psychoses ne guérissent pas, alors là vous me faites rigoler. Si vous parlez de schizophrénie, et je ne comprends pas comment vous osez encore parler de schizophrénie... A tout instant, il y a des schizophrènes qui guérissent... Chacun fait son petit épisode schizophrénique dans sa vie. C'est un épisode créateur car vous n'apprenez pas à vos malades à savoir qu'ils sont sur la Terre d'une manière passagère pour y naître et pour y mourir. Vous ne leur apprenez même pas à mourir !

Gilbert OUDOT - Là, je donnerai la parole au Dr Dufлот pour savoir s'il a guéri des schizophrènes dans son service... (*rires...*)

Dr GARRABÉ - Le Dr Ferdière n'a pas recours au micro pour tenir ces propos révolutionnaires. Je crois que Sade n'a jamais utilisé le théâtre des marionnettes à Charenton. Je l'ai étudié récemment. C'était le théâtre par des acteurs en chair et en os et vous savez, alors, que les comédies qui étaient représentées à Charenton, ce n'était pas du tout « Marat-Sade » comme on a voulu nous le faire croire, c'était des bergeries et s'il y a un truc de Sade qui est barbant, c'est les bergeries et les pièces de théâtre.

Dr FERDIÈRE - ...ses ancêtres, sa famille ne veulent pas qu'on en parle, alors, n'en parlons pas !

Colette DUFLOT - Je fais un retour sur Rabelais et je voudrais préciser que dans le texte ce n'est pas du langage qui a eu lieu avant, que ce qui a gelé en l'air, lors d'une grande bataille, ce sont des cris, des jurons, ou alors des paroles proférées en langue barbare et Pantagruel dit qu'il peut les ouïr, mais non pas les entendre, c'est-à-dire dans notre langage à nous, il peut les entendre mais non pas les comprendre et que ce travail de symbolisation reste à faire.

Dr FERDIÈRE - Donc vous interprétez ! Entendre, ça veut dire interpréter. C'est pas parce que des gens ont des langues étrangères, sauf quand on a reçu des petites flammes sur la tête et qu'on comprend toutes les langues, mais ça n'arrive qu'une fois tous les trente six...

Gilbert OUDOT - Juste un petit mot entre deux. Il est évident que les psychotiques parlent. Certains du moins parlent absolument comme vous et moi, je dirai même mieux.

Dr FERDIÈRE - ...en auscultant les murs de leurs cellules...

Gilbert OUDOT - Je parlais du langage verbal... Peu importe. Mais il faut soulever quand même le point fondamental, c'est que ce qui fait problème, c'est la relation du sujet à son discours. Et le grand problème des psychotiques qui parlent, c'est qu'ils ne sont pas dans leur discours. J'allais dire, ils n'en profitent pas.

Dr FERDIÈRE - C'est nous qui n'en profitons pas ! ...Artaud...

Gilbert OUDOT - Je suis tout à fait d'accord. Ce que Artaud a écrit, c'est nous qui en profitons.

Dr FERDIÈRE - Exactement !

Dr GARRABÉ - Quelqu'un voudrait parler et a même le micro ! C'est M^{me} Sara Païn.

Sara PAIN - J'ajoute à la question « gelées » que j'ai entendu : « je, ma, lé », c'est-à-dire « je-le-dis ». Je le, points de suspension... sans continuer Rabelais ou pas,

c'est-à-dire qu'on peut toujours entendre encore beaucoup de choses dans un terme si simple que «gelées». «Je l'ai», «Je le dis»...

Mais la question que je voulais vous proposer, c'est parce que le destin qu'ils vont mettre en drame, les poupées, c'est un destin commun quand même, c'est-à-dire c'est une question de groupe et ça pose — moi aussi, je viens des théories lacaniennes — mais ça pose un problème pour la théorie lacanienne parce que la question du sujet parmi les sujets, pas en rapport à l'Autre avec un A majuscule, c'est-à-dire pas en rapport au code puisqu'ils sont tous dans le même code dramatique, mais par rapport à l'Autre, à l'Autre qui est avec eux, ça crée, je pense — et ça peut être intéressant pour la psychanalyse — des problèmes qu'on se pose dans la consultation en privé, c'est-à-dire de faire un destin commun.

Gilbert OUDOT - Là, voyez, ce qui me vient à l'esprit — je n'ai pas toute la théorie en tête — mais le premier point à répondre, c'est que les fantasmes se partagent. Quand Freud écrit justement : «On bat un enfant», il cite le cas d'obsessionnel, d'hystérique. Je crois qu'il y a même un cas qu'il appelle paranoïa — sous réserve. Il cite six cas, je crois qu'il y a une majorité de femmes dans son exemple et il indique nettement que les fantasmes se partagent par des personnes qui ont des structures différentes et je pense que c'est un point fondamental pour nous, c'est qu'effectivement, si les fantasmes ne se partageaient pas, on ne pourrait pas faire un groupe de marionnettes, du point de vue théorique.

Sara PAIN - Je pense que là, il y a plus qu'un partage, il y a un certain... il faut céder quelque chose. C'est plus qu'un partage, il faut...

Gilbert OUDOT - Absolument ! Le terme psychanalyste est une forme de laisser tomber certaines choses, mais, je dirais, à ce bac commun qu'est le fantasme élaboré ; chacun prend ce qu'il peut et justement, l'important, c'est peut-être qu'après, ce soit repris tout cela.

Sara PAIN - C'est que chacun a re-signé, je dirai, de son destin, pour laisser passer le destin des autres...

Gilbert OUDOT - Attendez ! Reprenez la phrase !

Sara PAIN - Ce que chacun peut re-signer, mais résigner, mais je veux dire avec accent et sans accent, c'est-à-dire résigner peut signifier «pour les autres aussi avoir un destin». Ça me paraît très important dans notre élaboration de cette chose qui se passe, avec la marionnette, c'est-à-dire qu'il faut faire un destin commun et pour ça il faut que chacun puisse re-signer, c'est-à-dire revenir à signifier, dans les deux sens. Et son destin propre pour laisser l'Autre aussi vivre et parce qu'il y en a un qui va être le héros, c'est-à-dire de pouvoir s'identifier au héros et faire son parti pour que le héros soit, que le héros puisse être et avoir son importance de l'importance de l'Autre qui fait le héros. Et ça me semble bon, même «pédagogiquement» très très important si on peut le faire et avoir une expérience qu'on peut avoir plaisir de laisser

l'Autre être, pas seulement d'être soi. Parce que je pense qu'en laissant l'Autre être, on réaffirme le code, on réaffirme l'être même.

Colette DUFLOT - C'est un point qui est très important et qui renvoie à quelque chose de plus terre à terre, c'est le travail d'animation, de régulation du groupe qui peut être fait par les soignants. Pour cela il y a un travail individuel à l'intérieur du groupe, mais où chacun est solitaire dans sa création et c'est un temps qui est important, parce que l'on peut abandonner quelque chose à l'Autre, mais dans la mesure où on n'est pas annulé, on n'est pas tué. Donc il faut que chacun puisse avoir son existence et dans l'élaboration du scénario, c'est un travail très long et très patient.

Je reviens sur les questions que nous avons eues à propos du matériel employé. Enfin, du type de marottes. J'ai tendance à interpréter ça comme une réaction que nous avons nous aussi devant l'immobilité de nos patients et on se dit : « Si on employait autre chose, peut-être qu'ils bougeraient davantage ! » Et on a cette abstinence à observer qui fait qu'on ne doit pas les manipuler, le moins possible — je ne dis pas qu'on ne le fait pas, ce n'est pas pensable — mais il s'agit de les manipuler le moins possible de l'extérieur, mais qu'il y ait un mouvement qui vienne d'eux-mêmes et c'est ça qui est très long et c'est ce qui fait que nous devons accepter que ce soit longtemps figé. Ensuite, lorsqu'on élabore le scénario, ça se fait très lentement, d'abord avec des passages où chacun vient jouer sa petite histoire, puis il y a des rencontres à deux et puis ça se lie ou ça ne peut pas se lier comme une mayonnaise, quelquefois, mais on n'a pas un scénario qui est construit autour d'un héros. Mais il y a des scènes et on cherche comment tout ça va pouvoir s'articuler ensemble. Ça me fait penser à des types d'interventions que nous pouvons avoir rarement, mais quelquefois, derrière le castelet avec une marionnette préexistante, qu'on a à cet usage.

Je me souviens d'un groupe où chacun tirait la couverture à soi et où il y avait des histoires de vaches et de vol de vaches. Tout le monde allait dans le champ du voisin, il avait fallu que l'un de nous aille dire qu'il était le tenancier du cadastre et qu'on savait que chacun avait sa propriété et il y avait quelqu'un qui était garant des limites données à chacun. Et à partir de ce moment-là, on essaie qu'il n'y ait pas quelqu'un qui prenne de l'emprise sur les autres.

Dr GARRABÉ - On va être obligé de conclure ou de renvoyer à cet après-midi. Je crois que effectivement, par rapport à votre question...

Dr FERDIÈRE - J'ai une conclusion à proposer et elle est très belle.

Dr GARRABÉ - Allez-y, si c'est une conclusion, M. Ferdière.

Dr FERDIÈRE - Le soignant, on dit souvent qu'il se soigne lui-même dans le même moment. Je le pense vraiment — Ça ne se discute pas ! — Je vais vous donner une conclusion qu'il est possible de donner dans la cité de Rimbaud, c'est une conclusion de Lautréamont : « L'art doit être fait par tous et non par un. »

Dr GARRABÉ - C'est une conclusion : « L'art doit être fait par tous et non par un ».

C'est peut-être une conclusion pour ce matin. Je crois quand même, par rapport à la question qui était posée, que vous avez posé du point de vue théorique, du point de vue des marionnettes, je suis tout à fait d'accord avec ce que dit Colette Dufлот. C'est le problème de ce moment, de cette phase, que nous avons eu peu le temps d'étudier et que l'on a appelé l'élaboration du scénario. Alors c'est vrai qu'en particulier dans les groupes de psychotiques chacun arrive avec son histoire ou son destin individuel. Et que ça ne colle pas du tout. Et qu'il va falloir une espèce de négociation ou de compromis pour que les histoires en question collent, et peut-être alors, je renvoie à cet après-midi à la synthèse, je crois qu'il se fait un travail qui ressemble un peu à une construction de mythes, avec peut-être effectivement la place du héros, mais la place du héros au sens mythique du terme.

Alors nous terminons très à l'heure. Je félicite à nouveau l'assistance de son assiduité et de son écoute. Je crois que nous pouvons du coup nous donner rendez-vous à 14h15 pour commencer réellement à 14h30, puisque apparemment il y a un quart d'heure de démarrage et ça nous laissera le temps d'écouter les intervenants et de discuter. Je dois dire que, peut-être pour entretenir le suspense, le Dr Tony Palumbo est à Charleville, il ne s'est pas perdu entre Orly et Charleville, mais on ne sait pas où il est à Charleville!

Fin de la matinée du dimanche 25 septembre 1988.

* * * * *

Dimanche 25 septembre 1988,
l'après-midi.

Marie-Christine Debien

Marie-Christine DEBIEN - Pour commencer, je vais vous lire un passage d'un texte littéraire. Il s'agit de l'essai : *Sur les Marionnettes* du dramaturge allemand Heinrich Von Kleist.

« Passant l'hiver de 1801 à Hem, j'ai rencontré un soir, dans un jardin public, Monsieur C... engagé depuis quelque temps comme premier danseur à l'Opéra de la Ville, où les spectateurs lui faisaient un extraordinaire succès. Je lui dis mon étonnement de l'avoir vu plusieurs fois au théâtre de marionnettes installé au marché, où la foule se divertissait à l'aide de petits drames burlesques. Il m'assura que la pantomime de ces poupées lui procurait beaucoup de plaisir et me donna vaguement à entendre qu'un danseur désireux de se perfectionner pourrait apprendre d'elles toutes sortes de choses. Il me demanda alors si je n'avais pas trouvé très gracieux certains mouvements des poupées dansantes, en particulier ceux des plus petites. Je ne pus le nier. Je m'informais du mécanisme de ces figures, je lui demandais comment il était possible de commander chaque membre en tous ses points suivant le rythme du mouvement ou celui de la danse sans avoir des myriades de ficelles aux doigts. Il me répondit qu'il ne fallait pas s'imaginer que le machiniste lâchait ou tirait le fil de chaque membre pendant les différents temps de la danse. »

Alors suit une explication de l'ordre de la physique, sur le mouvement du pendule, le centre de gravité, etc. En fait, sur le plan mécanique, il y a à trouver le centre de gravité de chaque poupée et de chaque mouvement.

« ... ce mouvement est très simple, chaque fois qu'on déplace le centre de gravité suivant une ligne droite, les membres commencent à décrire une courbe ...

« Ces remarques me semblaient déjà apporter des lumières sur le plaisir qu'il prétendait trouver au spectacle de marionnettes. Cependant j'étais bien loin de prévoir les conclusions qu'il devait en tirer plus tard. Je lui demandais s'il pensait que le machiniste dirigeant ses poupées devait être lui-même un danseur, ou pour le moins avoir une idée de ce qui est beau dans la danse. Il reprit : "...qu'il ne résultait pas d'un métier facile à manier au point de vue mécanique, une exécution sans la moindre sensibilité."

« ... sur le plan mécanique, il y a une certaine ligne qui est assez simple. Mais sur le plan de la sensibilité, cette ligne par contre reste énigmatique, n'étant rien d'autre que le chemin que fait l'âme du danseur. Et il doutait fort que le machiniste le puisse trouver autrement qu'en se plaçant dans la pesanteur de la marionnette, c'est-à-dire, en d'autres termes, en dansant.

« Prenons seulement toujours le danseur pour exemple, P... (une danseuse célèbre), lorsqu'elle danse DAPHNIS et qu'elle cherche des yeux APOLLON qui la poursuit, son âme est dans sa colonne vertébrale et telle une naïade de l'École du Bernin, elle se penche comme si elle voulait rendre. Regardez le jeune F... dans le rôle de PARIS, il se tient au milieu de trois déesses et tend la pomme à VÉNUS. Toute son âme, et c'est épouvantable à voir, siège dans son coude. De telles bévues sont inévitables depuis que nous avons mangé à l'Arbre de la Connaissance. Pourtant

le Paradis demeure fermé à double tour et le CHÉRUBIN est derrière nous. Il nous faut faire le tour du monde pour voir si par derrière il n'est pas de nouveau ouvert quelque part. »

Je m'arrêterai à ce point de ce très beau texte de Kleist, pour maintenant parler un peu de mon travail.

Ce travail s'appuie sur la psychanalyse, puisque c'est ma référence de travail. Je suis psychologue de formation, je travaille avec des adultes handicapés mentaux, débiles et psychotiques, qu'on appelle « handicapés mentaux ».

Un autre point d'appui est la psychothérapie institutionnelle, ce courant de la psychiatrie qui a particulièrement travaillé la question du dispositif institutionnel nécessaire à mettre en place pour que certains processus de guérison soient possibles.

Mon troisième point d'appui est ma rencontre avec les marionnettes et certains textes, dont celui que j'ai cité, m'apportent beaucoup dans ma recherche.

Pour commencer, je voudrais situer où je travaille et comment j'en suis venue à m'intéresser aux marionnettes.

Je travaille depuis plus de dix ans, dans des institutions accueillant des adultes que l'on dit « handicapés mentaux ». Il s'agit de personnes qui présentent, souvent depuis leur petite enfance, un retard de développement important. Ce retard touche la motricité, l'acquisition du langage, de la lecture, et souvent la maturité affective en général.

On a souvent repéré des maladies physiques dans la petite enfance et supposé que ces maladies étaient en partie la cause des difficultés de développement observées par la suite. Mais on a aussi remarqué que la même maladie ne provoquait pas les mêmes troubles psychiques. Quelquefois aucune étiologie médicale n'a été repérée et dans un certain nombre de cas, on peut penser (des auteurs comme Maud Mannoni l'ont dit) qu'il s'agissait là d'une forme de psychose infantile.

Disons que, contrairement aux névrosés que nous sommes tous, (comme le rappelait le Docteur Garrabé ce matin : « On est tous aussi un peu malade quelque part ») ces personnes parlent peu de leurs difficultés, de leurs symptômes. Elles les vivent, on les voit dans leur corps très lourdement inscrites, je pense à cet aspect figé des personnes filmées dans l'hôpital où travaille Madame Duflot.

Travaillant comme psychologue dans ces établissements, je sentais que cette question de l'origine biologique, plus ou moins fictive de leur handicap, faisait obstacle pour tout le monde, mais d'abord pour eux-mêmes, à avoir une parole plus personnelle.

Je sentais qu'il fallait **créer un espace**, qui fasse circuler un peu d'air, qui permette de décoller de cette réalité biologique, corporelle, trop prégnante, pour que d'autres questions soient abordées, qu'une parole symbolisante puisse advenir.

A propos de cet espace auquel je tiens beaucoup, j'ai trouvé amusant de voir qu'il y avait eu une sorte de lapsus quant au titre de mon intervention qui était : « *A la*

recherche d’un espace de représentation par le truchement des marionnettes » et ça a été transformé en : «A la recherche d’un *aspect* de représentation par le truchement des marionnettes». L’espace a disparu au profit de l’aspect... On verra qu’en fait, il s’agit du contraire !

Donc, je sentais ce qu’il y avait à travailler, mais comment en permettre l’accès ? C’est une rencontre, une fois de plus, qui m’a mis la puce à l’oreille : c’est un jeune homme qui venait me parler de temps en temps, dans l’établissement. Il était intelligent, il était dans «les bons niveaux», mais il bégayait énormément et était incapable de rien dire de personnel. Et un jour, il me dit : «J’aimerais mieux parler avec des marionnettes ! » Sa proposition a évidemment rencontré une question que je me posais. On en a parlé dans l’Institution, une éducatrice a été d’accord pour travailler à la mise en place d’un groupe, qu’on a appelé «Groupe marionnette», et qui fonctionnait un peu comme un groupe de psychodrame. J’avais cette référence-là en tête. On utilisait des marionnettes toutes faites, les participants étaient des personnes à qui j’avais situé le sens du travail, et les règles de fonctionnement et qui étaient d’accord pour «tenter l’expérience». Dans cet espace-là, par l’intermédiaire, le truchement des marionnettes, plusieurs personnes ont osé parler de leurs parents, de la manière dont leurs parents parlaient de leur naissance, de leur handicap, de leur maladie. Tout ce discours-là était abordé. Un coin du voile était soulevé, une première distance par rapport à ce discours commençait à se faire.

Mais il y avait d’autres questions, d’autres écueils : des difficultés fondamentales (puisqu’elles se marquaient dans leurs corps, leur manière de parler, leur difficulté à nouer des relations) n’étaient jamais abordées. Et puis le travail mis en place avec des marionnettes toutes faites, dans ce type de travail, ne pouvait se faire qu’avec des personnes parlant aisément, et pour qui la marionnette représentait d’emblée quelque chose... et ce n’était pas le cas, loin de là, pour beaucoup.

J’étais un peu embêtée, j’ai pataugé, j’ai cherché et j’ai rencontré les articles de Madame Duflot... Je suis allée la rencontrer aussi. Et comme elle le disait ce matin, je me suis dit : «Mais bien sûr, voilà ce que je cherche ! » Nous avons mis en place des groupes que j’ai appelés : «Fabrication et jeu de marionnettes» et petit à petit le dispositif de travail, à mesure que je pratiquais, s’est affiné et je vais vous présenter comment je travaille actuellement.

D’abord il me paraît important de dire comment les personnes viennent dans ce groupe. Elles peuvent faire la demande elles-mêmes (au départ ça ne se faisait pas) et quelquefois il arrive que nous le leur proposons (nous en parlons en équipe avec les éducateurs et nous le proposons à certains). J’ai un entretien avec chaque personne pour leur présenter le travail : certains refusent, d’autres acceptent.

J’ai tenu, et je me suis rendu compte que c’était important, à ne pas faire des groupes de niveau, à ne pas mettre ensemble des gens parlant bien dans un groupe, et tous les gens ayant beaucoup de difficultés dans un autre groupe. Au contraire, je me suis rendu compte que des grands psychotiques assez régressés (puisque en

fait les débiles ont cette caractéristique d'avoir une allure assez régressée) pouvaient s'intégrer dans un groupe marionnette, à condition qu'ils soient pris dans la dynamique d'un groupe vivant, avec des échanges entre les personnes et que là, tout à coup, on se rendait compte, avec surprise, qu'ils pouvaient se «prendre au jeu». Or, l'on sait que dans l'histoire d'un sujet psychotique, c'est une affaire qui a souvent été difficile.

Je présente toujours le projet à chaque personne individuellement :

« Il s'agit, dans un premier temps, de fabriquer une marionnette à ton idée. Nous serons deux personnes à t'aider pour la construction, mais c'est toi qui définiras le personnage que tu souhaites représenter par ta marionnette.

« Ensuite, quand elle sera fabriquée, tu pourras écrire ou dicter, si tu ne sais pas écrire, l'histoire de ce personnage, décrire dans quel lieu il vit, avec qui, son caractère, son métier, les événements de sa vie, etc.

« Puis nous ferons des exercices de mime et de manipulation de marionnettes (manipulations à vue et derrière un castelet), de façon à t'habituer à cette marionnette qui est un personnage (et pas complètement le double de soi-même). Selon la technique employée : gaine, tige, fil..., elle a des possibilités, des limites, il faut les découvrir.

« Nous ferons aussi un travail de dialogues, de voix. »

A la fin (et là ça diffère un peu du film qui a été présenté ce matin), je propose que chacun essaie de mettre en scène et de jouer, avec des marionnettes, éventuellement manipulées par d'autres que lui, des passages de l'histoire de sa marionnette. Je préfère, surtout pour les gens qui sont pour les premières fois dans un groupe, qu'ils essaient d'abord de circonscrire et d'inscrire l'histoire de leur personnage. Après, éventuellement, une fois qu'il y a une histoire pour ce personnage, on peut espérer imaginer des rencontres, un scénario collectif.

J'ai structuré le déroulement de cette façon, compte tenu de l'intérêt et des difficultés que je découvrais. J'étais partie de l'idée que fabriquer une marionnette pouvait être un moment important, que des liens privilégiés pouvaient se nouer entre le créateur et sa marionnette, qui permettent que certaines choses se disent. Des lectures, notamment des articles de Madame Colette Dufлот, m'avaient orientée sur cette voie.

Je me suis rendu compte qu'en effet ce temps de fabrication permettait que se noue un lien particulier, puisqu'il s'agissait de la construction d'un être. Comme dit Madeleine Rambert, la particularité de la marionnette, c'est que c'est *un être mi-réel, mi-symbolique*. Je trouve ce terme très juste et on ne peut pas animer une marionnette, on ne peut pas devenir marionnettiste, si on considère uniquement la marionnette comme un objet. C'est justement moitié objet, moitié être, c'est donc quelque chose d'intermédiaire. Donc il s'agit de donner vie à quelque chose qui au début est très imprégnée de matière. C'est passionnant et il y a un parallèle entre tout ce qu'il faut faire et mettre en jeu pour donner vie à une marionnette et les étapes de la constitution de tout sujet humain, depuis le moment où il est tout bébé, où il n'est qu'un être vagissant, qui boit et qui dort, et le moment où il se met à marcher, à parler, à avoir ses idées personnelles. Il y a toute une évolution.

Faire une proposition de travail de ce genre : «Fabriquer une marionnette à son idée» est une proposition qui induit un rapport très personnel entre le créateur

et sa marionnette : on va y mettre beaucoup de soi-même. Je pense que c'est très différent quand on fait la proposition de fabriquer des marionnettes représentant les personnages d'une histoire déjà écrite. La proposition elle-même induit des choses, structure, oriente.

Il y a souvent une relation évidente, qui n'est pas dite, mais qui est visible de l'extérieur, entre le type de personnage choisi, la représentation du corps et la personne qui fabrique la marionnette.

Je pense à un jeune homme très inhibé, qui ne parlait presque pas et qui a fait à deux reprises des marionnettes dont le regard baissé ne pouvait rencontrer personne. Toute personne qui travaille avec des marionnettes fait fréquemment ce genre d'observation.

Maintenant, je dirais plutôt que la marionnette réalisée, le personnage représenté et son histoire ont un lien avec une question personnelle et actuelle de son créateur. Et ceci m'a paru très intéressant. D'autant qu'il m'est apparu que cette question, qui était en quelque sorte « représentée » par la marionnette, n'avait souvent rien à voir avec l'image que la personne donnait d'elle-même, avec l'aspect — pour reprendre le lapsus — et son discours social habituel, ou avec les problèmes que, de l'extérieur, l'équipe éducative estimait être les siens.

Ce qui était représenté là, incarné par la marionnette, avait rapport avec des signifiants structuraux inconscients. La personne faisait état dans le choix du personnage, l'énoncé de l'histoire, de là où il en était, sur le plan inconscient, dans son rapport à lui-même, aux autres et à son histoire.

Si je dis ça, c'est que j'ai souvent remarqué que parallèlement à la construction de leur marionnette, les gens se mettaient à parler, comme en association d'idées, de certains éléments de leur histoire, très précis, dont quelquefois ils ne parlaient pas et dont on se rendait compte ultérieurement qu'ils avaient une importance tout à fait fondamentale pour la personne.

Le personnage a un rapport avec la personne qui le crée, mais il est très important de ne pas le prendre à la lettre, comme la représentation de la personne. Sinon, on risque de fixer à un moment, à une image, ce qui est une question qui commence à pouvoir être représentée et qui, de ce fait, commence à pouvoir être séparée, mise à distance, parlée et non pas simplement incarnée, mise en acte, par et dans la personne. Il y a une espèce de fonction, là, me semble-t-il, de « représentation » mais aussi de « dépôt », comme si on pouvait déposer là quelque chose, inscrire quelque chose. Je pense à l'intervention de cette dame portugaise — elle m'excusera, je ne me rappelle plus son nom — ce photo-roman qui permettait à ce garçon d'inscrire des choses qui avaient été de véritables problèmes dans son histoire. C'était inscrit dans le roman-photo, ça permettait de passer à autre chose.

Je pense à plusieurs hommes qui ont choisi en premier lieu de représenter, par exemple, une femme — le plus souvent nommée : « La mère » — (encore un point commun avec le roman-photo). Il m'est apparu que cette représentation de la

mère permettait une première différenciation, mise à distance, possible de la mère. S'il s'avère que la marionnette — là, c'est au thérapeute d'essayer de repérer ce que représente cette marionnette — a cette fonction de décollage, de différenciation, de «dépôt»..., il est très important, au moment du jeu, de ne pas «recoller» le créateur de la marionnette au rôle et à la place représentée par la marionnette. Au contraire, il s'agit de permettre le passage vers la découverte d'un autre rôle, d'une autre place, place d'homme en l'occurrence, différenciée de la place maternelle, et de ce fait-là, en lien possible avec elle (parce que, tant qu'on est «collé» on ne peut pas avoir de relation), et en identification possible avec la place d'homme et à la place du père. Je pense à un homme qui, après avoir réalisé avec difficulté une marionnette qui représentait une femme, se trouvait sans inspiration quant à l'histoire de ce personnage. Par contre il a été sollicité par quelqu'un d'autre du groupe pour participer au jeu d'une histoire inventée par cet autre, et dans ce rôle du père, il s'est révélé tout à fait différent : il s'est réveillé. Il était vivant, plein d'humour, à sa place et capable de relations avec les autres et même d'imagination (on a souvent parlé de cette question de l'imagination) ce qui dans la réalité n'était pas le cas.

Alors là, quand on rencontre ce genre d'expérience, on est obligé de se poser des questions. Et je me dis : «Ce n'est pas qu'il ne sait pas, ou qu'il ne peut pas, entrer en relation, c'est en quelque sorte que ce n'est possible que dans un certain circuit symbolique, où il est à une certaine place, où les places des uns et des autres sont représentées d'une manière qui a pu prendre sens pour lui. Dans ce cadre, grâce à cette trame, il a retrouvé la parole.»

Je pense également à une femme qui a participé à deux groupes successifs. Sa première marionnette représentait, disait-elle, «le directeur». Tout le monde était au courant des conflits qu'elle avait avec ce directeur, dans l'Institution. Cette femme vivait seule avec sa mère, son père étant mort deux ans auparavant. Elle affectait une allure masculine très prononcée. Elle allait même jusqu'à porter les vêtements de son père; comme en plus elle était grande, les cheveux très courts, avec une voix grave, c'était frappant ! J'ai remarqué qu'à mesure qu'elle fabriquait cette marionnette représentant un homme, elle quittait petit à petit son accoutrement masculin et se mettait à parler de son père — *"Du Corps à la Parole"* —, de cette mort dont le deuil avait été très difficile à faire — c'est mon idée — puisqu'elle avait nié de son vivant tout sentiment affectueux par rapport à son père. Donc elle fait cette marionnette qui représente un homme, elle parle de son père et elle se met à porter des vêtements de femme, d'elle-même, sans qu'on lui dise rien. Une espèce de mouvement intérieur s'est continué lorsqu'au deuxième groupe, elle a dit vouloir cette fois représenter un «couple de jeunes quittant leurs parents pour se marier». Alors, je lui ai dit : «Un couple, par lequel des deux vas-tu commencer?» Et elle a choisi de commencer par représenter la jeune fille. Ce qui l'a amenée à parler un peu de sa mère, de son refus des travaux féminins... faisant état de sa relation très difficile avec sa mère, de l'inscription problématique dans une lignée féminine. Ça représentait

bien sûr une ouverture, ça s'est senti au niveau de son comportement. Elle a accepté de participer à des activités dans l'Institution, alors qu'elle était complètement murée dans une espèce d'opposition. Et en même temps ça a suscité d'autres problèmes, elle a somatisé, elle est tombée malade, d'une autre façon...

Dans ce cas, je pense que le groupe marionnette a été un lieu qui a permis que se représentent certaines questions, qu'une ouverture se fasse un petit peu en elle-même... Ce n'est pas fini, elle n'est pas guérie et on touche là le point où certaines questions ne peuvent se résoudre que dans une démarche personnelle de psychothérapie.

Applaudissements...

Dr GARRABÉ - J'attends d'une minute à l'autre de savoir si le Mexique est là. Apparemment le Senor Alfredo Hernando de Siguera n'est pas dans la salle... Donc on peut consacrer quelques instants à la discussion de la communication de Madame Debien.

Salle - Je voulais d'abord vous remercier parce que j'ai trouvé l'exposé très intéressant. Et dans ce jeu du rôle avec les marionnettes, est-ce que vous continuez l'histoire de chaque marionnette, y a-t-il une marionnette qui correspond à l'histoire des marionnettes, c'est-à-dire que si une marionnette raconte une histoire, est-ce qu'il y a toujours toutes les marionnettes qui sont là?

Marie-Christine DEBIEN - Oui. Par exemple, pour reprendre ce directeur, j'avais demandé, puisqu'elle avait fini avant tout le monde — elle allait très vite et était très décidée — je lui avais demandé de dessiner avec qui il vivait. Alors il s'avérait qu'il vivait avec sa femme et deux enfants, un garçon, une fille. Dans l'atelier, il y a toujours d'autres personnages, notamment des marionnettes faites par des personnes ayant participé à d'autres groupes. Je crois que c'est très important que dans l'atelier il y ait une grande variété de personnages... Donc chaque personne choisit quelle marionnette elle aimerait pour faire le rôle de la mère, de la fille, du fils, et à qui elle va demander d'animer ce rôle-là. C'est la personne qui indique ça, un peu comme dans le psychodrame.

Salle -...*inaudible*...

Marie Christine DEBIEN - J'en profite pour dire une petite chose : à mon avis c'est très important qu'il y ait tout un monde de représenté dans le lieu où l'on fait les marionnettes et je ne suis pas tout à fait d'accord avec des choses qui ont été dites ce matin sur le fait que, par exemple, on utilise des marottes parce que c'est moins compliqué comme utilisation que des marionnettes à fils et que pour des malades mentaux qui ne bougent pas beaucoup, ça serait plus simple. Je dois dire que je le pensais aussi au départ et puis un jour, j'ai eu une grande surprise. Il y avait dans mon groupe un jeune homme qui avait des problèmes physiques et mentaux importants. Nous sommes allés visiter l'atelier d'un marionnettiste qui faisait uniquement des marionnettes à fils — que je ne sais pas faire, c'est pour ça que je ne peux pas en faire

faire, là, j'avoue ma limite! — Et ce marionnettiste était très sympathique. Il leur a vraiment expliqué comment il les fabriquait, il a manipulé devant eux et quand on est revenu dans le groupe, à ma grande surprise, ce jeune homme a été chercher une marionnette à fils que j'avais achetée à Charleville et qui était accrochée au mur, et dont on ne s'était jamais servi. On l'a démêlée ensemble et il s'est mis à la faire marcher, aussi bien et même mieux que moi... Je crois que c'est très important de ne pas prévoir trop à l'avance. Sinon on est dans le programme! Ça m'inquiète qu'on puisse dire : pour tel genre de malade il faut telle marionnette... Par contre, on a beaucoup à gagner à écouter un peu ce que disent les marionnettistes, je pense qu'ils savent très bien qu'il n'y a pas le même rapport entre le marionnettiste et la marionnette selon qu'on a une marionnette à gaine, une marionnette à tige, une marotte ou une marionnette à fils.

La marionnette à fils, c'est nettement celle qui est la plus distante du marionnettiste. Et il y a des gens, c'est justement grâce à ce maximum de distance qu'ils vont pouvoir travailler. Je pense à ce petit garçon portugais qui avait voulu faire des marionnettes à fils les plus compliquées possibles. Je pense qu'on ne peut pas savoir à la place des gens avec quel degré de distance ils peuvent aborder certaines questions. Par contre, ce que je sais, c'est que, moi, je ne sais pas en faire... Donc, si je vois que ça peut intéresser quelqu'un, à ce moment-là, je peux essayer de me débrouiller, trouver quelqu'un qui sait en faire, qui peut m'aider...

Applaudissements...

Dr GARRABÉ - Autres questions ?

Les dernières nouvelles sont donc : les Mexicains sont à Charleville, mais ne sont pas ici, sur les lieux du colloque. Par contre, Monsieur Palumbo est arrivé, et l'interprète est là aussi. Ce que je vais vous proposer néanmoins, même si ça risque d'être frustrant pour les personnes qui sont actuellement absentes, et qui risquent donc d'arriver après, c'est que l'on fasse la synthèse et la discussion générale tout de suite, et que Monsieur Palumbo passe en vedette américaine, c'est le cas de le dire, après la synthèse. Dans la mesure où n'ayant pas lui-même participé au colloque, je pense qu'il ne pourra pas participer à la discussion générale.

Salle - Je voudrais savoir quelle est la raison de cet arrangement...

Dr GARRABÉ - La raison, c'est que les Mexicains ne sont pas là!

Salle - Monsieur Palumbo est là...

Dr GARRABÉ - Monsieur Palumbo était prévu pour hier après-midi. On a été obligé sans arrêt de modifier le programme.

Colette DUFLOT - Il y a des impératifs...

Dr GARRABÉ - Monsieur Palumbo, quelle est la durée de son intervention, traduction comprise? Ce matin, il m'a été fait le reproche de ne pas limiter les interventions, il est évident que je n'ai pu limiter aucune intervention. Personne n'a respecté son temps

de parole. A nouveau, Monsieur Palumbo, combien de temps peut-il parler, traduction comprise ?

...On me dit que c'est très long...

Madeline LIONS - Je pense que le Docteur Garrabé a raison, ça nous permettra de terminer sur de la marionnette.

Dr GARRABÉ - On terminera par contre un peu comme il avait été prévu à la séance d'hier que l'on termine par un spectacle de marionnettes, puisque son intervention est essentiellement celle-là...

Voilà les raisons de ces modifications de programme, dont je m'excuse, mais je dois dire que ayant présidé même à Charleville un certain nombre de colloques, c'est la première fois que je vois des gens qui sont inscrits, qui sont là, qui ne préviennent pas qu'ils sont là, qui ne viennent pas à l'heure indiquée et qui donc empêchent aux autres personnes inscrites au Colloque d'y participer et je pense d'ailleurs de participer aussi à la discussion générale parce qu'il y a certaines personnes qui ont communiqué qui sont là, qui ont suivi à peu près la totalité des communications, d'autres se sont elles-mêmes excusées en disant qu'elles étaient obligées de repartir parce qu'elles ne pouvaient pas attendre.

* * * * *

Dimanche 25 septembre 1988,
l'après-midi.

Synthèse du
V^{ème} Colloque International
* * *

D^r Jean Garrabé

Dr GARRABÉ - Plutôt qu'une véritable synthèse, je vais peut-être essayer de pointer un certain nombre de points qui sont effectivement, me semble-t-il, apparus avec une certaine fréquence dans les différentes communications, quel que soit d'ailleurs le contenu de celles-ci et les conditions des expériences qui nous ont été rapportées.

Le premier point avait d'ailleurs été formulé, je crois, comme tel par le Docteur Ly Thanh Huê qui était de poser la question : « *A qui s'adresse-t-on ?* » Je dois dire que j'étais personnellement assez heureux de voir qu'on a parlé non seulement de psychopathologie, même si peut-être une majorité des communications était de la psychopathologie, mais que l'on a parlé aussi d'autres pathologies, de pathologie générale puisqu'il a été question de dialysés, de diabétiques. Que ceci a d'ailleurs été l'occasion d'évoquer le problème des maladies chroniques et peut-être aussi surtout des maladies où la mort, je dirais la mort physique ou psychique, était présente. On a par contre aussi évoqué des indications, si je puis dire, on n'était plus tellement dans le problème de la pathologie et peut-être d'ailleurs, du coup, dans celui de la thérapeutique, mais des interventions qui étaient plus pédagogiques ou éducatives. Cette première question, d'ailleurs, « *A qui s'adresse-t-on ?* », me paraissait aussi très liée à ce qui vient d'être redit à l'instant, qui est la question de *l'institution dans laquelle on travaille*, puisqu'il est évident que les gens nous ont parlé d'institutions très diverses. Ça allait depuis le service de psychiatrie fermé dans un hôpital général — j'ai personnellement été d'ailleurs un peu surpris d'apprendre qu'en 1988 il y avait encore des services de psychiatrie fermés du fait du statut juridique des malades —, des centres hospitaliers spécialisés, mais qui étaient ouverts, des établissements à proprement parler de soins et au contraire, donc, des institutions éducatives ou même d'ailleurs de formation ou universitaires puisqu'on nous a parlé, si je me souviens bien, à deux reprises d'écoles normales. Même d'ailleurs si une des écoles normales ne prêtait qu'un fond de couloir. Ceci d'ailleurs pose peut-être la question, qui est évidemment plus cruciale dans les institutions de soins, de ce qui a été aussi dit à l'instant par Madame Debien, c'est le dispositif institutionnel, au sein même de ces institutions. Et d'ailleurs la question de savoir même s'il existe, parce que j'ai l'impression que

dans certaines interventions qui ont été faites, les marionnettes sont entreprises sans qu'il y ait de dispositif institutionnel et peut-être d'ailleurs ça doit être, j'imagine, extrêmement difficile de mener à bien une expérience dans ces conditions. Dans d'autres institutions, j'ai l'impression que le dispositif institutionnel est au contraire très clairement établi au départ, et on nous a rappelé, au moins pour deux d'entre elles, que c'était d'ailleurs aussi en référence à la psychothérapie institutionnelle. Alors, voilà le premier point qui est, me semble-t-il, un peu double.

Le deuxième point était porté sur la technique de *la fabrication des marionnettes* ou le choix du type de marionnettes qui était fait. Je dois dire qu'on a entendu évoquer à peu près, pas tous les types de marionnettes parce que vous allez me dire qu'au Festival il y en a beaucoup plus, mais on a entendu parler de marottes, de différents types de marottes, de marionnettes à tiges; on a même discuté sur le caractère marionnette ou non des *Trois Petits Cochons* que nous avons vus hier. Il y a eu au moins une utilisation très originale qui était celle du roman-photo. On a évoqué un marionnettiste célèbre, en la personne de Trinka, et puis, à un moment donné, ou à plusieurs moments d'ailleurs, on a parlé d'une sorte de retour au masque, qui pose peut-être la question d'ailleurs des relations entre le masque et la marionnette, peut-être j'en dirai un mot tout à l'heure, d'un autre point de vue.

Sur ce point de la technique, je crois que je ne dirai rien de plus, d'autant plus que je crois qu'il a été souvent donné la réponse — plus d'ailleurs pour les thérapeutes — qu'il faut s'appuyer, peut-être, sur les marionnettes. Et il y a aussi une réponse assez simple qui a été donnée par un certain nombre de gens qui est de dire : « Mais nous utilisons la technique que nous connaissons ! Et bien entendu, nous ne nous risquons pas à utiliser une technique de marionnettes que nous ne connaissons pas ».

En ce qui concerne, non plus la technique de fabrication de la marionnette, mais celle de la conduite, j'allais dire *la conduite des groupes*, parce qu'il me semble qu'en général, ce dont on nous a parlé, c'est de groupes — même d'ailleurs s'il s'agissait de groupes très différents les uns des autres — et que par contre les expériences de thérapie individuelles étaient moins nombreuses, même si elles étaient bien entendu intéressantes. En ce qui concerne les groupes, on a parlé de l'effet de dynamique de groupe, d'ailleurs en plusieurs références théoriques différentes. On a peu parlé d'un sujet qui vient d'être aussi abordé par Madame Debien et que moi j'avais noté. C'est le problème de *la composition des groupes*, je dirais surtout du point de vue de leur homogénéité, ou de leur niveau, ce qui d'ailleurs pour les cas que vous avez exposés, revient un peu au même. Peut-être ça a été un peu évoqué par la troupe *la Troupado* où ils disaient qu'ils étaient confrontés à ce problème du niveau des enfants et du coup, pour savoir quels étaient les enfants qui pouvaient participer aux marionnettes et ceux qu'il fallait refuser. Ce problème de la composition du groupe, on pourrait peut-être y revenir aussi, personnellement, je vous rejoins tout à fait, je pense qu'il est préférable que les groupes soient quand même un peu hétérogènes, et qu'il n'y ait pas

une homogénéité trop grande du groupe, qu'elle soit au point de vue nosologique ou un autre point de vue. Pour que la dynamique puisse se produire, il faut que le groupe soit hétérogène, au point de vue sexe, âge, etc., si l'on veut que certains personnages apparaissent.

Donc c'est essentiellement des groupes et les groupes étaient en général *conduits à deux*. Il y avait presque toujours quelqu'un qui semblait se charger plus de l'aspect technique de la fabrication des marionnettes et quelqu'un d'autre qui était plus en position d'observateur du groupe. Peut-être effectivement — je ne sais pas si j'ai bien compris une réflexion de ce matin — dans certains cas il y avait en outre un contrôle extérieur ou une supervision, donc un troisième personnage, mais il me semblait que le troisième personnage n'intervenait pas dans la conduite même du groupe, même si les gens se faisaient superviser ou contrôler par ailleurs. Cet aspect rejoint un point qui, je pense, n'a guère été abordé que par Madame Barbara Scheel, que ça semblait beaucoup préoccuper par contre, autant que j'ai pu comprendre à travers la traduction, qui est celui de *la formation des thérapeutes*, où j'ai l'impression qu'en Allemagne on essaie de mettre une formation qui est soumise à des règles très strictes et on peut d'ailleurs peut-être discuter, du problème de ces règles. Voilà le deuxième point, qui est la technique de fabrication des marionnettes et la conduite des groupes puisque c'est surtout de groupes qu'il a été question.

Le troisième point, qui me semble a été discuté assez souvent, était ce point des relations entre la théorie et la pratique, qui a été discuté de différentes manières, avec des gens qui ont dit, presque, qu'ils rejetaient la théorie, ou les théories, tout en admettant ensuite que ce n'était pas possible et qu'il y avait toujours une théorie implicite ou explicite, et je pense que c'est un point qui a été discuté dans la salle ou qui a été évoqué par les questions posées par la salle qui à certains moments s'est plaint d'avoir des communications trop pratiques et a estimé que les communications théoriques étaient, elles, réduites à la portion congrue. Alors personnellement, je trouve qu'il y avait certaines communications qui avaient justement l'intérêt que l'on voyait bien comment la pratique s'appuyait sur une théorie. Je dois dire que, par contre, les théories qui nous ont été proposées ont été très diverses, de manière très schématique. Il me semblait qu'on pouvait quand même retenir des interventions où on se référait à des *théories de la communication*, je dirais vraiment de la théorie de la communication au sens très large, de Von Bertalanffy, pas du tout la systémie contemporaine américaine. Il y avait des théories qui étaient plus centrées sur l'aspect créativité, art-thérapie, etc. Peut-être dans les communications et peut-être aussi dans les interventions dans la salle, je pense en particulier aux interventions de Gaston Ferdière ce matin, il y en avait peut-être qui se référaient au jeu, avec l'ambiguïté du mot en français, mettons plutôt à *l'aspect ludique* — j'étais personnellement un peu surpris que, à propos de cet aspect ludique, on ait peu parlé de Winnicott. Enfin, peut-être, Winnicott, faudrait-il le classer dans la dernière théorie, dans le dernier courant

théorique, qui serait effectivement *la psychanalyse*, qui a été évoquée très clairement comme théorie de référence dans certaines des communications. Voilà le troisième point qui serait donc ces rapports entre théorie et pratique.

Le quatrième point, qui semble-t-il, peut être le plus intéressant, c'est qu'on s'est quand même aperçu que à peu près dans toutes les expériences qui nous ont été rapportées, et c'est là si du coup on peut se demander s'il n'y a pas eu une certaine spécificité dans cette thérapie par les marionnettes — mais je me demande si ce n'est pas le sujet du colloque précédent, je dois retarder de trois ans là! — s'il n'y a pas une certaine spécificité en ce sens que tout le monde décrivait un certain nombre de temps, dans le déroulement de ces groupes, ce qui pose la question de *la durée chronologique*, du temps chronologique, mais aussi du temps psychique, du temps d'élaboration psychique.

Alors, ça a été dit bien entendu le plus clairement par Gilbert Oudot, ce matin, qui, lui, distingue quatre temps. Je suis assez d'accord, les temps se retrouvaient dans toutes les interventions mais n'étaient pas désignés tout à fait de la même manière. Tout le monde parlait de *la période de construction de la marionnette*, il y avait ensuite un temps qui était primordial, qui était celui du *baptême*, du nom donné à la marionnette, la carte d'identité puisqu'on a là employé plusieurs expressions ou désignations. Il y avait ensuite un troisième temps qui était celui de *l'animation*, une fois que les marionnettes ont un nom, elles se mettent à vivre, je dirais, pour leur propre compte. Commencent à apparaître des histoires individuelles qui sont d'ailleurs peut-être déterminées par le nom choisi. Et la période que l'on a désignée de «scénario», *d'élaboration du scénario*; le mot évoque un peu le cinéma, mais peut-être l'emploie-t-on faute d'un autre terme qui convient. Et alors on a parlé de cette difficulté, quelquefois même de cette impossibilité, de faire coller les histoires individuelles avec l'histoire du groupe, le scénario que le groupe est en train d'élaborer, et je crois que c'était Madame Sara Païn qui, ce matin, insistait qu'il est nécessaire pour cela que l'on abandonne des éléments de l'histoire individuelle au bénéfice de l'histoire du groupe et que ce n'est pas toujours facile. Et elle évoquait *le problème du héros*, et ça m'amène peut-être à un point où je vais m'évader du Colloque de Charleville, parce qu'on a beaucoup utilisé les mots, qui ne sont d'ailleurs pas du tout équivalents, de mythes, de contes, de fables, de légendes. J'en ai relevé au moins quatre, mais je crois qu'il y en a eu d'autres.

Si je m'évade, c'est parce qu'il y a trois semaines, je participais au colloque «Mythes et psychothérapie» à Athènes, dont le thème était «Angoisse et divination». Inutile de dire qu'il y a eu des discussions nombreuses sur la notion de mythe et que j'ai été un peu surpris de les retrouver trois semaines après, ici. Je crois que ce qui était quand même souligné, c'est que le *mythe* a cette particularité de présenter des faits réels, dont on sait au départ qu'ils ne se sont pas passés comme cela. C'est-à-dire que

ce n'est pas la réalité ou la vérité. Mais que d'emblée, la formulation symbolique, à la fois, occulte, je dirais la réalité des faits historiques, et en même temps, la dévoile. C'est-à-dire qu'on sait, à travers les mythes, ce que ça veut vraiment dire.

L'autre particularité, par exemple la différence avec le conte, c'est que *le conte*, alors qu'il commence par «Il était une fois...», tout le monde sait d'emblée qu'il n'a jamais été..., qu'on n'a jamais prétendu que «*Les Trois Petits Cochons*» ou «*Blanche-Neige*» ou..., etc., aient existé. Alors là, on est introduit par contre directement dans l'imaginaire. Une autre particularité du mythe — il a d'ailleurs été évoqué les mythes occidentaux, donc en fait gréco-latins, et les mythes orientaux, on pourrait aussi se lancer — je ne sais qui disait qu'elle pouvait parler cinq heures ! on pourrait effectivement parler cinq heures sur les relations entre les mythes occidentaux et les mythes orientaux, mais rassurez-vous, je ne vais pas le faire ! — les mythes occidentaux, mais je crois que c'est la même chose pour les mythes orientaux, sont presque toujours basés sur des textes écrits. C'est-à-dire qu'à un certain moment quelqu'un a donné sa version du mythe. Ces versions peuvent être contradictoires ; Euripide passe son temps à dire le contraire de ce qu'a dit Eschyle.

Mais c'est très important, dans le colloque auquel je faisais allusion tout à l'heure, il y avait toute une discussion au sujet de l'Œdipe, et on a fait remarquer, les hellénistes ont dit : «Mais le complexe d'Œdipe, dont parlent les analystes et Freud en particulier, n'a rien à voir avec le mythe grec» et j'étais très intéressé personnellement d'entendre un mythologue, puisque c'est une profession qui existe maintenant, dire : «Mais pas du tout ! C'est exactement d'après Sophocle.» et effectivement il a récité toutes les citations de Freud qui se réfèrent à des passages précis et même à des vers précis de Sophocle.

Je ne sais qui a évoqué des mythes modernes. Si ! Le Docteur Ferdière a dit : «Mais vous oubliez les mythes contemporains !» qui ne sont pas si contemporains que ça puisqu'il nous a parlé des *Pieds Nickelés*... Il y a des mythes beaucoup plus contemporains. Nous en avons eu un exemple à travers *Frankenstein*. Je pense personnellement que l'adolescent dont on nous a parlé faisait Frankenstein à travers le film et non pas à travers la version de Mary Shelley, de même d'ailleurs qu'il y avait des gens qui me disaient, à propos des *Trois Petits Cochons* : «Mais pour moi, *Les Trois Petits Cochons*, ce n'est pas le conte de Grimm !» — je souligne en passant que pour les contes, il y a souvent ce même phénomène, c'est-à-dire qu'un auteur, à un moment donné, les fixe dans la version, même si en fait ce sont des contes éternels. On dit quand même : «Les contes de Perrault», «Les contes de Grimm», etc. C'est le conte à un moment donné. Il faut dire que l'auteur des contes peut en inventer. Il peut se référer au folklore mais il peut en inventer de toutes pièces. Ce qui n'est pas permis pour le mythe. Il faut s'appuyer sur quelque chose au départ. Je crois que moi-même j'ai évoqué un mythe japonais, *Les Quarante sept Ronins*, de la même manière il y a des versions classiques du mythe des *Quarante sept Ronins*, et on se réfère à telle ou telle version.

On s'y réfère d'ailleurs — je vais finir par retomber sur mes pieds — pour les représenter. Peut-être c'est le cinquième temps des groupes de marionnettes, ou ce qui a été évoqué à propos du spectacle, est-ce que ça aboutit à *une représentation*?, là, on pourrait d'ailleurs se poser la question, devant quel public et avec quelle finalité.

Je vous disais donc qu'il y a trois semaines, j'assistais à ce colloque, de telle sorte qu'il y a exactement trois semaines nous étions à Epidaure, puisque le colloque comprenait la visite des principaux sites divinatoires. Je dois dire qu'une question qui a été très posée serait presque la question initiale, c'était : « Mais pourquoi oriente-t-on un sujet vers tel site divinatoire plutôt que vers tel autre ? Pourquoi conseillait-on à quelqu'un d'aller à Delphes ou à Epidaure ou à Olympie, etc. Question à laquelle aucun des hellénistes présents n'a pu nous répondre.

Je parlerai, moi, de deux de ces sites : Epidaure et Nécromantion. Pourquoi ça ? Epidaure — je réponds peut-être aussi à une question posée par Colette, à propos des cultes shintô (les cultes shintô sont toujours des cultes d'adoration d'une force de la Nature, qui est adorée en tant que telle, alors que déjà, dans les religions païennes, la force de la Nature est divinisée, même s'il y a toujours au départ une force de la Nature). C'est-à-dire qu'à la limite, ça nous paraîtrait logique qu'Epidaure, qui est pratiquement une station thermale, même si c'est la naissance d'Asclépios, soit évidemment dans un endroit où il y a une source avec tout ce que ça peut comporter à la fois du point de vue hydrothérapique — si j'ose dire — et symbolique. Mais bien entendu, il y a le théâtre, parce que je crois que le dispositif institutionnel d'Epidaure reste quand même vingt-quatre siècles après d'une richesse qui nous fait réfléchir. Je crois même que le Centre Hospitalier de Mayenne n'a pas les moyens d'en disposer. Epidaure, il y a vingt-quatre siècles ! Et alors il y a donc le théâtre, et là je retombe sur les marionnettes. C'était bien entendu les représentations des mythes en relation avec le culte d'Asclépios et donc bon nombre de drames grecs, parce que finalement, les drames grecs sont cela et donc représentés avec *le masque*. Donc je crois que le masque avait cette double fonction qu'on rappelle, de porte-voix pour parler dans ce gigantesque théâtre, mais que bien entendu, au moins au niveau de la face, soit — ce qui était dit aussi par Gilbert Oudot, mais répétant ce que disaient les marionnettistes japonais —, quelque chose de tellement figé que au fond on puisse y projeter tous les signifiants, cela a une valeur purement symbolique.

L'autre site que je voulais évoquer, c'est donc Nécromantion. Vous savez que là, la force de la Nature a été domestiquée, puisque c'est l'Achéron, que l'Achéron, maintenant, on le franchit par un pont qui est très confortable ; il est canalisé, donc on peut faire l'aller et le retour sans problème et sans utiliser de barque de Caron. Mais il permet donc d'aller dans ce site qui est très étonnant, cette colline qui tranche sur le reste du paysage, où est célébré le culte des Morts. Culte des Morts qui est préparé là aussi par toute une série de rites, mais je viendrai au rite final, vous allez comprendre pourquoi, c'est celui où enfin le pèlerin va voir apparaître les Morts et va enfin pouvoir leur parler et leur poser les questions dont il attend la réponse. Parce que vous savez

que c'est là qu'apparaît une machinerie, qui est un théâtre de marionnettes et que les Morts apparaissent sous forme de marionnettes et répondaient donc aux questions des vivants.

Je termine sur ce rapprochement qui ferme la boucle, qui la ferme presque deux fois, on revient au problème de la mort, et on revient au problème des marionnettes, de la forme des marionnettes utilisées — je ne sais pas ce que c'était comme marionnettes : des marionnettes à tiges, des marottes ou à fils.

Je ne sais pas s'il y a des points que vous avez connotés ? On peut donc commencer la discussion générale...

Salle - ...inaudible...

Dr GARRABÉ - ...sur des points que j'ai moi-même oubliés, mais je dois dire que douze heures d'attention, il est possible qu'il y ait des points dans telle ou telle communication qui m'aient échappé. Soit donc que l'on revienne sur ces points que j'ai relevés, peut-être cette fois-ci en discutant d'un point de vue général, plutôt qu'en référence avec des communications.

Colette DUFLOT - Je peux faire juste une petite remarque en attendant que les questions surgissent. J'ai été très contente d'apprendre qu'il y avait un théâtre de marionnettes à l'endroit où l'on allait écouter les âmes des Morts, et ça nous introduit tout à fait, ça nous ramène à notre point de départ qui est : "*Du Corps à la Parole*", parce que je me souviens d'Ulysse dans l'Odyssée qui va consulter les mânes du devin Tirésias pour savoir comment il doit continuer son voyage, et qui voit apparaître l'âme de sa mère, et qui dit : « *Trois fois je m'efforçais de la saisir et trois fois semblable à l'ombre et au rêve, elle s'envola.* » Et il fallait bien, pour qu'une parole surgisse, qu'il y ait un corps pour la localiser, la soutenir.

Salle - ...inaudible...

Dr GARRABÉ - Je vois Monsieur Palumbo qui parle avec l'interprète... On passe donc à cette représentation qui va donc clore.

Comment procédez-vous ? Vous voulez faire un exposé d'abord ? Il y a une présentation d'abord ?

Il y aura des commentaires tout au long de la représentation même. Vous commencez et les choses sont dites au fur et à mesure...

* * * * *

Dimanche 25 septembre 1988
l'après-midi

Docteur Anthony J. Palumbo

Madeleine LIONS - Je suis très contente d'accueillir Tony Palumbo parce que nous avons failli le perdre en route... Son avion a pris feu... Son passeport a été perdu... Bref, il est retrouvé, il est là, et Tony Palumbo va nous parler de ses expériences et de son travail, qu'il fait en Amérique, avec les handicapés.

Tony PALUMBO - Hello ! C'est très réconfortant d'être entre thérapeutes, au cas où quelque chose se produirait... (*rires...*)

On vous a parlé de mes difficultés pour arriver jusqu'ici, mais le Bon Dieu m'a envoyé quand même à bon port ! J'aimerais bien que vous vous détendiez et nous allons jouer !

Traductrice - Le Docteur Palumbo a écrit une partie de son speech en français et il aimerait bien en prononcer en français une partie lui-même... (*applaudissements...*)

Tony PALUMBO (*en français*) - *Mes chers amis, c'est un grand plaisir que d'être ici et de parler avec vous. Je vous remercie, mes chers collègues, Madame Lions pour l'opportunité de vous présenter mon travail et pour faire la connaissance de mes collègues dans notre noble art. Et avec un regard spécial de Madame Niculescu¹ pour son gentil encouragement à la nourriture de mes rêveries - (traductrice : mes rêves !) (rires...).*

Tony PALUMBO (*avec traduction*) - Je voudrais dire quelques mots d'explication au sujet de ma transformation en Docteur Silly.

Traductrice - La meilleure traduction que je peux trouver, c'est «Le Docteur Rigolo».

Salle - La rigolo-thérapie !

Traductrice - «Silly», en anglais, un peu fou, «sinok», maboul...

Tony PALUMBO - Maboul ! Je m'appelle Docteur Maboul ! Cette combinaison est nécessaire parce que c'est à la fois l'art et la science. Le Docteur pour la thérapie, le Maboul pour l'âme ! Ça rend les malades non défensifs.

Tony PALUMBO (*en français*) - *On peut résumer mon travail très simplement. Je commence avec un problème et travaille en arrière, vers les solutions qui utilisent habilement tous les aspects du théâtre de marionnettes. Je travaille de telle manière avec les enfants sans abri, leurs familles, les populations alcooliques et droguées, les patients gériatriques et pédiatriques (rires...) Je fais cela pour vous ! Et les écoliers, les adultes et les enfants ainsi que les cliniques et les groupes de communautés... Ça suffit ! (Applaudissements...)*

1. Margaréta Niculescu. Directrice de l'Institut International de la Marionnette à Charleville-Mézières.

Tony PALUMBO - Je pense que les marionnettes et le travail doivent bien correspondre à la population. C'est toujours une adaptation.

Vous devez oublier la tendance à être théâtral. Je ne travaille pas dans les limites de spectateurs et de présentateur. Je n'attends aucun applaudissement.

Les résultats du travail sont observables et mystérieux. Et j'ai donc créé des marionnettes adaptées et des méthodes adaptées. Je vous les expliquerai.

La plupart des enfants avec qui je travaille n'ont pas de possibilité de mouvement. Et traditionnellement, les marionnettes sont devant eux. Donc ils sont uniquement observateurs ! Pour tirer profit des marionnettes, on doit agir... le cerveau et l'esprit à travers le corps.

Donc, pour commencer, *les enfants sans mains*.

Nous avons un casque gonflable. Oh, les compagnies aériennes cassent tout ! (*le casque gonflable est crevé...*) J'ai adapté le casque gonflable avec une attache en tissu, et très simplement, on attache...

Tout est fait pour ne pas être cher : un bâton, un élastique et une machine à coudre d'une petite amie...

Donc je travaille du problème en arrière. Le problème est qu'ils n'ont pas de mains, donc je leur donne des mains. Donc j'ai fait une marionnette nouvelle que j'appelle « Jingo-Jingo ». C'est le bruit du tintement de la cloche. Il faut que ce soit simple, pas cher, fasse du bruit, tourne sur lui-même et donc possibilité de beaucoup d'actions avec peu de force.

La marionnette est fabriquée en papier, en fil de fer, elle est très légère. Dedans, il y a une sonnette avec une chambre phonique, de résonance, pour les enfants qui ne voient pas très bien.

Comme vous le voyez, la technique est simple. Mais l'action de la marionnette est nécessaire parce que ces enfants d'esprit limité sont facilement distraits. Et donc la marionnette doit toujours être vivante.

Ils peuvent modifier le haut. Elles peuvent être réglées. (*Tout est cassé d'avoir été dans l'avion !*) Mais vous voyez que la marionnette est toujours devant leur visage. Et qu'elle tourne sur elle-même parce qu'ils ont besoin du renforcement du visage, et elle est construite de façon qu'un peu de force la fait bouger, lui fait faire du bruit, et nous transforme un enfant handicapé en un acteur, un magicien.

Cela pose beaucoup de problèmes : beaucoup d'enfants ont des muscles du cou et de la tête sous-développés. Donc, ils sont dans leur chaise comme ceci, parce qu'ils n'ont pas de raisons de regarder quelque chose. Quand vous utilisez ceci, la tête se lève... Ça renforce les muscles de la tête et donne une thérapie immédiate.

J'ai amené beaucoup de cassettes vidéo, mais impossible de les visionner ! Je laisserai les cassettes auprès de Madame Lions et vous pourrez les voir. Si ça vous intéresse, j'ai quelques photos et vous pourrez voir comment les enfants utilisent ces marionnettes.

Donc ce casque est une partie très importante de mon travail.

Les marionnettes sont interchangeables. Il y avait des enfants qui ne pouvaient même pas remuer la tête. Donc, nous avons fait un « animateur ». Cela repose sur le plateau de la chaise ou par terre (du fauteuil roulant). Et de nouveau les marionnettes, on peut les changer (*rires...*) Toujours simple et bon marché!

Ceci est un appareil intéressant parce qu'on peut le régler selon la force individuelle, avec un morceau de mousse qu'on met en dessous de la pédale. Donc les enfants qui ont beaucoup de force et les enfants de force moindre... Un appareil qui partant d'enfants très handicapés en fait des marionnettistes.

Trois morceaux de bois et une ficelle...

Applaudissements...

Tony PALUMBO - Non! non! ces idées ne sont pas les miennes, elles viennent du ciel!

Il y avait également des enfants qui ont trouvé ceci difficile. Donc j'utilise un appareil que j'appelle une marionnette à tête de seau! Toutes les marionnettes finissent par vous ressembler... (*rires...*) Ressembler à soi-même, je veux dire!

Je travaille toujours de façon à pouvoir interchanger les différents éléments. Avec les enfants handicapés, ils ont besoin de choses plus grandes que la normale. Parce que certains des garçons pensent que les petites marionnettes sont pour des filles. Donc j'utilise une très grosse tête de marionnette. Et pour l'adapter pour les handicapés, j'ai un « animateur » qui est très simple, de carton, un morceau de bois et un morceau de caoutchouc (tuyau). Et avec ceci, le problème est d'amplifier la force.

Donc d'abord, soit eux, soit vous, on fabrique un seau, et donc on le place au dessus, comme ceci, avec une épingle, on le met ensemble (d'habitude). Ce n'est pas mon travail, c'est le travail des enseignants, du personnel et quand je travaille, je veux leur laisser une technique et sans surcharger de travail. Je veux leur laisser quelque chose de simple.

Donc « la tête de seau » est changeable de plusieurs façons différentes. Je ne pouvais pas amener ceci, mais cela va sur de grands bâtons, pour les lycéens. Donc cela fait une marionnette qui a cette taille... Une marionnette grande réduit le besoin... Ils ont des difficultés d'imaginer des petites choses... Il faut que ce soit grand pour qu'ils se sentent grands.

Donc ces têtes, on peut s'en servir de plusieurs façons différentes. On peut utiliser un simple bâton et placer la marionnette dessus. Nous les fixons sur le fauteuil roulant.

(Tony Palumbo mime une scène et fait la grosse voix...)

Nous les fabriquons selon leurs directives. La taille de la tête va aux habits normaux. Nous les encourageons à mettre leurs propres chapeaux pour créer leur *alter ego* plus vite. Donc, on doit toujours traduire vite entre leur handicap et votre technique, en tant que marionnettiste thérapeute.

Il y avait des enfants qui ne pouvaient que s'asseoir. Mais ils pouvaient déplacer leur corps dans le fauteuil, donc faire bouger le fauteuil. Donc j'ai fait cet appareil : c'est un « animateur ». Toujours simple : bâton, morceau de tissu et élastique. Parce que dans les hôpitaux et les centres, les administrateurs font des excuses pour ne pas rendre des services à cause leur manque d'argent. Je leur dis : « Au fait, je travaille pour rien, gratuitement, parce que, comme métier, je suis chauffeur de bus scolaire ! »

Donc ceci est le haut, c'est fait en plâtre, très simplement... Et il s'adapte sur plusieurs marionnettes.

Pour la « tête de seau », avec un petit mouvement, c'est très important, parce que ces enfants et ces adultes ne peuvent pas tolérer un retard de renforcement. Ils veulent tout, immédiatement. Quand vous faites ceci, c'est immédiat...

Le travail en *gériatrie* est également très bon avec cette marionnette. Maintenant, je travaille avec tout ce qui est dans mon armoire. Ceci est encore une adaptation ou un prolongement de cet « animateur ».

Suit un dialogue mimé par Tony Palumbo.

Les élastiques sont très importants, parce que, encore une fois, cela amplifie le pouvoir. Regardez comme les mouvements sont rapides et larges... Surtout la tête... Comme elle tourne, **ils la voient**. Et ils peuvent être assis dans leur fauteuil roulant et ne rien faire. Elle bouge tout le temps.

Des enfants qui ne pouvaient pas bouger la marionnette, qui avaient seulement un mouvement « spastique », nous mettons une ficelle et une pédale pour le coude.

Toujours ! Toujours ! Toujours ! Comment puis-je en faire un acteur comme moi ? Parce que c'est cette transformation de l'anormalité en normalité qui crée la croissance dans leur esprit et dans leur cœur. Et cette croissance est la base de l'effort, la force supplémentaire qui leur est nécessaire pour agir, intervenir dans le monde.

Encore une adaptation de la même chose. Des bâtons et du tissu. N'importe quel matériel ! J'utilise également du papier. L'idée, c'est de créer un caractère, un personnage. Et maintenant, nous avons un homme... Si on change l'habit, on a un cuisinier... Ce qu'on veut... Pour seulement quelques centimes. Ceci est très important pour le travail en gériatrie, parce qu'ils ont une longue mémoire de la vie et ils ont beaucoup de personnages.

Je suis désolé parce que les cassettes vidéo vous montreraient tout ce travail.

Donc quelquefois, si nous avons un handicapé qui utilise... (*mime et rires...*) Si vous voulez parler avec une personne handicapée, pas à travers les marionnettes, ils doivent avoir une marionnette. Comme nous leur donnons une marionnette facile, nous pouvons commencer à parler. (*le Docteur Palumbo parle d'une voix très aiguë* « C'est facile ! C'est facile ! »)

Donc le thérapeute peut utiliser des marionnettes plus difficiles, plus compliquées et parler avec les malades. (*Tony Palumbo, en français, avec une voix de fausset : « Oh, bonjour! Comment allez-vous ? »*)

Et même si le malade éternue : « *C'est merveilleux, je t'aime beaucoup !* »

Une fois la communication établie, vous avez créé une «avenue pour la thérapie», l'avenue qui va dans les deux sens. Mais sans l'adaptation, c'est en sens unique.

Une autre partie de mon travail... Vous arrivez à ceci par les échecs! Il faut supporter les échecs. Tous les jours, les hôpitaux vous ignorent, ils pensent que vous n'êtes pas nécessaires. Les produits chimiques, la médecine, les appareils sont le vrai traitement valable. Les idées de cœur, d'âme, sont étrangères aux lits d'hôpitaux.

J'ai commencé avec une vraie scène de marionnettiste, mais ça ne marche pas parce que avec les fauteuils roulants, les pieds dépassent. quand on a quatre fauteuils roulants, on ne peut plus s'approcher.

Donc j'utilise une autre méthode. L'idée : je travaille en cercle, en rond. Et les formes, dans le tissu, dans le cercle, veulent dire que le thérapeute peut travailler en cercle. Le tissu est très léger. L'idée, c'est de créer la magie pour eux. La minceur du tissu réduit la peur. Nous le fixons sur le fauteuil roulant, comme ceci. Le thérapeute le fixe sur une chaise qui bouge. Si les enfants ne peuvent pas bouger, c'est nous qui bougeons. une adaptation...

Nous mettons quelques uns des enfants à l'intérieur. (*Manipulations, mimiques et rires...*). Vous pouvez jouer après !

Mais beaucoup des difficultés que les hôpitaux mettent devant, c'est l'espace, l'équipement pour oxygène et tout le reste.

Ceci n'est rien. On peut le mettre dans la malle, c'est facile à transporter. C'est fabriqué environ en dix minutes. Donc j'utilise ces techniques pour travailler. nous faisons le mélange des techniques.

Vous avez des questions jusqu'ici ?

Salle (*question en anglais, traduite*) - Avec le bâton, avec le seau, quand on tapait dessus, et la tête vacillait, comment l'enfant voyait la réaction de la marionnette au-dessus de sa tête ? Est ce qu'il y avait une glace ?

Tony PALUMBO - Ici intervient l'équipement vidéo. Je mets une caméra et une télévision . Donc on doit se rappeler que tout va en étapes. Les enfants ont eu des expériences dans d'autres techniques plus simples. C'est la même chose qu'un marionnettiste : c'est seulement après des années qu'on peut travailler avec des ombres.

Pas d'autre question ?

Ceci est une scène. C'est un morceau de tissu, un bâton.

Pour travailler avec des personnes qui étaient couchées, surtout les enfants ayant subi de la chirurgie difficile, donc qui ont la vue uniquement sur le plafond...

Vous avez besoin, en tant que thérapeute, toujours d'une main libre. Un nouveau type de marionnettes que j'ai fabriqué, appelé marionnette à tige, qui se rangent derrière le théâtre, et on les enlève... (*Tony Palumbo manipule et module des sifflements...*) Et vous pouvez voir qu'il y a une variété sans fin d'endroits.

Ceci est un vrai théâtre et vous pouvez le traiter comme tel. Vous pouvez travailler comme ceci, vous pouvez travailler à l'envers. Tout doit être bon marché... C'est une attitude... Les marionnettes doivent toujours être fabriquées pour quelques centimes. J'ai pris des livres qui existent ici, il y a des décalcomanies, des petits morceaux de papier. Ceci est pour faire des brochettes..., des attaches qu'on trouve sur des emballages de bananes, de pain... Aux USA, le pain se vend toujours sous plastique...

Quand vous utilisez ceci avec des enseignants, ils n'ont pas le temps de fabriquer les marionnettes, il faut que ce soit rapide. Donc avec cette technique d'utiliser ces petites attaches, tout de suite on crée le décor... parce que le livre est conçu pour que les décalcomanies restent dedans. Donc l'enseignant peut utiliser son génie...

Il faut utiliser tout ce qui est possible, par exemple, ceci est une marionnette d'un chien. Si nous le mettons là, on peut demander : « Est-ce que le chien est à sa place ? » Cela change l'image théâtrale en un problème pédagogique. Et cela encourage la pensée abstraite parce que (*Tony Palumbo émet des aboiements !*) l'enseignant peut dire : « Est-ce que le chien est bien à sa place ? » Donc ensuite on joue avec les enfants ou les étudiants pour voir.

Ça veut dire que tous les décors, tous les fonds sont variables. Cette marionnette est seulement un objet mis sur un bâton. Le monde est plein d'objets, donc c'est plein de marionnettes gratuites !

Encore une adaptation : un tableau magnétique. Toujours simple et rapide. Il existe une variété infinie d'objets magnétiques.

La scène elle-même permet quelque chose de très important. Quand le thérapeute travaille avec la malade, ou l'élève, et que leur esprit divague, et regarde à droite et à gauche... la technique traditionnelle est de dire : « Fais attention ! Fais attention ! » Maintenant, je déplace la scène sous leurs yeux (*rires*), nous déplaçons l'école (*rires*). Donc le thérapeute peut utiliser une variété de marionnettes pour intervenir. (*Tony Palumbo mime une scène avec une voix de fausset*).

Ceci laisse la main libre parce que quelquefois les malades deviennent excités, quand commence la petite malle à jeux. Pourquoi sont-ils excités ? Parce qu'il est nécessaire qu'ils aient une main de libre. C'est très important.

Donc le marionnettiste et le thérapeute sont ensemble... Le thérapeute peut l'utiliser de n'importe quelle façon, comme il veut.

Quelquefois j'utilise des petites marionnettes à doigts. J'utilise aussi diverses marionnettes, certains enfants qui ne peuvent pas réagir vis à vis d'un visage préfèrent l'exagération d'un personnage. (*Bref dialogue mimé, rires*). Il faut voir un sac à malices, comme Félix le Chat, mais vous pouvez voir qu'il y a une progression, d'abord un personnage vers un animal, un visage simple, un visage plus complexe.

Les marionnettes sont choisies délibérément parce que ceci est la thérapie. Tout ce travail est relié au besoin de développement. Ces besoins, vous les découvrez de votre interaction avec les enseignants et les infirmières. Pour chaque enfant ou adulte ou malade, nous enregistrons le comportement que nous voulons. Ensuite, nous le découpons et nous l'étendons sur une ligne de temps. C'est comme on nourrit un enfant, petit à petit, petit bout par petit bout. Il y a d'autres méthodes que j'utilise, mais sans les vidéos, ce ne sera pas possible de les voir.

Si vous voulez venir jouer...

Si vous avez des questions...

Je serai ici pour la durée du Festival et je laisserai des cartes, vous pourrez toujours m'écrire et nous pourrons échanger des informations.

J'ai maintenant une ferme dans le Vermont, qui est tout près de *Bread and Puppets* et à cinq minutes du Canada français et des croissants (*rires*) et je vous invite. J'espère organiser des séminaires, des rencontres et dans la grange, nous parlons, jouons apprenons...

Et nous montons dans mes grands bus spéciaux, spécialement conçus pour les théâtres pour handicapés et nous allons dans les centres, dans la région et nous jouons. Je l'appelle «Funny Farm», «Maison des Fous» en anglais, c'est à double sens. En argot, quand on va au «Funny Farm», c'est un autre mot pour désigner l'asile! Nous retournons donc cette idée et nous en faisons une ferme pour «faire pousser le rire». Et c'est la maison du Docteur Maboul!

Je vous remercie. Si je peux répondre à vos questions...

Applaudissements...

Colette DUFLOT - Je voulais demander si j'ai bien compris. Il me semble que d'une part, il fait lui-même des spectacles et que d'autre part, il fournit du matériel pour des soignants.

Tony PALUMBO - (*Réponse non enregistrée*)

...tout mon travail est publié et pour chaque projet j'écris un article académique, disons structuré. Parce qu'il faut convaincre qu'on est légitime avant qu'on vous laisse jouer.

Salle - Où ces travaux sont-ils publiés?

Tony PALUMBO - Quelques uns dans le «Journal de la Réhabilitation». Peut-être nous pourrons, si cela intéresse, faire des traductions et des copies en français.

Voici mon adresse : The Puppet Therapy Institute
53 Meadow Lane
West Bamstable
Massachusetts 02668

Fin du V^{ème} Colloque International le dimanche 25 septembre 1988

* * * * *