

Collection "Marionnette et Thérapie" numéro 23

Traditions et Cultures

Compte rendu du

VI^{ème} COLLOQUE INTERNATIONAL

Organisé par

"Marionnette et Thérapie"

Dans le cadre du

IX^{ème} Festival mondial des Théâtres de marionnettes
Charleville-Mézières (08-France), les 21 et 22 septembre 1991



PARIS 1993

ASSOCIATION MARIONNETTE ET THÉRAPIE

28, rue Godefroy Cavaignac - 75011 PARIS

En 2009 : 25, rue Racapé – 44300 Nantes

*Dans le cadre du
IX^e Festival mondial des Théâtres de marionnettes*

**VI^e Colloque international
“Marionnette et Thérapie”**

Sur le thème

“Traditions et Cultures”

Présidé par Madame Colette DUFLOT

les samedi 21 et dimanche 22 septembre 1991

Chambre de Commerce des Ardennes

CHARLEVILLE-MÉZIERES - France (08)

Transcription de l'enregistrement : Serge LIONS

Révision : Gladys LANGEVIN

Crédit photographique : Mickey Aronoff (p. 82), Mélanie Christensen (p. 38), Gary Friedman (p. 68), Anne Le Moal (p. 20), Serge Lions (p. 32), Denis Nidzgorski (p. 52), Solange Vincent (p. 38 et 100)

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

REPRODUCTION INTERDITE

“Marionnette et Thérapie”

28, rue Godefroy Cavaignac - 75011 PARIS

Tél. : (1) 40.09.23.34

Fondatrice : Jacqueline Rochette

Président d'honneur : D^r Jean Garrabé

Présidente en exercice : Madeleine Lions

“MARIONNETTE ET THÉRAPIE”, organisatrice de ce VI^{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).

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

Agréée organisme de Formation, elle organise :

*– des **stages de formation**, d’une semaine, 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 nationales et internationales**,*

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

*– édite et diffuse des **ouvrages spécialisés**¹ : thèses, expériences,*

– rapports de stages, colloques, recherches bibliographiques.

* * * * *

1. La liste de ces publications figure à la fin de ce compte rendu.

SOMMAIRE

Page

Samedi 21 septembre 1991, le matin.

Ouverture du VI^{ème} Colloque International
par *Madeleine LIONS* et *Colette DUFLOT*² 1

FRANCE **Le savoir du mythe**
par le *D^r LÝ THÁNH Huê* 3

FRANCE **Mister Punch, l'ennemi public, le bien-aimé**
par *Alain RECOING* 17

Samedi 21 septembre 1991, l'après-midi.

JAPON **Sur la mort décrite dans la pièce**
“Double suicide à Sonezaki” comme cérémonie urbaine
par *Koshirô UNO*, *Akira KATAOKA* et *Yuko SHIBA*, interprète 31

FRANCE **Paradoxes et marionnettes**
par le *D^r Daniel FRÉDÉRIC*, *Danièle FRICOTEAUX* et *Jocelyne RENAUD*
(Secteur psychiatrique du Rethélois de l'hôpital Bélair) 41

FRANCE **La folle histoire des Quatre Fils Aymon**
Spectacle à l'hôpital Bélair par l'équipe du Secteur du Rethélois

Dimanche 22 septembre 1991, le matin.

AFRIQUE **Marionnette et tradition en Afrique**
par *Olenka DARKOWSKA-NIDZGORSKI*
Tiorri DIARRA, *Djibir DJOULI* et *Idrissa AOUI*, interprète 53

AFRIQUE DU SUD **Les marionnettes contre le Sida**
par *Gary FRIEDMAN*, *D^r Jane MATHIESON*,
Nyanga TSHABALALA, *Tshepo KOTANE*
Présentation par le *D^r Christian PENALBA*, de Charleville-Mézières 67

Dimanche 22 septembre 1991, l'après-midi.

GRANDE-BRETAGNE **La marionnette avec des adultes handicapés**
dans un Centre de jour
par *Mickey ARONOFF*, *Malcolm KNIGHT*,
Mélanie CHRISTENSEN, interprète 79

GRANDE-BRETAGNE **Animating the Arts**
Intermediate Education in Tower Hamlets
par *Anna LEDGARD*, *Mélanie CHRISTENSEN*, interprète 87

QUÉBEC **La marionnette et la thérapie au Québec**
par *Richard BOUCHARD* 93

Conclusion du VI^{ème} Colloque International
par *Colette DUFLOT* 98

QUÉBEC **Sur le spectacle «Vous ça va... et moi ?»**
(*Richard BOUCHARD* et *Réjean ARSENEAULT*)
par *Colette DUFLOT* 101

2. Respectivement Présidente et Secrétaire générale de “Marionnette et Thérapie”.

Annexes

Koshirô UNO :

- Document distribué lors de la représentation du spectacle « *Double suicide*
à *Sonezaki* » au IX^e Festival de Charleville-Mézières..... 104

Olenka DARKOWSKA-NIDZGORSKI, extraits de :

- *L'Ardennais* du 23.09.91 (article sur Tiori Blé Diarra) 108
- *L'Ardennais* du 26.09.91 (article sur Djibir Djouli)..... 109

Gary FRIEDMAN :

- Texte de présentation distribué lors du spectacle présenté par l'AREPP
pendant le IX^e Festival de Charleville-Mézières 110
- Dépliant informatif sur le Sida diffusé lors du IX^e Festival de Charleville-Mézières 112

Richard BOUCHARD :

- Dépliant de présentation de l'École nationale des Apprentissages par la Marionnette 114
- Dépliant de présentation du spectacle « *Vous ça va... et moi ?* »..... 116

Samedi 21 septembre 1991,
le matin

Colette DUFLOT - Madeleine LIONS

Ouverture du VI^e Colloque international

Madeleine LIONS — Bonjour ! Je vous souhaite la bienvenue et je vous remercie d’être venus ce matin nous retrouver, alors qu’il y a quelque chose d’extrêmement important qui se passe dans la ville : l’inauguration du *Grand Marionnettiste*¹. Nous sommes privés de l’inauguration, mais nous avons le plaisir d’être ensemble et je vous accueille avec « le cœur ouvert » !

Nous avons aussi le plaisir de vous dire que si nous sommes relativement peu nombreux, aujourd’hui, dans cette salle, “Marionnette et Thérapie” a, malgré tout, « fait des petits ». Ainsi nous accueillons à ce colloque une délégation japonaise – il y a une association “Marionnette et Thérapie” au Japon –, nous accueillerons aussi une délégation québécoise – qui devrait être là : “Marionnette et Thérapie-Québec” – ainsi que l’association italienne – les présidents de ces associations sont obligés d’être ce matin à l’inauguration du *Grand Marionnettiste*. M. Jacques FÉLIX, qui devait ouvrir ce colloque, sera là plus tard, après l’inauguration.

Notre association a donc choisi pour thème de ce colloque : « Traditions et Cultures ». Je voudrais vous dire qu’un jour, dans une exposition de marionnettes, à Cervia, j’ai eu la surprise de voir des marionnettes qui avaient des cous extrêmement difformes ; c’étaient des marionnettes qui provenaient d’un village de la région de Bergame : ces marionnettes avaient toutes des goitres. Je me suis alors dit que bien avant que “Marionnette et Thérapie” soit une association structurée, les marionnettistes avaient déjà vu ce qui se passait comme désordres du côté physique et du côté psychique dans leur entourage, dans leur village, et la représentation massive de ces goitres sur ces marionnettes m’a beaucoup interpellée. Je suis sûre que, si j’en avais le temps, j’aurais grand plaisir à rechercher, parmi toutes les marionnettes qui existent, quels sont les types de maladies qui sont représentées sur les marionnettes. Je pense qu’il y aurait énormément de choses à voir et un travail à faire là-dessus. Je crois que, maintenant, cette tradition de ces marionnettes bergamasques « goitreuses » n’existe plus... On prévient cette maladie avant que le goitre ne se déclare, puisqu’il s’agit d’un manque d’iode dans l’alimentation... mais malgré tout ces marionnettes bergamasques témoignent d’une « constante », qui était là, dans ce village... tout le monde était ainsi et c’était la normalité d’être ainsi dans ce village, et chacun se reconnaissait dans l’autre. Ceci me rappelle que Goscinnny a décrit dans une bande dessinée deux villages où les habitants avaient, dans l’un « des longs nez » et, dans l’autre « des grandes oreilles » et de là naissaient d’énormes bagarres... Mais la communication se fait... et un heureux mariage « modifie la descendance » !

C’était juste une petite introduction ! Je passe maintenant la parole à Colette Duflot qui va ouvrir et présider ce nouveau colloque.

(Applaudissements).

1. Voir ci-après la note page 42.

Colette DUFLOT — Merci! C'est le VI^e Colloque, et j'ai participé à ces six sessions. Mais d'habitude, c'était le D^r Garrabé qui assurait la présidence... Déjà, il y a trois ans, il pensait me passer le flambeau. Il l'a fait cette année parce que ses occupations le retiennent au loin. Je tâcherai de m'acquitter le mieux possible de cette fonction de présidence, tout en disant que je n'égalerai certainement pas le modèle qu'il nous a donné.

Dans le cadre du Festival de Charleville, il y a toujours eu, depuis 1976, ces deux jours pour parler des usages thérapeutiques de la marionnette, pour étudier comment la marionnette, en tant que médiateur, pouvait en s'intégrant dans différents dispositifs thérapeutiques avoir d'incontestables effets thérapeutiques. Nous avons essayé, chaque fois, de rendre compte de nos expériences, les uns et les autres; de tirer des règles de fonctionnement; de dégager la théorie qui pouvait être sous-jacente aux dispositifs que nous mettions en place. Mais je suis particulièrement heureuse de me trouver là, aujourd'hui, dans un colloque qui a pour titre « Traditions et Cultures ».

En effet, l'usage de la marionnette est millénaire; il prend sa source en même temps que l'humanité – ou quand la société humaine s'est fondée. L'usage que nous en faisons au XX^e siècle n'est certainement pas coupé de ces racines vivantes que constitue la tradition. Une tradition qui va être différente selon les cultures, qui se modifiera à l'intérieur de chaque culture au fil du temps, mais qui nous inspire. Et si nous utilisons aujourd'hui la marionnette dans le cadre de dispositifs qui peuvent parfois se recommander de la psychanalyse – et je dirais avec Winnicott que la psychanalyse est le jeu le plus sophistiqué du XX^e siècle – ce ne peut être complètement une invention. Il y a, en permanence, ce dialogue entre les usages traditionnels de la marionnette et ce que nous, Hommes du XX^e siècle, nous pouvons faire de cette propension que l'Homme a toujours eu à créer des images à sa ressemblance, même si cela a fait l'objet d'interdits – et d'interdits sacrés. Dans la Bible déjà il est dit qu'on ne doit pas reproduire « le vivant » pour ne pas tenter de s'égalier au Créateur... Néanmoins c'est quelque chose qui a toujours existé : reproduire une image du vivant, reproduire le semblant du mouvement, entretenir l'illusion de la vie. Et c'est avec cette illusion que nous vivons. Et que maintenant nous prétendons aussi parfois aider les autres...

Mais cette session va nous conduire vers les racines de la marionnette, à travers un petit voyage qui nous emmènera dans presque tous les continents. Et nous allons commencer ce matin avec l'univers des mythes dont va nous parler le D^r Lý Thánh Huê.

(Applaudissements).

* * * * *

Samedi 21 septembre 1991,
le matin

D^r LÝ THÁNH Huê **Le savoir du mythe**

J'ai donc à vous parler ce matin du «Savoir du mythe». Avant de présenter ce travail, je voudrais tout d'abord situer ce travail dans le contexte d'élaboration et d'échanges que nous avons sur Angers. Il existe sur Angers une communauté de travail où s'est constitué une quinzaine de groupes de marionnettes avec les patients ; Gilbert Oudot et moi-même essayons d'élaborer ce travail clinique dans le cadre d'une part d'un séminaire qu'anime Gilbert Oudot, toutes les semaines, sur le thème «Sublimation et création dans les groupes de marionnettes avec les patients», et à partir de ces groupes, les personnes qui sont intéressées viennent avec moi-même retravailler les textes cliniques et essayer d'élaborer, à partir des éléments de l'anamnèse, l'histoire de ces patients, ce que nous pouvons en apprendre. Donc, dans cette communauté de travail, chacun poursuit un peu le thème qui l'intéresse, et pour la journée d'aujourd'hui – «Traditions et Cultures» – j'avais donc proposé «Le savoir du mythe».

Parler du mythe et parler du savoir, cela peut sembler paradoxal, dérisoire, dans la mesure où le mythe nous explique la cause, nous explique ce qu'il en est de l'origine, nous donne un savoir sur l'origine : un savoir explicatif ; et en notre xx^e siècle déjà finissant, n'est-ce pas dérisoire lorsqu'on voit qu'on est confronté à cette prolifération de discours techniques, à cette chatoyance, je dirais, des discours scientifiques, qui ont tout à fait modifié notre paysage quotidien et notre environnement. (Ne serait-ce que l'informatique : lorsqu'on se met à écrire, un traitement de texte modifie certes profondément son rapport à l'espace de la page, par exemple.) Modifié au point que certains scientifiques diront qu'en un siècle, nous avons pollué et détruit la Terre aussi vite que ce qu'ont fait les hommes depuis la Préhistoire jusqu'à présent. Donc cette chatoyance des discours scientifiques a totalement bouleversé notre mode d'être aux autres. Cela a modifié également le paysage, médical par exemple. Depuis une quinzaine d'années, l'imagerie par résonance magnétique, le scanner... nous dévoilent maintenant ce que les coupes anatomopathologiques montraient, mais en *post mortem* : avant les neurologues devaient attendre que les patients meurent pour cela... les autopsies, les examens neuroradiologiques étaient lourds, avec des images bien moins précises, artériographies avec produits de contraste et tout, enfin... C'est maintenant en l'espace d'une quinzaine d'années une matière qui a été complètement bouleversée, révolutionnée.

Je ferai juste une remarque également sur la fracture qu'a opérée le xx^e siècle avec les avancées de la physique moderne qui a modifié jusqu'à notre conception de l'Homme – c'est du moins ce que j'ai pu en apprendre à travers ce que m'a transmis un ami physicien – ; effectivement avec l'avancée d'un Max Planck par exemple au niveau mathématique, avancée confirmée par la découverte d'Einstein, de l'effet photo-électrique, ces éléments ont complètement transformé notre abord même du monde ; et Einstein s'étonnait qu'on pouvait concevoir le monde à notre

image : « Concevoir le monde à notre image, disait-il, quelle prétention ! » Et c'est peut-être ce terme « à notre image » qui peut nous interroger, nous qui nous intéressons justement au théâtre de marionnettes.

Cette chatoyance des discours scientifiques, paradoxalement, confronte à l'opposé à une résurgence des religions et des sectes. En effet, il y a un aspect de notre présence au monde sur lequel le savoir scientifique ne répond pas : il y a comme ça, dans notre image, dans notre imaginaire collectif – ne serait-ce que cinématographique – l'image d'un D^r Frankenstein ou d'un D^r Mabuse ; ce savoir scientifique, ils l'ont payé de leur raison : ces savants sont devenus fous ! En effet, pourrions-nous dire, le savoir scientifique ne répond pas à cette question subjective : « Qui suis-je ? qu'est-ce que je fais là ? pourquoi suis-je ici ? dans quel but me servent ces savoirs ? ce que je sais, à quoi cela peut-il me servir dans ma vie ? quel effet de vérité cela peut-il avoir dans ma vie ? » Sans que cela soit, ce savoir, quelque chose d'une compilation extérieure à soi, obsessionnelle. C'est à travers le biais de cette question : « Savoir et vérité » que j'essaierai d'interroger, ce que je vous propose aujourd'hui, « Le savoir du mythe ».

Le premier préalable se pose donc au niveau méthodologique : *les mythes existent-ils encore ?* dans cette forme des définitions classiques que nous livrent les dictionnaires de mythologie. Je commencerai, pour l'illustrer, par une anecdote et en hommage à nos amis japonais présents ; c'est vrai, comme le soulignait Madeleine, nous avons beaucoup de liens d'amitié, de travail et d'estime avec nos amis japonais.

Un groupe de collègues japonais est donc venu nous rendre visite cet été, lors de leur long périple en France, au C.H.S. et, au cours de cette journée de travail, l'un d'entre eux sachant mon intérêt pour les mythes – nous en avons discuté à Nagoya en 1988 – m'a donc fait part d'une anecdote où se mêle ce qui est à l'état de mythe au niveau culturel, philogénétique dirait Freud, et ce qui est d'une demande personnelle, ontogénétique dirait toujours le même Freud. Il m'a parlé – je vous le raconte dans quelques grands traits – de l'existence d'un mythe, selon lui persistant : près de Fukuoka, de nombreux célibataires font des dévotions à des divinités dans l'espoir de trouver l'âme sœur ; ces divinités sont un couple pourvu de nombreux traits idéaux de l'espèce humaine, de nombreux talents complémentaires ; ce couple est extrêmement proche et a gardé les traits de ce couple premier qui a engendré l'espèce humaine, c'est-à-dire des parents de cette espèce humaine. Et c'est à cette image que s'adresse la demande de ces célibataires, la demande de complétude. Le mythe, si je le prends uniquement du côté du mythe, existe ici, je dirais, en un état dégradé, c'est-à-dire restes de quelques éléments élémentaires, d'une forme somme toute classique d'un mythe d'origine : ce mythe de genèse de l'espèce humaine. Il est tout à fait frappant que ce mythe d'origine, comme d'autres mythes d'ailleurs, se retrouve dans le monde entier sous des formes diverses.

Il en est un autre, je crois, celui d'essayer d'avoir un enfant ; ce rite de toucher une pierre, il se retrouve dans certaines régions... – je sais – au centre du Viêt-nam, il y a ce rite de toucher une pierre, une pierre qui a la forme d'une femme enceinte qui regarde vers la mer. Et le rite est ceci : chacune vient toucher pour réitérer quelque chose en espérant l'attente d'un enfant.

Il y a comme ça donc des états dégradés – pas dans le sens péjoratif du terme – mais au sens où l'on retrouve quelques traits élémentaires du mythe, encore actuellement, persistants. Cela, je dirais c'est du côté du mythe, du texte du mythe. Du côté de la demande subjective,

de ces célibataires ou de ces femmes en manque d'enfants qui viennent, face à la solitude que produisent de nombreux facteurs de notre mode de vie actuel et face à la demande de complétude, ces mythes et ces rites disent l'espoir d'une réalisation – peut-être magique? – du problème. Ils postulent en tout cas une complétude possible, une rencontre possible avec un être extérieur à nous-mêmes avec qui pourrait s'installer une relation harmonieuse. C'est-à-dire un autre extérieur à nous-mêmes pour résoudre notre solitude, notre difficulté de vivre cette solitude, notre manque-à-être. Tous ces mythes et ces rites disent la force du symbolique et dans le rite, faire comme la première fois du mythe : toucher la pierre ; faire comme le premier couple : c'est une mise en scène imaginaire de ce que dit la force du symbolique. C'est, si je peux me permettre cette formule, *l'imaginaire du symbolique*.

Donc, à notre question de départ – les mythes existent-ils encore? – nous avons là un premier élément de réponse, à ce pas de notre questionnement : *les mythes existent, sous une forme dégradée et ils s'intriquent à une demande subjective*.

Le deuxième temps que j'aimerais développer, c'est que, au-delà de ces rites, et de cette formulation culturelle du mythe, le mythe est, je dirais, au plus près de nous-mêmes, au plus intime de nous-mêmes, dans notre société urbaine de la solitude, où l'on ne dit même plus bonjour à son voisin de palier ! Il existe dans ce qui nous constitue même, dans notre être.

Pour illustrer cela, je vous parlerai ici d'un cas. C'est un cas qui est issu d'un groupe de travail que nous menons à la DISS du Maine-et-Loire. La DISS c'est la Direction des Interventions sociales et de solidarité, où je fais partie d'une commission pour l'agrément à l'adoption. Les couples qui ne peuvent avoir d'enfants par exemple et qui font une demande pour pouvoir adopter des enfants ont à rencontrer une équipe sociale et cette équipe transmet les éléments qu'elle a pu recueillir à la commission pour obtenir un agrément à l'adoption. Vous voyez d'emblée la difficulté à laquelle cette commission peut être confrontée ; nous avons donc été amenés à travailler à partir de cas cliniques, à partir de ratés parfois, à partir d'interrogations que se sont posées ces personnes. Et je vous livre là juste un cas clinique particulier de cette interrogation que peut produire l'adoption.

Je vous raconte donc l'histoire. C'est un homme qui est venu s'adresser aux instances de la DISS, qui est né pendant la guerre, et qui voulait rechercher sa mère d'origine. Lui-même a été adopté et a attendu la mort de ses parents adoptifs pour faire cette recherche. Jusqu'à présent, il avait vécu avec cette histoire construite en lui-même et qui l'a fait tenir jusqu'à présent. Cette histoire est très belle, mais elle a un revers : vous allez voir lequel. Cet homme est circoncis ; il ne sait pas d'où il vient, il a été adopté. Et pour s'expliquer à lui-même la cause de cette circoncision, il avait imaginé, construit, pensé, que peut-être sa mère d'origine était juive et que pendant la guerre, du fait de la persécution nazie, elle a dû se séparer de lui, pour justement le sauver de la mort, de la persécution ; et qu'elle l'a abandonné, mais au nom de quoi ? au nom de l'amour qu'elle lui portait... Elle l'a abandonné et laissé à l'adoption. Cette histoire est très belle et a construit l'image idéale d'une mère, débordante d'amour, qui a accepté une perte ô combien grande ! pour sauver son fils, lui donner, je dirais une deuxième fois, une vie possible, sous ce régime de la terreur nazie. Mais la construction de cette mère imaginaire, toute puissante, débordante d'amour, a un revers : c'est le poids de culpabilité que ça a créé en lui ; cette mère si bonne et si aimante : « De quoi suis-je coupable donc, de l'avoir privée ainsi de cette joie de

m'avoir?» Donc il s'est construit cela et ce système a vacillé à un moment donné. Et il a voulu savoir ce qu'est devenue sa mère : est-elle morte, elle, dans un camp de concentration ? est-ce qu'elle est vivante ? pas loin ? dans ce village ? dans le village voisin ? Il est donc allé faire son enquête lui-même. Il est allé trouver les instances de la DISS... Il se trouve que cette adoption s'est faite à un moment où la législation était encore un peu floue sur le secret, l'anonymat des parents qui laissaient les enfants. «À l'époque, me dit l'inspectrice de l'ASE (Aide sociale à l'Enfance), lorsque la mère avait fait adopter son enfant, elle n'avait pas précisé qu'elle voulait garder le secret de l'anonymat – c'était implicite, le secret de l'anonymat, mais ce n'était pas marqué forcément – or, actuellement la lecture juridique et administrative qu'on peut en faire, c'est que si ce n'est pas marqué, on peut le dire... donc, juridiquement et administrativement, les personnes qui travaillaient se sont senties en droit et en devoir de le rechercher et de le lui dire.» On a donc cherché et une trace aurait été retrouvée ; et quelle trace ! La mère d'origine n'était nullement juive, semblait-il... la circoncision aurait été d'origine médicale... et tout porte à croire qu'il ait été un enfant illégitime né pendant l'Occupation... Cela a été livré, la vérité, «toute la vérité» comme on dit dans la parole juridique... et on n'a plus revu cet homme... Et devant le questionnement qui s'en est suivi, le remaniement subjectif que cela a pu avoir, s'est constituée une interrogation et aussi une réflexion que nous avons eue, sur cette construction du mythe d'origine et quelle position éthique nous pouvons avoir là-dessus. Une position éthique qui ne soit pas une position juridique et administrative. Je sais bien que la multiplication des cas cliniques n'apporte strictement rien ; que l'on se retrouve tous au milieu de la courbe de Gauss, très nombreux au milieu de cette courbe de Gauss, ne justifie rien au niveau subjectif personnel, au niveau de l'inconscient. Mais il y a eu un recoupement comme ça qui nous a fait pouvoir cerner, au niveau psychanalytique, ce que je nommerai **un point de structure**.

Je citerai juste un autre cas, qui peut venir recouper le cas de cet homme. Cet homme, finalement, ce à quoi il a été confronté... Il y a eu la vérité historique, une réalité historique qu'on lui a livrée, mais plus que cette réalité historique, il a eu à se confronter à la vérité du désir de sa mère à son adresse, et cela a été beaucoup plus marquant que le poids de l'histoire...

Le deuxième cas, c'est l'histoire d'une adolescente, elle aussi adoptée, et qui, à l'âge de l'adolescence – comme beaucoup d'adolescents – se pose la question : «Qui suis-je ? d'où je viens ?» Et elle a refait ce trajet de rechercher ses origines, de rechercher ce qui l'a produit, son mythe d'origine. Et elle a retrouvé son père, sa mère étant morte. Et la question de cette jeune fille à ce père, c'était : «Pourquoi m'as-tu fait ?» C'est-à-dire ce qui se présente à elle comme une énigme, l'énigme du désir de l'autre : «Que voulais-tu donc ? pourquoi m'as-tu fait ? pourquoi m'as-tu laissée ?»

L'histoire, je reprends donc à ce pas de notre démarche, l'histoire, la fiction que cet homme s'est construite, comme l'histoire que cette jeune fille s'était construite pour pouvoir retrouver son père, c'est ce que Freud appelait «*Le roman familial d'un névrosé*». Il utilisait le terme de «roman», c'est un roman, c'est une histoire à laquelle – que nous soyons adoptés ou pas – nous sommes tous confrontés. C'est un roman qui imagine des parents idéaux dotés de bien plus de qualités que nos parents réels – tout le monde le sait bien : nos parents réels, à un moment ou à un autre, déçoivent toujours – et pour se relever de cette frustration, disait Freud, il faut se créer cette fiction, il faut se créer un «roman» au moyen de fantasmes, pour parer à ce manque.

Dans ce texte du *Roman familial d'un névrosé*, il est tout à fait intéressant de noter que le terme de « mythe » est utilisé, du moins dans le texte en français – je ne lis pas l'allemand – mais ce terme de mythe est utilisé par Freud dans le texte à ce qui touche aux phénomènes de filiation. Arrêtons-nous un moment à ces phénomènes de filiation. Dire qu'il y a un phénomène de filiation implique qu'il y a déjà «un avant», «une naissance», «une genèse» et l'inscription de cette naissance dans une chaîne de filiation. Je dissocierais les deux registres : ce qui serait d'une part la naissance d'un objet et la nomination de cet objet – dissociations qui nous sont bien familières, je dirais, dans le théâtre de marionnettes dont nous nous occupons auprès de nos patients. Dissociation donc de ces deux registres.

Il est intéressant de noter par ailleurs que ce terme de « mythe », Lacan l'a repris également dans son texte : « *Le mythe individuel du névrosé* ». Il l'a repris bien sûr dans une époque tout à fait structuraliste, après la publication des premières « *Mythologiques* » par Lévi-Strauss, et pour souligner dans son texte l'abord construit, structuré que peut avoir une production du névrosé. Et là, ce serait un thème de travail clinique, de recherche clinique. Si l'on reprend l'exemple clinique que développe Lacan dans ce texte, cette production clinique du névrosé est tout à fait particulière puisqu'il s'agit d'un moment délirant chez un obsessionnel. On rejoint par là peut-être les phénomènes de filiation, mais je ferme la parenthèse, c'est une piste de travail clinique, me semble-t-il, autour de la notion de mythe et autour de ce qu'est la notion de roman chez le névrosé.

C'est donc dire, à ce stade de notre développement de la problématique, combien est intérieure, intime en nous, la notion de «mythe» même. Ce mythe, cette fiction, s'écrit dans nos premières relations avec les êtres qui nous entourent, et ces premières relations vont tisser, dès les premières années de la vie, ce qui va organiser notre tissu de relations futures. Cela va organiser nos relations avec les autres. Cela va, par la suite, causer cela, c'est-à-dire que le mythe s'inscrit, là, sur la dimension de la cause subjective, de ce qui va organiser et structurer une vie. Cela rejoint en cela la question de la vérité subjective de quelqu'un. La fiction, c'est aussi tout ce qu'un petit enfant peut poser : vous savez, lorsqu'il pose aux adultes qui l'entourent, à son père, à sa mère... «Dis-moi... et pourquoi?... et pourquoi tu m'as fait?... pourquoi, suis-je là? pourquoi tu m'as nommé comme ça?... et pourquoi tu appelles ça «table»?...» Il y avait une bande dessinée de Claire Brétécher qui m'était revenue, où l'on voyait une maman avec un petit garçon à la main, qui lui posait des questions : «Et pour qui? et pourquoi?...» et à la fin, la dernière image c'était : «Et parce que c'est comme ça!» et la bande dessinée s'arrêtait là!

Effectivement, à tous ces «Pourquoi?», à la fin il y a un arbitraire de «parce que c'est comme ça!»; je dirais ***il y a un arbitraire de l'acte même de la nomination d'un objet*** : il y a un «avant» et il y a un «après», et c'est comme ça! Et ce que fait le mythe, c'est que ce point d'arbitraire – «c'est comme ça!» – le mythe essaie de construire une histoire là-dessus, de nous expliquer d'où ça vient : il essaie de dialectiser ce point inerte de l'arbitraire, ce point de la discontinuité absolue.

Il y a donc cet acte de nomination d'un objet; en deçà, il y a dans l'acte de nomination le fait qu'il soit présent sous un nom; il y a cette présence et cette absence, cette naissance et cette mort, implicites dans l'acte même de nomination. Et c'est pour cela, je crois, qu'il nous faut, à chaque fois, lire et relire de façon tout à fait nouvelle, ce passage célèbre de Freud – que vous

avez tous en mémoire – ce jeu du « *Fort... da...* », « de la bobine »¹. Au départ de la mère, Freud observait chez son petit garçon, chez son petit fils âgé de 18 mois, qui jouait avec cette bobine, qui la lançait et qui la ramenait et qui l’accompagnait de ces phonèmes : « *Fort... da...* », loin... près / près... loin. Il nous faut peut-être le lire et le relire car cet aspect de « voiler... dévoiler » est ce qui peut structurer peut-être toute la pensée des sciences humaines du XX^e siècle. Un auteur disait que ce texte de Freud, *a minima*, c’était tout le programme scientifique des sciences humaines du XX^e siècle. Il y a en germe – je vais essayer de le reprendre pas à pas – bien sûr, l’invention de la psychanalyse, l’importance de l’inconscient. Le pouvoir de l’inconscient, nous le savons tous quand on a tous nos symptômes, nos actes manqués, nos lapsus ; nous le mesurons tous au quotidien, mais quand cela revient, c’est toujours avec un effet de « déménagement » – ça dérange toujours – et ce pouvoir revient à chaque moment au quotidien « déménager » ce qui est du moins conscient et le quotidien, la réalité. Ce programme scientifique du « *Fort... da...* », c’est aussi le problème de la causalité psychique. Dire que la mère s’en va et que l’enfant joue à ce « *Fort... da...* » avec cette sonorisation du phonème, établir une causalité psychique : on est dans une fracture, dans un saut de pensée. Nous ne sommes pas dans cette causalité linéaire, pas à pas, physique ou médicale, de retrouver pas à pas, de façon objective, ce trajet de la causalité ; la causalité psychique inclut en elle-même un saut, une discontinuité. Je vais peut-être essayer de m’arrêter un peu là pour essayer d’illustrer ce problème de la causalité psychique, toujours autour d’un cas clinique.

Un papa m’avait amené sa petite fille, anorexique, mais uniquement dans sa famille. Le CMPP (Centre médico-psycho-pédagogique), qu’il avait consulté, lui avait conseillé une rupture d’avec le milieu familial, puisque cette petite enfant ne pouvait plus manger à la maison, n’arrivait plus à suivre sa scolarité habituelle et faisait manifestement une relation d’opposition à tout ce qui l’entourait à la maison. Lorsque cette petite fille de 8 ans a entendu ce que demandait le médecin de l’équipe, avec son poids d’autorité – de poser une séparation d’avec son père et sa mère – elle s’est remise à manger et à travailler alors qu’elle n’entendait plus tous les interdits que posait son père. Et je dirais que le psychiatre a pu poser une coupure, poser un non, poser un interdit et cela a été entendu par cette petite fille ; et le père, voyant l’amélioration, n’a plus accepté la coupure et le placement de cette petite fille dans une structure spécialisée. Il en a découlé deux positions contradictoires : la position familiale qui refusait ce placement, et la position du CMPP qui disait, qu’au contraire, il fallait persévérer dans ce placement. Pour tenter de résoudre la question, l’équipe s’est alors proposé ceci : « Bon ! les vacances approchent... elle va partir dans une colonie de vacances... On va voir comment cela se passe ! » La petite fille est effectivement partie pensant qu’au retour elle allait retrouver sa famille, retrouver l’école... et a passé d’excellentes vacances dans cette colonie de vacances. La conclusion du rapport médical du centre de vacances, dans cette logique, je dirais scientifique, a dit : « La coupure lui a fait beaucoup de bien, donc il faut continuer la coupure... » Or cette conclusion a laissé de côté cette dimension de la subjectivité de la petite fille qui, dans sa tête, pendant la colonie de vacances, a imaginé que, quand elle rentrerait, elle retrouverait sa famille et qu’il fallait qu’elle se tienne bien pour pouvoir rester dans sa famille.

Il y a ce saut dans la subjectivité où, effectivement, il y a une rupture dans la causalité. C’était quelque chose que je voulais introduire pour illustrer cette divergence, ce problème de la

1. Reproduit in Bulletin trimestriel "Marionnette et Thérapie", N° 90/1 (NDLR).

causalité psychique. Il y a donc discontinuité dans la causalité, mais aussi une part d'indécidable. Comment prévoir justement le choix subjectif de cette petite fille ? Des facteurs peuvent le laisser supposer mais ils ne sont en aucune manière absolus.

Et enfin – je reprends cet exposé du « *Fort... da...* » – ce programme scientifique du « *Fort... da...* » de Freud, si je reprends pas à pas les éléments que j'ai développés, ce « programme » souligne :

– tout d'abord l'importance de l'inconscient, celle du langage, ne serait-ce que dans ces deux phonèmes : *Fort, Da* ;

– la complexité de la notion de causalité psychique, la part d'indécidabilité et de discontinuité, dans son déroulement ;

– et enfin l'impossibilité d'envisager isolément un objet. En effet, c'est : dans ce jeu, il y avait le départ de la mère, il y avait la bobine, il y avait aussi, si on lit bien le texte dans la note, l'enfant ne jouait pas seulement avec la bobine, il était aussi devant un miroir et il jouait à se faire apparaître et disparaître dans le miroir ; il voyait son image... il ne la voyait plus ; c'était un « voiler... dévoiler » – certains l'ont peut-être en mémoire. C'est-à-dire que ces différents éléments, c'est l'impossibilité d'envisager l'objet en soi, c'est l'impossibilité de n'envisager que la bobine, que l'enfant, que le miroir, que le départ de la mère... mais c'est la nécessité structurale d'envisager cet élément comme pris dans un système, comme pris dans sa relation avec les autres – la mère, la bobine, le miroir, l'enfant, ce jeu de va-et-vient. Donc, c'est un vaste programme scientifique que Freud avait émis dans cette petite observation clinique, très simple, qui peut couvrir bien des matières. C'est pour cela, je me disais, qu'il faut peut-être relire de façon nouvelle les textes que l'on a l'impression de savoir, mais peut-être lire avec un œil neuf pour nous aider à relancer également notre élaboration.

À ce point de notre questionnement, je vais reprendre la problématique. Les mythes sont-ils morts ? Il semble que non ! Qu'ils existent sous des formes dégradées ; ils existent sous des formes les plus intimes en nous-mêmes, sous cette forme qu'on appelle classiquement « *le roman familial du névrosé* » ou « *le mythe individuel du névrosé* » (chez Lacan). Ils disent une situation ; ils disent que quelque chose y est défaillant, mais ils construisent une fiction là-dessus. À ce point, je vous propose de reprendre quelques définitions pour avancer, car les exemples – qu'ils soient cliniques ou ethnologiques ou culturels ou événementiels, c'est-à-dire d'un phénomène – ont l'avantage d'illustrer parce qu'on est dans le vivant d'une situation, mais ils ont parfois le désavantage aussi de brouiller, comme tout phénomène, parce qu'ils relèvent de registres divers, qui se rejoignent et qu'il faut essayer de déplier. Donc essayons de poser quelques définitions pour tenter de nous repérer.

Qu'est-ce donc que le mythe et qu'est-ce donc que le rite ? Je reprendrai juste les définitions du *Dictionnaire des mythologies*. C'est un ouvrage énorme, de deux tomes qui ont été faits par tout un collectif d'ethnologues du CNRS et de fonctions diverses, comme par exemple – je vous donne un nom, celui de Jean-Pierre Vernant, qui a assuré toute la production des publications de la mythologie grecque par exemple – ; donc c'est un recueil qui a essayé de faire le panorama de la mythologie et des rites du monde entier – vaste programme comme vous le voyez – mais ils l'ont présenté sous une forme extrêmement sympathique, alphabétique, qui

va de A à Z, où vous trouvez aussi bien *Lune* que des noms très compliqués, que j'ignore, dans des langues diverses que nous traversons au fil des pages ; ils le présentent sous une forme qui respecte cette diversité, cette discontinuité dans l'écriture même de leur texte.

Qu'est-ce donc que le mythe d'origine ? Le mythe est par essence, nous disent ces mythologues, mythe d'origine, c'est-à-dire qu'il se pose comme un savoir explicatif, qui explique l'origine de la vie, pourquoi il y a de la vie, pourquoi il y a de la mort... Il explique l'origine de la différence des sexes... par exemple, chez les Corbeaux, pourquoi «avant» il n'y avait que des Corbeaux mâles et tout d'un coup il y a eu des Corbeaux femelles qui sont arrivés... et qui ont amené quelques dérangements dans la vie des Corbeaux mâles ! En fait, ce sont des mythes qui expliquent ces points de rupture, c'est-à-dire qu'ils posent une fiction, une histoire ; comme je le disais tout à l'heure, ils disent pourquoi ils posent un savoir sur une situation d'origine, sur notre condition humaine, mais et, *a minima*, dans cet exposé de la condition humaine, ils disent pourquoi ils dialectisent quelque chose, ils mettent un moins et un plus, une absence «avant» et une présence «maintenant». Avant, nous n'étions pas mortels, nous n'étions pas différenciés – hommes ou femmes – mais maintenant, nous sommes mortels, nous sommes hommes ou femmes et il va falloir faire avec...

Le rite, qu'est-ce donc ? C'est une réponse à cela, à cette misère de notre condition humaine ; et pour cela je dirais : ***le rite, c'est une réponse qui tue le temps***. On peut l'interpréter dans l'équivoque ; si on tranche l'équivoque, on peut l'entendre au pied de la lettre. Le rite est une réponse un peu particulière en ce qu'il efface le temps, depuis l'origine, ce paradis perdu où il y avait toute l'harmonie, jusqu'à nos jours, avec tous les ratés qu'il y a ; et pour refaire comme à l'origine, pour retrouver la complétude de l'origine, pour retrouver un partenaire et être comme ce couple premier de l'origine, de l'exemple que je vous donnais, il faut, par ce rite, retrouver la même manière de faire, c'est-à-dire effacer le temps, effacer et tuer le temps.

Ces définitions, mythe et rite, nous clarifient les données et expliquent en partie comment mythes et rites sont reliés aux religions. Les religions qui disent, certaines, l'épopée divine d'avant les Hommes, qui ont produit les Hommes, ne serait-ce que *la Genèse*, dans *la Bible*, ou bien les rituels, que ce soit les rituels religieux ou liturgiques, effectivement, on voit comment les religions s'articulent à ces deux points, le point du mythe et le point du rite. On voit aussi qu'ils s'articulent aux idéologies et c'est un problème d'actualité avec l'effondrement d'un certain «mur» : dans ce XX^e siècle, nous avons vu la montée et la naissance d'une pensée et comment elle s'est réalisée, et comment elle s'est effondrée et effritée. Ce rapport aux religions et aux idéologies, je citerai juste quelques grands traits sur lesquels cela peut se déployer et je vais en rester là parce que cela nous mènerait trop loin...

Donc mythes et rites ont rapport avec ce qui nous touche dans l'actuel. Je ferai ici une parenthèse sur l'animisme. J'ai longuement parlé du Râmâyana l'an dernier² ; cette histoire mythique, allégorie d'une vie avec ses obstacles, ses difficultés, ses rebondissements ; j'ai parlé aussi l'an dernier de la position de barrage que peut avoir une religion monothéiste révélée comme l'est la religion musulmane, face à l'animisme indonésien, comme cela se produit en Indonésie. Je vais peut-être faire une parenthèse, quand même ; le théâtre de marionnettes indonésien

2. Aux Rencontres internationales de Saintes sur "les Arts de la Marionnette dans les champs de l'Éducation et de la Thérapie", en septembre 1990 (NDLR).

illustre tout à fait le côté vivant, la vérité du rite théâtral par rapport à l'animisme. Et il est frappant que le théâtre de marionnettes indonésien soit resté comme ce rite-là et les cérémonies s'accompagnent de cérémonies de théâtres de marionnettes ; et cet ami de Djakarta m'avait fait remarquer que, pour des cérémonies très socialisées qui ont un rapport avec l'éducatif, par exemple, ou le mariage, on utilisait, surtout à Java (qui est très islamisée maintenant), beaucoup plus des cérémonies islamiques alors que, pour des cérémonies proches de la nature, c'est-à-dire de fertilisation des sols, ou des cérémonies pour éloigner la mort... il me disait que si son fils était malade, il ferait appel à un *dalang* plutôt animiste, plutôt dans cette conception-là, c'est-à-dire plus proche des choses de la nature que de la culture, pour éloigner cela. C'est-à-dire que le théâtre de marionnettes s'inscrit dans la vérité de ce rite-là, encore actuellement.

J'évoquerai aujourd'hui rapidement cet animisme extrêmement vivant que nous vivons encore aujourd'hui au Viêt-nam. C'est lui qui donne encore, au-delà de ce que dit le discours du rationalisme socialiste, c'est lui qui donne vie aux animaux, aux arbres, aux rivières, à l'eau qui nous entoure... Et je citerai ce poème célèbre de *Kim Vân Kiêu*, qui est un poème épique de quelque 3 000 à 4 000 vers, qui fait partie de l'imaginaire collectif, tellement qu'il est passé dans la langue ; c'est-à-dire qu'il y a des images poétiques qui sont devenues des signifiants de la langue. On dit être comme « *Thúy Kiêu* », c'est-à-dire un personnage du roman ; elle est passée dans les signifiants de la langue. Et je reprendrai : « *Thúy Kiêu* » est ce personnage central de cette épopée lyrique, qui évoque dès ses premiers vers cet animisme et ce va-et-vient, avec le royaume des Morts ; « *Cung ngzzi nôt hô. Nôt thuyên dâu xa* », dont je me permettrai cette traduction : « Nous sommes de la même assemblée, de la même barque ; nous ne sommes pas si éloignés... » Elle le disait en parlant des morts et des âmes errantes. Cette pensée animiste est de donner corps... voix... aux êtres et aux éléments qui nous entourent, comme aux disparus, cet animisme pose et nomme les morts, les disparus, devenus fantômes, âmes errantes... des âmes qui ne sont pas apaisées et, vous savez, ils sont légion actuellement, auprès des vivants, si l'on écoute aussi bien les réfugiés à l'étranger ou bien les gens de la famille restés au pays ; ils sont légion, les vivants, à entendre leurs morts tués par la guerre, ou criant dans les camps de rééducation ; morts revenant réclamer leur dû, ce que les vivants leur doivent pour apaiser, dans les rites de la mort, dans des repas que l'on ferait aux morts pour apaiser leurs douleurs de l'au-delà. Ces rites se constituent par des repas mortuaires. Et chaque repas, chaque cérémonie – cérémonies qui se produisent à des années anniversaires dans l'année – s'accompagne d'un rite oral où l'on adresse ses vœux à la fois au Ciel, à la Terre, et comme c'est une pensée extrêmement syncrétique – du fait des neuf siècles de domination chinoise, de la colonisation, etc., tout le monde est passé par là ! – on adresse au Ciel, à la Terre et, on ne sait jamais... au Bouddha, aux âmes, aux mânes errants, aux Dieux de la Terre, de la Maison, ceux qui sont devant la porte, voire même aux Souris qui vagabondent dans la maison ; on adresse, dans ces rites oraux, ces phrases rituelles à tous ceux-là, avant de les adresser à nos morts, à nos proches disparus. C'est dire que dans cette projection de souvenirs, de douleurs et de haine, à travers ces images errantes, dans ces âmes, cela ramène à une autre scène, certainement, celle du passé. Non pas tant celle de la réalité passée, de ce que un tel vous a fait dans un camp de rééducation, mais celle qu'on a cru percevoir ou celle qu'on a pu percevoir, c'est-à-dire marquer de cette reconstruction, de cet oubli, qui rendent supportable ou non ce poids du réel et de la mort. Cette

autre scène – comment ne pas évoquer justement celle du théâtre ? – et la possibilité – et c'est là où je crois que les hommes de l'art, les hommes de théâtre ont une position éthique à « poser » face aux réponses qu'offrent les idéologies ou les religions – la possibilité qu'ont les hommes de théâtre de donner des « habits de scène », je dirais, à ces émois et à ces passions antérieures. Les artistes ont justement cette possibilité de nous donner une réponse différente, une autre position de vie que les réponses religieuses ou idéologiques.

J'illustrerai juste en reprenant la parole d'un homme de théâtre français, d'Antoine Vitez, dont j'écoutais par hasard une cassette sur le théâtre de Claudel. Je vais essayer de la reprendre : c'était intéressant. Vitez, à propos du théâtre de Claudel, disait justement, à propos d'un cas particulier de ce théâtre, que la force de ce théâtre, ici, est de pouvoir donner vie à une pierre, à une ombre, à la Lune, comme le faisait Claudel dans ses pièces. Et il suffisait pour cela de donner le texte à un acteur, qui donnait sa voix, son corps de chair et donnait ainsi vie à l'objet, voire même à une abstraction. Et je dirais, le théâtre – d'acteur – puise-t-il là ce qui est le fondement même du théâtre de marionnettes : donner corps, vie, voix... à un objet, à une pierre... n'est-ce pas le projet même du théâtre de marionnettes ? Et le théâtre de marionnettes n'est-il pas dans son fondement ce que le théâtre d'acteur... là où le théâtre d'acteur revient pour essayer de puiser sa force théâtrale ?

Donc cette autre scène évoque aussi cette discontinuité et ce cas particulier de l'animisme dont je vous parle ; mais on observe également la fragmentation et la discontinuité face par exemple à une religion monothéiste, où effectivement la réponse est une et unique, d'un Dieu, alors que la réponse de l'animisme met l'accent sur cette diversité et cette discontinuité. L'accent sur la discontinuité fait retrouver la voix du mythe. Je disais, tout à l'heure, que le mythe, justement, pose la discontinuité, fait pont sur la discontinuité, dit une fiction sur cette discontinuité ; il cerne ce point de rupture – Lacan aura cette formule un peu ramassée : la vérité a structure de fiction, a structure de mythe. Et cette vérité ne peut être que mythique, ne peut être dite que sous la forme d'un mythe. Et c'est réintroduire cette notion de mythe dans ce qui est donc notre causalité psychique : discontinuité d'une présence, d'une absence...

Je vais peut-être arriver à la conclusion et je dirai qu'un mythe va m'aider à conclure. Je vous parlerai du mythe d'Orphée et d'Eurydice, que vous connaissez tous sans doute. Je rappellerai juste qu'Orphée, si vous en avez le souvenir, avait une lyre et une puissance et un charme si fort... qu'il charmait tout le monde ; et son charme ne connaissait pas même cette coupure minimale entre ce qui est l'inanimé et le vivant : il charmait au-delà des hommes bien sûr, au-delà des Dieux, il charmait même les arbres, les pierres... il charmait tout le monde ! Et il est allé en Enfer, il a essayé de ramener Eurydice. Il a conclu un pacte avec les dieux de l'Enfer, qui ont dit : « D'accord, ramène Eurydice, mais surtout ne te retourne pas ! » Et sur le chemin du retour, hélas ! Orphée s'est retourné, essayant de la voir, de la saisir dans son regard... Eurydice, comme vous le savez, lui a alors échappé à jamais ! Et j'utiliserai cette disparition d'Eurydice pour imaginer ici notre propos : celui de cette discontinuité absolue entre ce qui serait la chose et son nom. Nommer une chose, la saisir dans un nom, c'est la perdre d'une certaine manière, et définitivement. Je vais arrêter là !

(Applaudissements).

DISCUSSION

Colette DUFLOT — Je remercie Lý Thánh Huê qui, comme attendu, nous a charmés en nous faisant voyager à travers les mythes et à travers toutes ces grandes questions. Je me permettrai, avant de solliciter quelques questions, de vous livrer quelques réflexions à partir de ce discours tellement dense que Lý Thánh Huê vient de nous tenir.

À propos de cette question des origines, vous avez dit que les mythes existent encore malgré l'apparente clarification du monde apportée par la pensée scientifique au XX^e siècle... et cela me faisait penser que, même au plus profond de la pensée scientifique, l'appel au mythe est toujours là et qu'il y a, de façon toujours très aiguë ce grand questionnement : qui nous a fait?, non seulement nous, mais : qui a fait le monde? Est-ce que le *big-bang*, la théorie du *big-bang*, n'est pas quelque chose qui relève du mythe? qui en tient lieu pour ces savants qui ont repoussé la connaissance au plus loin des limites du monde. Pour eux aussi se pose cette question; et il y a quelque chose, notamment dans le cadre de l'université de Princeton, aux USA, qui s'appelle «la gnose de Princeton», où un certain nombre, parmi les plus grands, des astrophysiciens américains, essaie de reconstituer quelque chose qui est une métaphysique et qui tente de répondre à cette question. Il y a bien un «UNv» d'où est venu ce multiple, mais qui? et comment? et pourquoi? C'est cette question qu'on retrouve aussi dans ce livre d'un savant américain, qui est tétraplégique, dont je ne sais plus le nom maintenant³; c'est «*Une brève histoire du temps*». Il arrive, après des développements de vulgarisation – mais qui montrent qu'il est très engagé dans la recherche scientifique – il arrive à proposer une vue métaphysique de l'Univers qui a un certain rapport avec celle que pouvait avoir Spinoza : une espèce de panthéisme. Il y a toujours ce questionnement : d'où est-ce que nous venons? Je pense qu'il n'y a pas seulement des mythes privés, mais que nous sommes tous assoiffés et affamés de réponses à des questions qui n'en auront pas, qui n'en auront que sous la forme de mythes...

D^r LÝ THÁNH HUÊ — Je voudrais juste ajouter quelque chose à ce que vous disiez; c'est que, effectivement, on peut se poser la question si ce ne sont pas de nouvelles mythologies qui se créent là?... et on a comme ça, dans les discours actuels, de cette prolifération de savoirs scientifiques... On est ici à un festival de théâtre et j'ai discuté avant-hier avec des personnes du Centre national des Marionnettes, qui expliquaient que la communication... cette école de la communication... nous sommes asservis à cela, à un certain type de discours, de manière de faire, pour que le théâtre de marionnettes « passe ». Par ailleurs, il y a une prolifération de savoirs scientifiques qui essaient de circonscrire cela et on a l'impression que cette multiplication de savoirs, si on les juxtaposait bout à bout, on arriverait à une complétude de savoirs idéale... Par exemple, en médecine, dans un simple service de médecine, poser, laisser la place à un analyste et poser dès le départ que la juxtaposition de tous les savoirs – le savoir clinique, le savoir de la recherche scientifique au niveau moléculaire, le savoir d'un psychanalyste au niveau de l'inconscient, laissant place à la subjectivité – cela bouclerait quelque chose et proposerait ainsi un plateau compact d'une globalité donnée. Mais ce que l'on découvre, c'est qu'il y a toujours une incomplétude, qu'un savoir, ce n'est pas que l'incomplétude laissée par tel savoir serait recouverte par un autre, mais c'est que dès qu'on parle, dès qu'on essaie de penser, dès qu'on

3. Stephen HAWKINS, *Une brève histoire du temps*.

est dans l'acte même d'élaborer, de penser, de nommer un objet, ***il y a dans l'acte même de nomination une perte immédiate*** : c'est Eurydice, c'est – ce que j'imageais tout à l'heure – dans ce mot là, il y a la chose nommée qui se perd, il y a cette incomplétude et cette perte dès l'acte de nommer même... à chaque acte de nomination.

Colette DUFLOT — Et cela m'amène tout directement au deuxième point sur lequel j'avais envie d'intervenir : il y a en effet une discontinuité, quelque chose qui est créé par la nomination et cela me donne envie de raconter une petite anecdote, que certains d'entre vous connaissent déjà, mais qui montre aussi comment le dispositif théâtral de la marionnette peut avoir, dans certains cas, une valeur thérapeutique précisément à partir de cette nécessité qu'il y a à nommer un objet fabriqué, à nommer une chose et à créer ainsi un saut, une limite, entre ce qui est innommable et ce qui va exister dans le cadre d'une filiation. C'est cette histoire, qui me paraît exemplaire, de la marionnette de Daniel, d'un garçon qui avait fabriqué une marionnette qui montrait vraiment, je crois, toute la puissance de l'animisme, parce que ce personnage, qui lui ressemblait parfaitement – il ne l'avait pas fait exprès, mais il avait fait vraiment son double – et ce personnage existait vraiment comme son double, avec toute la fascination mortelle que cela peut transporter. Par le biais du jeu, et du jeu théâtral dans l'espace délimité à cet effet, ce jeune homme – qui était un grand malade en hôpital psychiatrique – a été obligé d'élaborer ce saut, cette séparation entre un double et un objet qui ne serait qu'un « semblant » et qui aurait pu mener une vie distincte de la sienne. Parce qu'en effet, on n'est peut-être pas très loin du royaume des Ombres, mais il y a le Styx entre leur domaine et le nôtre, il y a une séparation et pour que l'Homme puisse vivre, il est sage que les Ombres restent dans leur domaine. Quand Ulysse a voulu les mânes du devin Tirésias, il a tué un animal en sacrifice pour attirer aux Bouches de l'Enfer l'ombre de ce devin qui était mort et il avait l'impérieuse nécessité de ne laisser s'approcher de ce sang chaud que le devin qu'il avait le droit de consulter. Il devait en éloigner tous les autres ; parce que ceux qui étaient dans le royaume des Ombres, il ne fallait certainement pas qu'ils s'amusaient à reprendre un peu de chaleur et de vie avec ce sang et à revenir parmi les vivants... C'est un peu l'histoire d'Orphée qui ne devait pas se retourner... même par le regard, il devait préserver cette coupure !

Alors, je reviens sur la Terre, et dans un atelier thérapeutique ; ce jeune homme qui avait fait une marionnette qui lui ressemblait et qui le fascinait, ne voulait pas lui donner de nom, ne voulait pas l'animer... refusait de lui donner une existence quelque peu séparée de la sienne. Et il y a été amené dans le jeu théâtral par l'intervention d'un autre patient – parce que lorsqu'on est dans un groupe, on n'est pas nécessairement le seul à avoir une action thérapeutique. Alors le patient qu'il a rencontré, par le jeu des marionnettes, lui a dit : *« Mais tu dis que tu n'as pas de nom... ça n'est pas possible ! Tu as eu des parents pour te donner ton nom... »* Et l'autre lui répond : *« Mes parents sont morts ! – Bon ! mais ça ne fait rien, ils ont été là, donc ils t'ont donné un nom... »* Et à partir de cette inscription dans une filiation, ce garçon a pu donner un nom à sa marionnette et créer un personnage. Et, à partir de ce moment-là, dans la réalité, il y a eu des effets qui étaient visibles, une amélioration peut-être légère ou transitoire, mais une amélioration réelle de son état. Je crois que cet exemple illustre bien ce *big-bang* de la nomination et comment on peut l'utiliser dans le cadre d'un dispositif thérapeutique. Mais j'ai peut-être trop parlé maintenant et je voudrais écouter la salle...

Intervenante dans la salle — Je voudrais vous demander de reprendre l'intervention après le mythe, le rite et le rituel...

D^r LÝ THÁNH Huê — Effectivement, la question du rituel, je ne l'ai pas abordée, c'est vrai ! Il faudrait peut-être poser des définitions. Je ne sais pas ce que vous proposez comme définition pour le rituel...

La même intervenante dans la salle — Je ne saisis pas bien la différence, dans l'ensemble, entre le rite et le rituel...

D^r LÝ THÁNH Huê — De ce que je sais, du moins dans l'ouvrage dont j'ai fait référence, le *Dictionnaire des mythologies* – il est vrai qu'il date déjà puisque publié en 1980 – la référence au rituel est considérée sous une forme beaucoup plus éloignée, dégradée, du rite. Et ce qui est le plus marquant, ce sont les définitions concernant les rites oraux, gestuels, dans les manières de faire. Et le rituel serait comme le dérivé de ces rites. Il s'inscrit dans cette généalogie-là. Le mythe, du moins, est posé comme un savoir sur l'origine, c'est-à-dire une causalité. Le rite n'est plus au niveau d'une répétition dans le temps de ce premier temps de l'origine. C'est la répétition, si je puis dire, du temps T1, et le rite fait T2, T3... mais T2, T3... répétant T1 et annulant ce qu'il y a entre T1 et T2. Et ces rites peuvent être soit oraux – c'est l'exemple que j'ai donné, où l'on dit des phrases qui sont un peu des formules modèles... Les rites auxquels j'ai fait référence s'adressaient de façon tout à fait formelle aux Dieux, aux âmes errantes, aux ancêtres, etc. Il y a une genèse, une progression dans la filiation : du Ciel et de la Terre aux ancêtres mythiques jusqu'aux ancêtres particuliers, jusqu'à nos proches et nos moins proches, jusqu'aux êtres les plus vils, qui vivent dans la maison, c'est-à-dire les rats, les souris... Il y a donc une progression dans l'échelle des êtres, dans ces rites oraux-là. Et il y a aussi les rites agis, qui touchent à une manière de faire, c'est-à-dire qu'on fait quelque chose, et je crois que le théâtre de marionnettes indonésien s'inscrit dans cette manière de faire, au-delà du texte il y a cette répétition d'un « faire » qui prend corps et qui s'incarne en même temps. Voilà comment je m'étais expliqué les choses à partir de ces définitions, et comment j'avais tenté de les comprendre.

(Assez long moment de silence).

Colette DUFLOT — Nous sommes plongés...

D^r LÝ THÁNH Huê — Une remarque aussi. Là, ce sont des définitions ; on pourrait s'interroger aussi sur la fonction. La fonction du mythe et la fonction du rite, effectivement, semblent différentes, et le rite serait plus du côté de la réponse. On fait comme en T1 et on aura comme en T1. C'est être déjà du côté de la réponse. Et enfin ils sont du côté par exemple des réponses comme les réponses de la religion, me semble-t-il, alors que le mythe ne se pose pas forcément comme réponse. Il se pose comme savoir. Il donne juste, je dirais, l'exposé de la situation, là où nous en sommes, là où il faut travailler... hommes, femmes... on est mortels... Voilà l'exposé de la situation... Pourquoi on est là !

La même intervenante dans la salle — Est-ce que vous croyez qu'on pourrait dire, par exemple, que le rite est d'une certaine manière une mise en scène du mythe, peut-être plus structurée...

D^r LÝ THÁNH Huê — Tout à fait ! Je crois qu'on peut dire, vraiment, au pied de la lettre, que c'est une mise en scène imaginaire ; que c'est la mise en scène d'images, justement, du mythe, et

c'est – c'est ce que j'essayais de ramasser dans une formule – *l'imaginaire du symbolique*. Il y a du symbolique, mais dit sous une forme imaginaire, mis en scène sous une forme imaginaire ; et le rite a sa fonction, là. Je suis tout à fait d'accord !

Colette DUFLOT — Oui ! il y a du symbolique dans le rite ; on peut dire que c'est justement ce qui lui donne sa structure... qui coordonne cet imaginaire. Et le rituel peut, là, apparaître comme la formalisation de certains aspects particuliers du rite.

D^r LÝ THÁNH Huê — Je crois qu'il inclut le temps : le temps de la répétition ; pas le temps chronologique, mais le temps de la répétition.

Intervenant dans la salle — Est-ce qu'il y a le mythe et une libération ou un enchaînement ?

D^r LÝ THÁNH Huê — J'entends ce que vous dites. C'est une lecture, effectivement ; c'est une lecture de notre aliénation humaine : c'est vrai ! Mais est-il possible d'exister hors d'une certaine aliénation ? Il y a cette aliénation de base, je dirais, où nous sommes pris, manipulés par les signifiants : dès que nous naissons, lorsqu'une mère greffe de la signification sur un pleur d'un enfant, on est déjà pris dans cette première aliénation ; mais si on n'est pas pris dans cet investissement minimal, effectivement, on voit les ravages que cela peut faire, mais j'entends ce que vous dites.

Colette DUFLOT — Nous pouvons peut-être en rester là et faire une pause qui va durer jusqu'à à peu près 11 h 30, en espérant que M. Alain Recoing, qui était pris à l'inauguration du *Grand Marionnettiste*, sera là à temps : il a formellement promis d'être là malgré ses obligations extérieures !

(Applaudissements).

* * * * *

Alain RECOING

Mister Punch, l'ennemi public, le bien-aimé

Colette DUFLOT — M. Alain Recoing va maintenant nous parler d'un fort caractère de la marionnette : *Mister Punch* (coupure dans l'enregistrement...)

Madeleine LIONS — Il ne faut pas oublier qu'Alain Recoing est le président du CNM.

Alain RECOING — Le « Centre national des Marionnettes ». Mais ça, c'est une histoire un peu comme dans les contes populaires que vous connaissez bien : on est « président » comme le passeur condamné pour ses péchés, par le Christ, à « passer » jusqu'à ce qu'il arrive à « repasser » la rame à un autre. Je ne suis pas encore arrivé à repasser la rame à un autre... C'est pour ça que je porte ce titre !

Lorsque Madeleine Lions – nous nous connaissons depuis longtemps – m'a demandé d'intervenir sur *Punch*, dans le cadre de votre colloque, je me suis posé quelques questions parce que je ne savais pas trop bien comment introduire, dans le cadre de vos préoccupations, l'étude de ce personnage. En effet, si j'anime un atelier de marionnettes qui valide une unité de valeur pour les Étudiants d'un institut d'Études théâtrales (Paris III) en 3^{ème} année de licence, et si j'ai fait quelques études de philosophie – légères – je ne suis pas du tout fondé à parler en tant que psychologue, mais seulement en tant qu'interprète et, éventuellement, metteur en scène d'un processus artistique et d'un théâtre de marionnettes ; c'est-à-dire de l'utilisation de la marionnette comme métaphore dans le processus de la recherche théâtrale.

Il y a environ neuf mois que Madeleine Lions a pris contact avec moi : l'« accouchement » a été difficile parce que, naturellement, je connais un peu l'histoire de *Punch*, ses sources – j'ai travaillé là-dessus – mais je ne voyais pas comment parler de ce personnage dans le cadre de ce colloque. Et puis, il y a trois ou quatre jours, Madeleine m'a téléphoné en me disant : « *Il me faut un titre !* » Je me suis aperçu que je n'avais pas de titre, ce qui signifiait au fond que je ne savais pas quoi dire... et j'ai lâché, comme ça, dans l'improvisation, « *Punch, l'ennemi public, le bien-aimé* ». Et ensuite, je me suis dit : « Au fond, comme c'est venu de l'inconscient, nous voilà avec un petit fil par rapport à des psychologues... » Et j'ai étudié pourquoi j'avais lâché ce titre. Ça me permettra, peut-être, de tenir quelques propos qui pourront, éventuellement, vous informer sur ce personnage, et répondre à certaines de vos interrogations.

Un autre aspect de la question, qui me fait toujours sourire, – vous connaissez sûrement *les Méfaits du tabac*, de Tchekhov – c'est l'évocation de la scène où le pauvre homme se présente et dit : « Ma femme m'a demandé de vous parler des méfaits du tabac, donc je vais vous parler des méfaits du tabac... » Et comme, naturellement, il ne connaît pas, – du tout – la question – pas plus que moi la psychologie – il déraile sur ses problèmes personnels, l'éducation de ses filles, les menus de son école, etc. Et j'ai toujours l'impression, lorsque je prends la parole, comme ça, sur des questions de ce type, d'être un peu comme le pauvre homme des *Méfaits du tabac*, de Tchekhov.

Pour vous situer mon propos par rapport au personnage de *Punch*, en 1965, les éditions Gallimard m'avaient demandé d'écrire l'histoire des marionnettes. Je n'y connaissais rien. Je me suis donc plongé dans l'étude historique des marionnettes. Là, j'ai découvert le personnage de *Punch* à travers une ballade populaire tout à fait intéressante et à partir de ce moment-là, de ces années 1965, je me suis dit : « Il faut absolument que je travaille sur le personnage de *Punch* », et peu à peu, j'ai compris pourquoi je m'y suis attaché. Cette recherche a abouti à la création d'une dramaturgie contemporaine : *la Ballade de Mister Punch*, qui a été mise en scène par Antoine Vitez en 1976 et 1979, et aussi par la création par moi-même d'un *Punch and Judy* traditionnel, théâtre de rue. A partir de ce moment-là, *Punch* (et son ancêtre *Polichinelle*) est devenu pour moi un des personnages de mon existence d'artiste. Je m'excuse de ces références personnelles, mais c'est pour que vous compreniez pourquoi je suis appelé à vous parler de *Punch*.

Je pense qu'il n'est pas indifférent – en raison des racines mythiques de ses origines – de vous situer un peu comment il est né. Je ferai appel ici à la chronologie qui a été établie par George SPEAIGHT, qui est un grand spécialiste anglais de l'histoire de *Punch and Judy* et qui cite les sources continentales et les sources anglaises qui l'ont amené à la naissance de *Punch*.

En ce qui concerne les sources continentales, il y a eu d'abord, à l'origine, les marionnettes grecques, elles-mêmes sans doute descendantes des marionnettes égyptiennes et qui étaient axées sur la mise en scène de spectacles inspirés des mimes doriens. Cette origine continentale se situe 500 ans avant J.-C. Puis la seconde grande étape a été les marionnettes romaines qui, elles, étaient inspirées par les représentations des farces dites des *Attellanes* ; sources populaires souvent très grossières, très satiriques, très grotesques et qui se situent environ dans les 500 ans après J.-C. Puis on a ensuite un développement de cet art de la marionnette, de la représentation par la marionnette, par les ménestrels du Moyen Âge qui, eux, se sont peu à peu éloignés des sources purement religieuses et qui ont commencé à aborder les thèmes du folklore populaire. Cette période s'étend sur un laps de temps un peu plus vaste, entre 500 et 1550 après J.-C.

Et c'est à ce moment-là que les sources anglaises commencent à citer l'existence de marionnettes dans le contexte des drames religieux qui, à l'intérieur des églises, représentaient les mystères ; cette période va environ de 1400 à 1450. Nous abordons alors un parallélisme assez complet entre les sources continentales et les sources anglaises.

Sources continentales : les marionnettes italiennes qui connaissent un développement prodigieux à partir de la *commedia dell'arte* jusqu'aux années 1600 environ, et, parallèlement, le développement, dans le cadre du théâtre élisabéthain, d'une tradition de marionnettes populaires anglaises très, très importante et très brillante. Ensuite on a, descendant d'après les marionnettes issues de la *commedia dell'arte*, la naissance de *Pulcinella* à Naples, qui devient *Polichinelle* dans la *commedia dell'arte*, qui est ré-injecté dans la *commedia dell'arte* en tant que personnage et qui se transforme, par un passage d'Italie en France, à travers des montreurs italiens – mais on ne sait pas très bien comment cela s'est passé – où le personnage de *Polichinelle* devient physiquement très différent du personnage initial du *Pulcinella* napolitain.

Le *Pulcinella* napolitain était un personnage en casaque blanche qui représentait le mitron, l'apprenti boulanger, avec un grand pain de sucre gris sur la tête et, naturellement, le semi masque de cuir issu de la Comédie-Italienne. Le *Polichinelle* français est devenu un personnage qui a un peu un masque qui rappelle celui de *Macus*, ou du *Manducus* des *Attellanes*, et il a pris une double gibbosité, une bosse sur le dos et une bosse ventrale, et son costume est devenu bicolore. On pense peut-être que l'évolution physique du personnage vient des uniformes de

l'armée espagnole du roi Henri IV, qui avaient ces armures un peu ventripotentes, mais c'est une hypothèse qui n'est pas confirmée. Il serait en outre intéressant pour vous d'approfondir les significations de la gibbosité dans les traditions des mythes et des contes populaires.

Le *Polichinelle* de Naples et les montreurs italiens étaient célèbres dans toute l'Europe – il faut toujours penser à l'«Internationale des marionnettistes» et plus généralement à l'ambiance des arts forains. Tous ces gens voyageaient énormément (des montreurs italiens et allemands iront jusqu'à Moscou). Cela prenait plus de temps que de nos jours naturellement, mais ils voyageaient dans cette Europe, et il y a eu des interférences, des osmose constantes entre les uns et les autres.

Parallèlement en Angleterre pendant cette même période, c'est-à-dire 1640-1660, le théâtre, sous la dictature de Cromwell, est interdit, mais les marionnettes étaient déjà tellement méprisées que, seul, le théâtre de marionnettes, tirant son épingle du jeu, avait droit de continuer à donner des spectacles et cela a été une sauvegarde du théâtre puisque, à ce moment-là, les marionnettistes ont plus ou moins repris, imité, rediffusé, sous des formes parfois raccourcies, les grands thèmes du théâtre élisabéthain.

Ici, les sources continentales et anglaises se rejoignent et on arrive en 1660 à la Restauration, qui donne lieu à de grandes fêtes ; et à ces fêtes vient se produire un montreur italien qui introduit *Pulcinella* en Angleterre. Le succès de ce *Pulcinella* est énorme ! Il porte plusieurs noms : *Pulcinella*, *Ponktionella*, *Polichinella*, *Punchinella*, *Punchinello*, et finalement, par contraction, en une abréviation, cela devient le personnage de *Mister Punch*.

Punch, au début, n'est pas du tout le personnage central des spectacles. Il intervient seulement à la façon du clown, des clowns dans le théâtre élisabéthain, c'est-à-dire comme un divertissement à l'intérieur de spectacles de marionnettes qui n'avaient pas trait au personnage spécifique de *Punch* ; et lorsque, au XVIII^e siècle, la décadence du théâtre de marionnettes devient sensible, commence, *Punch* retrouve la rue, les auberges, comme dans la tradition du Moyen Âge, et devient un spectacle de rue spécifique, qui est le *Punch and Judy* et qui s'établit sur un scénario à peu près constant. Nous y reviendrons tout à l'heure. Voilà, très schématiquement ! Je m'excuse de ces digressions historiques, mais je pense que c'est intéressant de situer un peu comment était né *Punch* en Angleterre et ses liaisons avec à la fois les influences continentales et anglaises.

Lorsque ce titre m'est sorti, «*Punch, l'ennemi public, le bien-aimé*», je me suis rappelé, à travers l'histoire de ce personnage, une très célèbre ballade anglaise qui raconte l'histoire de *Mister Punch*, et en relisant cette ballade, qui est attribuée à Payne Collier – qui, lui, dit l'avoir trouvée, mais on suppose que c'est lui qui l'a écrite – je suis tombé sur un scénario qui est complètement celui d'un « polar » contemporain. Il faut constater que les caractères de *Punch*, si on les étudie, comportent essentiellement la simulation, la cruauté, le déchaînement sexuel, l'immoralité totale, les crimes, et puis l'aboutissement – on verra pourquoi – vers la moralisation du personnage et son enlèvement en enfer jusqu'au jour où la situation va être retournée par *Punch* et surtout par le public, et où *Punch* sera vainqueur du Diable. (Le personnage diabolique est peut-être un second point d'accroche pour vos préoccupations).

Donc, ce caractère de *Punch* n'est pas, comme ça, «rentré» gratuitement et de façon inopinée, mais il tient ses origines dans une lente évolution du théâtre lui-même. On a déjà vu, à travers les sources continentales, comment on était parti de représentations de marionnettes initiatiques, religieuses, «conjuratoires» ; on retrouve encore ces traditions très fortement en



Afrique, par exemple. Mais, en fait, il faut concevoir justement le personnage de l'arrivée, de la maturation... l'arrivée à maturité du personnage de *Punch* à travers une évolution à la fois du théâtre – cette évolution du théâtre étant comprise comme une évolution de société – et des rapports sociaux extrêmement importants. Ce cheminement vers son identité du personnage pourrait peut-être donner lieu à une étude comparative avec la recherche de leur identité pour vos modèles à travers votre pratique thérapeutique de la marionnette.

Si on considère l'histoire proprement anglaise, on s'aperçoit que les premières représentations données à partir des mystères à l'intérieur des églises vont évoluer peu à peu vers des personnages beaucoup plus populaires. En Angleterre, comme dans toute l'Europe au XVII^e siècle, les marionnettes, en grande partie, ont été chassées des églises : elles jouaient à Saint-Paul, à Londres ; elles jouaient à la cathédrale de Dieppe pendant les *Mitouries* dieppoises ; elles jouaient à Cracovie dans la cathédrale, etc. Et, partout, soit les rois, comme Louis XIV en France pour les *Mitouries* dieppoises, soit les évêques et les cardinaux, en Pologne par exemple, ont interdit les représentations de marionnettes dans les églises tout simplement parce que – c'est une hypothèse de ma part – ces spectacles s'étaient peu à peu sclérosés dans une tradition plus ou moins morte – privée de vie. Pour « réanimer » ces représentations on avait introduit des personnages populaires, et ces personnages populaires ont pris tellement d'importance dans la représentation que, évidemment, ces représentations n'étaient plus du tout religieuses ; d'autant que ces personnages populaires introduisaient un langage, des mœurs, des actions... qui étaient très loin de la moralité religieuse. Voilà donc une des raisons pour laquelle les marionnettes ont été chassées des églises et elles ont donc évolué vers un spectacle de pur divertissement.

En Angleterre, ces représentations ont tout de même continué une certaine tradition à travers les représentations des *Moralités*. Les *Moralités*, c'étaient des représentations où les vices et les vertus étaient représentés, où il y avait lutte entre ces différentes catégories, et où, finalement, les vices étaient condamnés à disparaître en enfer, enlevés par le Diable, à la fin, pour l'édification du public. Ce qu'il est intéressant de constater, c'est qu'il y a eu d'abord une contraction des personnages, c'est-à-dire que tous ces vices – l'adultère, la gourmandise, la paresse, etc. – se sont contractés en un personnage, qui est devenu un personnage très célèbre de l'époque brillante du théâtre de marionnettes élisabéthain : un seul personnage qui était le *Old Vice*. Donc, ce personnage symbolisait tous les péchés capitaux dans sa personne et c'est ce personnage que *Punch* va chasser des scènes et va remplacer, complètement, à l'intérieur des représentations de marionnettes.

Mais avant que *Punch* reprenne ce rôle de leader, le théâtre anglais – dans son ensemble, et pas seulement de marionnettes – avait énormément évolué. Peu à peu avaient été introduits des personnages qui étaient des personnages du petit peuple : l'aubergiste, le menuisier, le boulanger, etc. C'est-à-dire que peu à peu on est passé d'un théâtre de *Moralités*, à fortes racines religieuses, à un théâtre de mœurs et où l'entrée en scène du petit peuple commençait à signifier la transformation de rapports sociaux et l'opposition, les revendications de ce petit peuple vis-à-vis des pouvoirs en place. Là, évidemment, on voit se pointer toute une tradition de la marionnette en tant qu'élément de la représentation contestataire des pouvoirs en place. On verra comment cela aboutit chez *Punch*.

De ces personnages est sorti un personnage important, qui est le personnage du « rustre ». Le personnage du rustre, qui va apparaître vers 1560, est un campagnard qui n'a plus les moyens de vivre à la campagne, qui se rend en ville et qui devient valet, qui devient serviteur dans les

maisons... Et ce rustre, évidemment, joue sur le caractère naïf du paysan qui n'est pas habitué à la vie des villes. Et cette fausse naïveté lui permet de résoudre des situations de crise et d'en être vainqueur. On retrouve le même procédé dans *le Brave Soldat Chveik*, par exemple. Ce personnage du rustre va évoluer, donner place, peu à peu, à un autre personnage très, très important, qui est « le clown ».

Je ne vous ferai pas de cours sur le clown : vous connaissez tous ce personnage. Mais ce qu'il y a d'intéressant dans l'introduction du clown, c'est qu'en dehors du personnage populaire et de ses lazzis, apparaît ce qui me semble être spécifiquement anglais dans le personnage de *Punch*, c'est-à-dire une action générée par le non-sens ou qui génère le non-sens. Et cela, c'est très intéressant pour le théâtre de marionnettes parce que cela permet des représentations où l'absurde entre en jeu et où l'on arrive à des situations quasi surréalistes, ce qui peut être intéressant pour l'étude des tendances des théâtres de marionnettes contemporains.

L'introduction des personnages du petit peuple, dont vous avez l'expression la plus célèbre dans les artisans de *la Nuit des rois*, de Shakespeare, amène donc une prise de position du public vis-à-vis de personnages qui le représentent, personnages qui vont trouver leur synthèse à travers «le rustre», «le clown», puis, en ce qui concerne le théâtre de marionnettes, *Mister Punch*.

Arrivé à ce point de définition du personnage, voyons maintenant comment se déroulait l'action. Pourquoi «*Ennemi public*»? Eh bien! *Punch* est d'une méchanceté absolue et complètement gratuite; son comportement est un anarchisme total qui n'a qu'un objectif : la lutte et la destruction des pouvoirs, la lutte contre les pouvoirs et la destruction des pouvoirs. Un autre personnage célèbre dans la tradition théâtrale, française du moins, c'est *Ubu*, mais alors que *Ubu* se bat pour prendre le pouvoir et dominer, *Punch* se bat pour la destruction du pouvoir. C'est l'envers et l'endroit de la médaille. Et cette méchanceté absolue est tout à fait intéressante, me semble-t-il, dans les rapports du public et des artistes du spectacle.

Le personnage de *Punch* va se radicaliser peu à peu. Au début, à la place d'*Old Vice*, il sera «le Mal», peu à peu vaincu par le Diable et – là, c'est peut-être le point de rupture qui peut vous intéresser – peu à peu, au cours du XVIII^e siècle et surtout fin du XIX^e siècle, le public va exiger la victoire de *Punch*. Si bien qu'à la fin, *Punch* ne sera plus emporté en enfer par le Diable, mais il rossera le Diable... Le scénario est très simple. Je m'excuse, j'aurais souhaité apporter une bande vidéo pour montrer une représentation de *Punch and Judy*, mais elle ne m'est pas parvenue à temps. Vous avez peut-être les moyens, à la vidéothèque de l'Institut, de vous informer sur ces représentations par les montreurs anglais; il y a d'ailleurs ici Percy Press, qui est un des célèbres montreurs anglais de *Punch*, que vous pouvez interroger. *Punch* entre en scène, chante une petite chanson, et la représentation était assurée par deux personnes, le montreur, celui qui manipule les marionnettes à l'intérieur d'un petit castelet, et, devant, le *master*, qui joue de la bombarde ou de la clarinette, et qui dialogue à la fois avec le public pour l'amener à donner des sous, et à la fois, avec des marionnettes, avec *Mister Punch*. De là naissent des situations conflictuelles. D'abord entre *Punch* et son montreur. Dans ces situations conflictuelles, *Punch* lui dit : «Mais, après tout, je suis un homme comme tout le monde et je suis marié! – Comment! Vous êtes marié?» Cette séquence implique l'entrée en scène de *Joan* d'abord, et plus tard, au XIX^e siècle, celle de *Judy*, qui est restée «le personnage», qui est tout à fait le type populaire de la femme-mégère, le double de *Mister Punch*, en féminin. *Punch* fait un enfant à *Judy* – en

un raccourci scénique extrêmement pertinent. Il en naît un enfant ; chargé de garder cet enfant, *Punch*, agacé, le jette par la fenêtre et tue son enfant. *Judy* vient réclamer son enfant, il tue sa femme. Les parents de *Judy* viennent réclamer leur fille, il tue les parents de la femme ; le bedeau arrive, il tue le bedeau, etc. C'est un enclenchement de crimes, de poursuites, jusqu'au moment où *Punch* est arrêté et condamné à mort. Mais il se débrouille pour pendre le bourreau à sa place. Il ne reste plus qu'un recours au pouvoir humain, c'est le Diable et, là, il y aura peut-être une analyse à faire avec le Diable et sa parenté avec les pouvoirs sociaux qui dominent le peuple. Au cours d'une dernière bagarre il tue le Diable, au grand plaisir du public. Voilà le déroulement de la séance. On a tout à fait le sentiment d'un scénario de « polar » complètement contemporain. Il serait intéressant d'étudier le *Punch and Judy* monté en France par *CIRK'UBU* (Alain Le Bon) et le jeu de marionnettes de Bruce Schwartz, montreur américain qui ne joue pas *Punch and Judy* mais un scénario équivalent à trois personnages : l'homme, la femme et le Diable, où les rôles sont inversés et où le personnage féminin est celui qui domine, rosse, trompe, tue, etc.

Ce qui m'a intéressé dans le personnage de *Punch*, c'est justement ce côté de gratuité absolue, de non-sens, de méchanceté sans aucune limite. Et je me suis dit que ce serait intéressant, peut-être, de considérer *Punch* comme une espèce de « produit chimique pur », et de le replonger dans des situations contemporaines pour voir la « réaction ». Un des grands reproches que l'on fait aux marionnettistes contemporains, c'est de ne pas savoir créer de « héros ». Je n'entrerai pas dans les détails du pourquoi de cette chose... c'est tout simplement parce que l'histoire des marionnettes contemporaines est complètement différente de la tradition populaire et artisanale des forains du XIX^e siècle et des siècles qui l'ont précédé ; je passerai donc là-dessus – j'en parlerai au cours des contacts que je pourrai avoir après le colloque – mais, ce qui m'intéressait, c'était ça. Donc, ne trouvant pas les moyens, n'ayant pas l'imagination de créer un héros contemporain, (les marionnettistes français et européens ont peut-être manqué l'occasion avec les personnages Punks, Hippies, etc. Peut-être y aurait-il eu là la possibilité de créer un archétype qui ait valeur de *Polichinelle*, mais cela ne s'est pas produit. Je me suis donc servi de *Punch* dans cette fonction de « réaction chimique » dans les situations de notre temps, ce qui a donné naissance à *la Ballade de Mister Punch*, qui a été construite exactement comme le scénario traditionnel, sauf que les situations étaient modernes. Par exemple, les rapports de *Punch* et *Judy* traitaient de la situation de la femme et des mouvements féministes... Le docteur qui intervient dans le scénario traditionnel, représentait, sous le pseudonyme de « Professeur Levieux », le Professeur Lejeune – bien réel celui-là – qui était au cœur du débat sur l'avortement au moment où j'ai monté cette pièce. L'accouchement de *Judy* a mis en scène cette problématique. Je ne reprenais d'ailleurs que la tradition du XIX^e siècle où, peu à peu, dans les scénarios de *Punch*, ont été introduits des thèmes politiques (et aussi des têtes politiques). Je n'ai pas épargné la Psychiatrie. Il y avait une célèbre scène entre *Punch* et le « psychachochiâtre » : *Punch* est arrêté et condamné à mort, mais la justice contemporaine, qui respecte toutes les règles, l'avait soumis à un examen psychiatrique pour savoir s'il était responsable... et naturellement *Punch* avait perverti cette situation et emporté, dans son sac, le « psychiatre », etc. Il y avait évidemment les scènes de la Justice – il y avait à ce moment-là les opérations coup-de-poing de notre ministre de l'Intérieur d'alors, le prince Poniatowski – et la poursuite de *Punch* se déroulait à travers des mises en scène de ces opérations coup-de-poing où, finalement, tout le monde sauve *Punch* qui, évidemment, s'échappait toujours. Et j'ai respecté la tradition en le faisant vainqueur du Diable, qui a signifié dans mon spectacle la métaphore du pouvoir politique dominant.

Voilà pour l'évolution de *Punch* à travers ma propre démarche. Ce que je voudrais encore dire, et je crois que j'en finirai là, c'est que – j'ai oublié une chose dans les sources de *Punch* – le grand archétype des marionnettes européennes a été *Polichinelle*. *Polichinelle* a existé, s'est répandu dans tous les pays, d'abord en tant que *Polichinelle*, et ensuite il a donné naissance à des personnages « nationaux » : le *Punch* en Angleterre, le *Petrouchka* en Russie, le *Kasperek* en Tchécoslovaquie, le *Kasper* en Autriche, puis en Allemagne, le *Hanspiekelring* en Hollande, le *Don Cristobal-Pulcinella* en Espagne, etc. De cette première descendance, peu ont survécu et c'est vraiment le *Punch* qui est resté le plus réel dans l'activité actuelle du théâtre de marionnettes : il y a environ encore trois cents montreurs de *Punch* qui officient toujours en Angleterre. Tous les ans, il y a une grande manifestation à Covent Garden, dans le cadre de la May Fair de Londres, où se réunissent les montreurs de *Punch*, au cours d'une cérémonie, religieuse d'abord, – où l'on voit les montreurs de *Punch* brandir leur *Punch* au poing au moment de l'Élévation – et ensuite, dans les jardins de l'église de Covent Garden, il y a 20, 30, 50 représentations du *Punch and Judy*. Ces personnages populaires issus du *Pulcinella* napolitain et du *Polichinelle* italien ont donné naissance, à leur tour, à des personnages régionaux comme le *Guignol* de Lyon – je parle pour la France, ici – le *Jacques* de Lille, le *Lafleur* d'Amiens, le *Barbisier* de Besançon, etc. Et, peu à peu, il y a donc une dégradation de l'archétype en type différencié, ciblé sur un pays ou une région, et finalement on comprend un peu mieux pourquoi, à la décadence totale des théâtres de marionnettes, en Europe, à la fin du XIX^e siècle, début du XX^e, le renouveau du théâtre de marionnettes, né de la Première Guerre mondiale, n'a pas abouti à la création de héros de ce type, porteurs des aspirations populaires. Ce théâtre contemporain est issu des grands mouvements intellectuels : le dadaïsme, le surréalisme, l'évolution technique du théâtre, l'introduction de la caméra, puis de la télévision, du cubisme en art plastique. Ce renouveau est venu, essentiellement, dans un premier temps, des plasticiens, et non plus des dramaturges. Et aujourd'hui, le théâtre de marionnettes contemporain se pose la question de son identité.

Pour revenir à *Punch*, et pour peut-être conclure et le re-situer par rapport à votre colloque, c'est donc un personnage qui est évidemment un personnage-miroir des aspirations profondes du public qu'il concerne, et que là, en effet, *Punch* peut être l'étude de cette extériorisation des sentiments que la Société ne permet pas de faire exploser. Il est certain que les scènes érotiques de *Punch*, ces scènes de violence, etc., nous interpellent, comme on dit de nos jours, et posent la question de l'efficacité, je ne dirais pas thérapeutique, mais de l'efficacité de la représentation de ce type de personnage pour le défoulement général du public qui, en dehors de ça, est obligé d'obéir à des règles plus strictes... Peut-être que c'est là que se situe la justification de mon intervention ; c'est pour vous présenter ce personnage tel que j'ai essayé de vous le décrire et voir comment il peut correspondre à vos préoccupations de thérapeutes.

Je ne voudrais pas être beaucoup plus long. Je n'ai sans doute peut-être pas traité entièrement toutes les questions, mais, si vous avez des questions précises à poser, et que cela relève de mes connaissances, j'essaierai d'y répondre.

(Applaudissements).

Colette DUFLOT — Mais tout à fait! Je vous remercie et puisque vous vous adressez à la salle...

Intervenante dans la salle — Je suis du Brésil, marionnettiste au Brésil. C'est très intéressant parce qu'au nord du Brésil, nous avons un personnage similaire : le *Simao* qui est blanc... mais nous avons aussi un autre personnage qui est *BENEDITO*, il est noir comme les esclaves, il est petit, mais il a la même démarche que *Punch*. Il défend les opprimés, c'est un personnage socio-politique qui défend les pauvres et qui fait tout ce que fait *Punch*. Au Brésil, nous n'avons pas le personnage de l'alligator, mais nous avons le serpent, qui est très intéressant parce qu'il ressemble à l'alligator et c'est l'influence de l'Amazonie. C'est un autre animal mais le personnage est le même.

Au Portugal, ils ont *Don ROBERTO*, qui a le même profil psychologique.

Au Nordeste du Brésil, au Paraíba, c'est la région des « *Calungas* » de *Joao REDONDO* et au Pernambouc celle des « *Mamulengos* ». Selon les régions les marionnettes et leurs jeux changent de nom. C'est très intéressant parce que *Joao REDONDO* veut dire « Jean Rond ». Et l'on pourrait comparer tous les personnages « Jean » en Europe.

D'une certaine façon, c'est la transformation de *Punch*... Au Brésil, *Joao REDONDO* est le propriétaire, il a un autre rôle... mais nous avons l'invasion des Hollandais...

Alain RECOING — Ce que je voudrais dire, en ce qui concerne *Punch*, c'est que, d'abord, d'une façon générale, on s'est fait des illusions sur le côté revendicatif et populaire des personnages de marionnettes parce qu'en fait, ces personnages étaient entre les mains de gens du petit peuple, qui n'avaient pas forcément toujours une culture... et qui étaient en particulier sensibilisés par l'environnement socio-politique et médiatique, et on l'a donc aussi, avec ces personnages, des personnages extrêmement conformistes. Et ce qui me semble différencier un peu *Punch* des personnages brésiliens que vous me citez, où la situation sociale est très différente, c'est que *Punch* est un anarchiste, c'est-à-dire qu'il ne défend pas le petit peuple spécifiquement, mais le petit peuple reconnaît en lui ses « extrêmes », ses extrêmes pulsions, en quelque sorte. « Je me fâche avec ma femme, alors je tue ma femme! » Je schématise, évidemment! Ou : « L'enfant m'ennuie, je le jette par la fenêtre... » C'est-à-dire qu'il est en quelque sorte le porteur des pulsions que l'on ne peut pas exprimer, que l'on n'a pas le droit d'exprimer dans la Société.

La même intervenante dans la salle — Mais le personnage brésilien est comme ça aussi. Le petit esclave représente l'esclave, il tue la femme... l'âme... le Diable... tous les personnages qui sont présents à *Punch* sont présents là.

Colette DUFLOT — Il me semble qu'on peut en faire une lecture politique, mais par-delà l'actualité, ce personnage renvoie beaucoup plus loin, à notre division intérieure et à notre combat intérieur – vous parlez de la pulsion, en effet – à tout ce qu'on voudrait pouvoir réaliser et qu'un pouvoir intérieur nous empêche de réaliser. Et c'est peut-être ce qui fait sa force, sa pérennité, cette capacité de subsister depuis des siècles et qui fait que le public peut y être encore attaché. Pour ma part, j'ai été extrêmement intéressée quand vous m'avez dit que s'il gagnait tout le temps, ce *Mister Punch*, c'est parce que le public avait exigé qu'il gagne tout le temps. Je ne savais pas comment cela s'était fait...

Alain RECOING — Cela a été une évolution.

Colette DUFLOT — J'aimerais bien que vous nous parliez de cette participation du public au spectacle, de ses réactions. En effet, vous posez la question de la représentation des fantasmes et

de son éventuelle portée thérapeutique, mais comment cela se passe-t-il dans ces spectacles-là ?

Alain RECOING — Cela se passe selon un certain opportunisme économique... avant d'être psychologique ! C'est-à-dire que le montreur tend à faire la meilleure recette possible... D'ailleurs, il y a une célèbre scène dans *Mister Punch*. Au début, le *master* fait la quête ; *Mister Punch* lui dit : « Fais passer le chapeau, parce que je ne joue pas gratuit ! », le *master* fait passer le chapeau et *Mister Punch* dit : « Ça fait combien ? » et le montreur dit : « Deux penny... – Je n'ai jamais joué pour deux penny ! » Il y a ce rapport... Je dis ça parce que, évidemment, la tradition populaire du montreur de marionnettes – que quelques-uns d'entre nous connaissent encore – est le système de la *commedia dell'arte*, c'est-à-dire d'un schéma extrêmement précis qui permet toujours de retomber sur ses pieds, mais aussi, à l'intérieur de ça, de marges d'improvisation qui permettent l'inclusion des réactions du public. Évidemment, le montreur ira dans le sens du poil de la bête, pour flatter le public et avoir une meilleure recette – je suis un peu terre à terre, comme ça, mais... j'y crois très fort et je citerai un exemple extrêmement intéressant, mais qui n'est pas seulement économique...

En 1977, après avoir monté, sous la direction d'Antoine Vitez, *la Ballade de Mister Punch* – il vous intéressera peut-être de connaître que j'avais demandé à mon fils Éloi, jeune écrivain de 20 ans, d'écrire le texte, parce que le *Punch*, en Angleterre, est parlé en *cockney* – c'est un argot de la banlieue de Londres – et naturellement il n'était pas question pour moi de traduire ce *cockney* en argot français... donc je cherchais un équivalent. Nous n'étions pas très loin de 1968, il y avait tout un langage « soixante-huitard », tout à fait extraordinaire, qui avait été inventé – il y a eu une prodigieuse invention verbale pendant cette période – et comme j'avais un fils écrivain, qui était un jeune lycéen, je lui ai demandé d'écrire ça. Parce qu'il connaissait ce langage, et en plus il s'intéressait à la sémantique. Il avait une connaissance et une habileté pour traiter ça... Je vous dis ça pour la raison suivante : c'est qu'en 1977, donc après *la Ballade de Mister Punch*, qui était un spectacle important – il durait 1 h 45 – j'ai monté en 45 minutes le *Punch and Judy* traditionnel et je m'étais référé à une version anglaise de 1848, faite par un journaliste qui, passionné de *Punch*, avait vu énormément de spectacles, avait noté un peu toutes les versions, et en avait fait une version de synthèse. C'était une version très intéressante, mais dans un langage du XIX^e siècle, et le jour où j'ai commencé mes représentations, place Sainte-Catherine, à Paris, dans le cadre du Festival du Marais, nous étions dans la tradition, c'est-à-dire que la seule recette que nous faisions, c'était « la casquette », le passage de la casquette. Avant moi passait un groupe qui faisait environ mille francs de recette. Moi, je passe mon spectacle et c'est le « bide » absolu ! J'ai fait soixante-dix francs de recette ! Il se posait un problème, parce que j'avais onze jours à assurer... Je me suis dit : « Ce n'est pas possible, qu'est-ce que je fais ? » Et du jour au lendemain, au lieu de garder le langage du XIX^e siècle, j'ai introduit, j'ai ré-injecté, d'une façon très résumée, très raccourcie, le langage du XX^e siècle qu'avait écrit mon fils Éloi, qui correspondait exactement aux situations du scénario traditionnel. Et le lendemain j'ai fait mes mille francs de recette...

C'est intéressant ce problème de langage, qui est peut-être un peu en dehors des problèmes de la psychologie, mais c'est, pour revenir à la question que posait Madame Dufлот, que ce qui est important, c'est qu'il faut parler *le langage du public*. L'art est ici l'art de l'acteur ; l'art de l'acteur-marionnettiste, c'est d'abord l'art du dédoublement, puisqu'on a à s'exprimer à travers un objet qui vous est extérieur... Naturellement je connais toutes les théories sur « l'âme de la poupée », etc. ; moi, je suis un athée total et je ne crois pas à l'âme de la poupée... Je crois à

l'âme du manipulateur, qu'il transmet à la poupée, ce qui est tout à fait différent. On a donc ici tous les problèmes qui peuvent vous intéresser du point de vue psychologique, c'est-à-dire le paradoxe du comédien, de la distanciation brechtienne... du miroir et son double, etc.

Ce qu'il est intéressant de savoir, sur quoi on peut réfléchir, c'est qu'en fait le public n'est jamais dupe. Il sait que c'est une convention. L'art de la marionnette est d'abord un «art conventionnel», c'est-à-dire qu'on pose la convention qu'il s'agit d'un instrument plus ou moins primitif, plus ou moins «souple» au contraire. Il y a aussi un problème de la perception du public, c'est-à-dire que le montreur est caché, le public est en dessous du castelet, et le seul point de liaison entre les deux perceptions, c'est évidemment la marionnette, l'objet animé en scène.

Pour moi, il y a là un problème qui peut-être n'est pas – excusez-moi – purement psychologique, mais qui me semble quelque part jouer : c'est que lorsqu'on fait une scénographie pour un théâtre d'acteurs, on se met au milieu de la salle et on a une ligne d'horizon qui est projetée sur le fond du théâtre, et à partir de laquelle on élabore le décor, ses perspectives, ses lignes de recoupement, etc. Or, l'amusant, l'intérêt, le curieux, dans le castelet, c'est que la ligne d'horizon est en dessous du regard du public ; c'est-à-dire qu'on sort complètement de la géométrie euclidienne, et que les rapports de l'espace et du volume sont complètement pervertis par rapport – je dis bien par rapport – à notre culture, qui est la géométrie euclidienne, et qui permettent une extraordinaire distorsion sur-réelle de l'action de la marionnette proprement dite ; la manipulation, à ce moment-là, est libérée des contraintes de l'acteur lié par ces lois géométriques.

Donc, lorsque le manipulateur – pour revenir à son contact avec le public – est dans cette situation, il est évident que cette liberté va lui permettre d'accentuer, de schématiser, de souligner, de renforcer son interprétation par rapport au désir du public. Alors, naturellement, si le public proteste... ou exige que le Diable soit battu... ou qu'on aille plus loin dans la scène érotique, etc., le montreur va suivre avec son métier d'acteur, c'est-à-dire en théâtralisant, naturellement ; il ne s'agit pas d'un «suivisme» d'opportunité, mais aussi d'une « ordonnance » d'énergie entre le public et l'acteur, qui lui permet de sublimer, en somme, les situations qui lui sont proposées. Et je pense que, là, il y a évidemment l'intérêt d'un dialogue, que je n'ose pas dire analytique, mais qui touche quand même, quelque part, à un domaine de dialogue où le montreur renvoie au public l'image agrandie, synthétisée, schématisée, renforcée, dynamique... de la pulsion qui lui est venue du public. Je ne sais pas si j'ai répondu à votre question...

Colette DUFLOT — C'est tout à fait passionnant !

Intervenante dans la salle — J'avais une question par rapport à la constatation sur la marionnette, en France, qui est de plus en plus mise au placard, ou du moins réservée à la petite enfance... Je trouve ça particulièrement désastreux, notamment pour moi qui suis devenue une grande ! Je n'ai plus le droit de rentrer ! Souvent, je suis rentrée, par exemple, dans un spectacle de marionnettes... Une fois, j'ai demandé une place, ils m'ont dit : «*Quel âge ? – Plus de 20 ans ! Pourquoi ?*» On supposait que j'amenais quelqu'un et que j'allais repartir... Je me demande... quand vous parliez de mœurs... et quand même la marionnette... la *commedia dell'arte*, autrefois, était «tous publics» et en particulier public adulte. Depuis la marionnette s'est assagie parce qu'elle est juste réservée aux enfants... la plupart du temps du moins.

Alain RECOING — Je voudrais vous répondre, d'abord, qu'en tant qu'adulte vous avez parfaitement le droit de rentrer voir un spectacle pour enfants et qu'un bon spectacle de marionnettes – ils sont relativement rares pour enfants – est un bon spectacle pour adultes.

D'autre part c'est vrai, et là vous avez raison de le souligner, notre époque a poussé à distinguer les tranches d'âge. Moi, j'ai assisté à des spectacles de marionnettes populaires en Italie, où il y avait depuis le bébé au sein de sa mère jusqu'à l'arrière-grand-père qui était là. C'est ça la vérité du théâtre. C'est le « tous publics » naturellement ! Cette référence au théâtre pour l'enfance est une référence qui date d'assez peu, c'est-à-dire du XX^e siècle. Pourquoi ? Là, je sors un peu de la psychologie... Au XIX^e siècle existait un grand théâtre populaire forain. Il y avait des troupes prodigieuses comme les Pajot-Walton, etc., qui parcouraient la France, qui installaient leur baraque dans des petites villes ou des villages, et qui restaient quinze jours-trois semaines, qui tous les soirs jouaient une pièce différente ; mais on avait là affaire à un spectacle qui était relativement proche de l'imitation du théâtre d'acteurs. Et qui a été peu à peu la ruine de ce théâtre forain dans la mesure où le développement de la mise en scène dans les années 1880, puis l'évolution du théâtre vers le théâtre bourgeois a modifié complètement les données du théâtre de marionnettes et, compte tenu aussi de l'industrialisation, de l'appauvrissement des campagnes, etc... Ce phénomène socio-économique a supprimé peu à peu l'irrigation du territoire populaire par le théâtre. D'ailleurs, on voit bien aujourd'hui même, après l'expérience de Jean Vilar, que même le théâtre populaire de Jean Vilar – qui avait, on le sait, un niveau extraordinaire – n'a pas ramené le public populaire au théâtre. C'est toujours les classes moyennes ou aisées qui vont au théâtre, mais pas la classe ouvrière ou paysanne, ou très peu.

La ruine de ce grand théâtre populaire à la fin du XIX^e siècle a donc amené les marionnettistes à chercher – comme on dit de nos jours – un « créneau »... il fallait bien survivre ! Et là je citerai une phrase très, très intéressante d'Antoine Vitez qui disait : « *La marionnette étant méprisée, et au début du XX^e siècle l'enfance elle aussi était méprisée – l'enfant n'avait pas droit à la parole – on minore l'un par l'autre. Puisque l'enfance n'a pas d'importance et la marionnette non plus, alors le théâtre de marionnettes, c'est le théâtre de l'enfance...* » En gros, c'est ce que signifiait son intervention.

Ce qui s'est produit, c'est que cette sauvegarde vitale des marionnettistes – je parle surtout pour la France et l'Europe de l'Ouest, parce que dans les pays de l'Est les choses se sont passées un peu différemment – a amené, a correspondu en même temps à un développement des recherches pédagogiques où la marionnette s'est affirmée comme un instrument privilégié parce qu'instrument visuel. Alors, avec tout le développement des méthodes audiovisuelles, il y a eu une espèce de collision, très positive, entre le théâtre de marionnettes et les soucis des éducateurs vis-à-vis de l'éveil de l'enfant, d'où est née, peut-être, "Marionnette et Thérapie" dans une seconde phase.

C'est donc vrai, ce que vous dites, mais cela a été aussi, d'une part le salut des marionnettistes et d'autre part, la source d'une renaissance importante, parce que les éducateurs, l'Éducation nationale, et, à travers eux, tous les organismes de diffusion de ce type en direction de l'enfance et de la jeunesse, ont eu des exigences artistiques, ont demandé : « *Fini le guignol édulcoré ! etc.* » et donc amené les marionnettistes à un approfondissement de leur culture, de leur métier, de leur formation d'homme de théâtre, etc. Si vous voulez, cela a un côté positif et un côté négatif. Mais c'est vrai que le théâtre de marionnettes a d'abord pour la grande majorité du public une image négative, et d'autre part une image réductrice au théâtre pour l'enfance, et même la petite enfance¹. Moi, j'ai travaillé quinze ans dans les écoles, alors, je suis au courant... Quand on arrivait, dans les années 1960-1970, tout allait bien. Dans les années 1975, quand on

1. Cf. "L'image de la marionnette et ses publics", enquête réalisée par le *Centre national des Marionnettes* avec le concours de PARSEC.

arrivait dans une école primaire, on voyait des mômes de dix ans dire : « *Les marionnettes, ce n'est pas pour moi ! c'est pour les petits.* » Il y avait déjà la récupération du préjugé qui était dans la tête des adultes. Ce qu'il y a d'intéressant à constater, à travers cette analyse et cette enquête, c'est que le premier contact avec le théâtre de marionnettes est négatif s'il a lieu dans le cadre scolaire et positif s'il a lieu à partir de vingt ans.

Alors, pour conclure sur votre intervention, en ce qui me concerne en tous les cas, je peux dire que le milieu professionnel, les artistes créateurs, marionnettistes français et étrangers, sont dans une lutte perpétuelle pour affiner et développer le théâtre de marionnettes pour adultes. Et on arrive à une contradiction. D'une part, depuis trente ans, la profession s'est extraordinairement développée – je ne parle pas seulement sur le nombre –, moi, quand j'ai commencé mon métier dans les années 1950, nous étions une cinquantaine de troupes professionnelles ; aujourd'hui, on en repère plus de deux cents. Il n'y avait aucun théâtre fixe, sauf le *Petit Théâtre de marionnettes de Nantes*, maintenant il y a quinze implantations véritables avec des lieux de spectacles, d'accueil, de création, etc. On est sur le projet d'un théâtre national de la marionnette à Paris. Il est certain que tant qu'on n'aura pas une vitrine et une irrigation du terrain populaire, on aura du mal à imposer le spectacle pour adultes ; mais je suis optimiste dans la mesure où la marionnette est un art de synthèse... Ça relève des arts plastiques, ça relève du théâtre d'acteurs, ça relève du théâtre de masse, ça relève du théâtre de mouvement, ça relève de la scénographie. Et on voit bien, à travers la multiplication des manifestations de marionnettes – car il y a une trentaine de festivals par an en France, il y a des semaines, des quinzaines de la marionnette, etc. – l'art des marionnettes, à partir des créations théâtrales, se révèle un instrument privilégié d'animation culturelle au meilleur niveau. Songez que le dernier festival de Charleville a fait 80 000 entrées payantes, ce qui représente la moitié du public du festival « IN » d'Avignon ; c'est un chiffre quand même ! Et vous voyez bien qu'à Charleville il y a de tout, j'oserais à peine dire à boire et à manger, il y a énormément de spectacles pour adultes et le public populaire suit sans difficulté. Des manifestations comme le *Festival d'Ambert, les Marionnettes en Bourgogne, les Giboulées de la Marionnette* – qui ont fêté cette année leur dixième anniversaire – qui comportent à égalité spectacles pour adultes et spectacles pour enfants, les spectacles pour adultes sont complets chaque fois. Il y a quand même un mouvement...

Je citais tout à l'heure à Madame DufLOT mon expérience en Faculté. Il y a quelques années, il était impensable d'imaginer un enseignement de marionnettes en Faculté. Or les étudiants, ceux qui font l'évolution de la mentalité au niveau d'adultes, puisque les étudiants sont adultes – du moins en général –, les étudiants ont réclamé, dans le cadre des études théâtrales, une unité de valeur de marionnettes. Il y a quinze ans je recevais en tant que directeur de compagnie, au téléphone, de nombreuses demandes d'emploi, pour des comédiens qui sortaient des conservatoires ; lorsque je leur disais : « *Je suis un théâtre de marionnettes* », ils raccrochaient... Actuellement, ce n'est plus du tout vrai ; peut-être pour des questions d'étroitesse d'emploi, mais pas seulement ! Il y a un véritable intérêt de l'acteur pour l'art des marionnettes, qui apparaît comme un instrument théâtral complètement contemporain, et on le voit bien à travers les grands hommes de théâtre, comme Peter Brook, Lavaudan, Maréchal, Vitez, Delbée, etc. On voit s'inclure, dans la représentation théâtrale, des signes ou des emplois « marionnettiques » de plus en plus importants. Et j'en parlais avec Robert Abirached, qui a été directeur du Théâtre et des Spectacles pendant dix ans au ministère de la Culture et qui est professeur-directeur des études théâtrales à Nanterre-Paris X. Il me disait qu'il était persuadé que le théâtre de marionnettes était un des instruments privilégiés de l'évolution du théâtre contemporain. Donc, espoir !

(*Applaudissements*).

Colette DUFLOT — Merci. L'histoire est un domaine très important, même pour la psychologie, et je dirai surtout pour la psychologie parce que c'est à partir de l'histoire des faits, de l'histoire des idées, que l'on peut, peut-être, la construire.

Mais l'heure tourne! Avant que nous levions la séance, Madeleine Lions a une communication à vous faire.

Madeleine LIONS — Il s'agit du spectacle de Bélair, qui aura lieu cette après-midi, à 19 heures, à l'hôpital. Les participants au colloque qui veulent aller voir ce spectacle doivent se faire connaître à l'accueil. Ceux qui ont des places dans leurs voitures seraient bien gentils d'accepter ceux qui n'ont pas de voitures. Il ne faut pas manquer ce spectacle, qui a été monté dans l'atelier-marionnettes de l'hôpital Bélair, avec des malades mentaux, et si nous sommes ici, c'est aussi pour les aider, pour les étayer, car ils ont fait un travail extraordinaire depuis la création de l'atelier.

Fin de la matinée du samedi 21 septembre 1991

* * * * *

Samedi 21 septembre 1991,
l'après-midi

Koshirô UNO - Akira KATAOKA
et Yuko SHIBA, interprète

Sur la Mort décrite dans la pièce “Double suicide à Sonezaki” comme cérémonie urbaine

Colette DUFLOT — Nous allons ouvrir la séance de cet après-midi et nous allons écouter Monsieur Uno, qui est le directeur du *Centre national de la Marionnette contemporaine*, à Tôkyô, et qui est aussi le fondateur du *Deaf Puppet Theatre Hitomi* qui donne une représentation pendant cette semaine du Festival¹ : *Double suicide à Sonezaki*. Monsieur Uno va nous faire son exposé sur la mort décrite dans la pièce qui est représentée ici – *Double suicide à Sonezaki* – comme cérémonie urbaine et, ensuite, Monsieur Kataoka, qui est le scénographe du *Deaf Puppet Theatre Hitomi*, nous fera une démonstration en nous donnant des explications. Et les propos de Monsieur Uno et de Monsieur Kataoka vont être traduits par Madame Yuko Shiba, qui est notre interprète japoно-français.

Koshirô UNO — Je suis très content d’être ici parce que cela fait un an que j’ai rencontré les membres de l’association française “Marionnette et Thérapie” et je suis très content de vous revoir ici. Merci ! J’adresse mes remerciements à Madame Madeleine Lions, la présidente, et à Madame Colette Duflot, la secrétaire générale, ainsi qu’à tous les membres de cette association qui ont fait tellement d’efforts pour que je puisse venir ici vous parler encore une fois de notre théâtre.

Mon sujet aujourd’hui est sur la mort décrite dans la pièce que nous allons jouer au Festival : *Double suicide à Sonezaki*.

La pièce *Double suicide à Sonezaki* a été écrite par CHIKAMATSU Monzaémon en 1703, à Osaka, et jouée pour la première fois au *Théâtre de marionnettes Takemoto* de la même ville.

Cette œuvre diffère complètement de ses contemporaines. Elle relate l’histoire réelle du suicide d’un jeune couple à Osaka. Les jeunes gens étaient issus d’un milieu modeste et vivaient donc dans des conditions que connaissaient les spectateurs. Les autres pièces de marionnettes de cette époque reprenaient constamment les épopées du Moyen Âge ou d’autres thèmes archaïques pour mettre en scène des personnages de la haute société, comme des nobles ou des guerriers samouraïs de haut rang. Lancer une telle pièce sans être sûr de sa réussite représentait alors un défi audacieux. Mais le succès rencontré peut s’expliquer justement par l’actualité et la réalité de la pièce qui touchaient le peuple de ce temps-là. La réussite fut telle que le *Théâtre Takemoto*, dirigé par TAKÉMOTO Gidayû, put combler rapidement le déficit accumulé en dix-huit ans, depuis sa création.

1. Voir en annexe la copie de la documentation remise lors du spectacle.



M. UNO Koshiro présentant "OHATSU"
après son spectacle à Charleville-Mézières - Septembre 1991

Je vous parle un peu maintenant de Tôkyô, d'Osaka, des grandes villes de cette époque. Tôkyô, de son ancien nom Edo, abritait déjà vers cette époque un million d'habitants. Un siècle auparavant, ce n'était qu'une lande vague où s'étendaient champs, petits bois et terres humides. De même, Osaka, avec ses 200 000 habitants, avait connu une croissance aussi rapide qu'Edo.

La population accrue par l'apport d'anciens paysans était surtout masculine. Les nouveaux habitants de ces grandes villes formaient la classe dite de « Chônin », c'est-à-dire les commerçants et les artisans. La montée de leurs activités économiques suscita l'apparition d'une culture qui leur était spécifique.

Sur le plan politique, ces « Chônin » n'avaient aucun pouvoir et étaient entièrement sous le contrôle de la classe dominante. Leur culture était également contrôlée et les autorités opprimaient le théâtre à l'égal de la prostitution. Rappelons ici que l'écart entre le nombre des hommes et des femmes était considérable : à Edo, capitale politique où vivaient quelque 500 000 guerriers samouraïs, le rapport était de 4 pour 1. La prostitution était donc une réalité inéluctable due à la structure même de la ville. Par ailleurs, la prostitution n'avait pas le même sens qu'aujourd'hui. Depuis le Moyen Âge, les prostituées jouaient un rôle proche de celles de la Grèce antique où elles étaient au service du temple. Cette caractéristique, quelque peu modifiée au cours de l'histoire, s'était transmise jusqu'aux Temps modernes.

Dans un roman du début des années 1600 intitulé « *Tsuyudono Monogatari* » (Histoire de Madame Tsuyu), on peut lire : « Méfiez-vous des prostituées d'aujourd'hui, car elles sont rusées comme des renards ». Leur vie est comparée à celle de la Lune ; elles sont présentées comme des Saintes qui sauvent de leurs lumières les plus malheureux.

La renommée des prostituées en vogue rejaillissait, non seulement sur leurs clients, mais encore sur tous les habitants de la ville. Ces prostituées, élues parmi quelques dizaines de milliers d'autres, étaient appelées « *tayu* ». Ainsi apparut une caste spéciale de prostituées, symbole de la ville. Elles étaient exceptionnellement belles, mais leur vie professionnelle ne durait qu'entre l'âge de 18 et 24 ans, au summum de leur beauté. Certaines d'entre elles tenaient tellement à l'éternité de leurs charmes qu'elles mouraient soudainement, sans cause apparente, juste à l'âge de 24 ans. On dit qu'elles auraient pratiqué une forme de méditation zen permettant d'arrêter le fonctionnement du cerveau. Car ce métier exigeait, non seulement la beauté, mais aussi une grande culture et des facultés spéciales. Elles étaient éduquées dès leur enfance chez des maîtres de renom.

La mort de prostituées touchait profondément le peuple. Des pièces de théâtre furent créées à titre d'oraisons funèbres. A chaque anniversaire rituel de leur mort, les 1^{ère}, 3^e, 7^e et 13^e années, une nouvelle pièce était présentée au public. Ce geste était une sorte de monument commémoratif érigé par le peuple qui vivait dans une société féodale où la liberté était extrêmement limitée. Telle était la fonction du théâtre qui constituait un mécanisme urbain essentiel. Les quartiers de prostitution étaient des composantes à part entière de la ville et le théâtre, autre endroit trouble, n'était pas un simple lieu d'agrément pour les « *Chônin* » (les commerçants), mais un espace de création de leur propre culture.

Les campagnes étaient organisées à cette époque en structures communautaires. Rejetés de leur communauté, les nouveaux citadins étaient comme des brins d'herbe déracinés flottant sur l'eau. Ils venaient de toutes les régions du Japon avec des dialectes et des coutumes multiples. Au théâtre, les sentiments et les pensées exprimés sur la scène leur étaient communs. Le langage utilisé au théâtre donna naissance à un nouveau dialecte urbain commun.

Au début de son histoire, le théâtre de marionnettes n'appartenait pas au peuple. Car, comme nous l'avons dit plus haut, c'étaient toujours les mêmes récits du Moyen Âge ou les pièces à la gloire de saints ou de divinités de grands temples bouddhistes ou shintoïstes, qui étaient sans cesse repris. Toutes ces pièces montraient la vie humaine comme prédéterminée et inéluctable, sauf par l'intervention miraculeuse de divinités des panthéons bouddhiste ou shintoïste. Mais le théâtre des grandes villes transforma peu à peu les héros en des personnages plus modernes et possédant une forte personnalité, plus proches de la réalité. CHIKAMATSU Monzaemon est un dramaturge représentatif de cette période.

Tokubé, le héros de *Double suicide à Sonezaki*, est un garçon pauvre né dans un village agricole. Ses parents étant morts très tôt, il a été élevé à la campagne chez sa mère adoptive. Il est ensuite allé chez son oncle, commerçant à Osaka. L'héroïne *Ohatsu* est aussi issue d'un milieu pauvre. Elle est née dans une famille nombreuse et a été vendue comme prostituée à Osaka pour subvenir aux besoins des siens. Les jeunes de la sorte abondaient à l'époque dans la ville d'Osaka.

290 ans après sa première représentation, *Sonézaki-Shinjû - Double suicide à Sonézaki* - est jouée, non seulement comme pièce de Bunraku ou de Kabuki, mais aussi au théâtre moderne et au cinéma. Les conditions des grandes villes modernes sont-elles donc si proches de celles d'il y a 300 ans ? *Tokubé*, grand timide et honnête, abandonne en pleine jeunesse sa campagne et finit par trouver l'amour avec *Ohatsu*, une prostituée. Son premier ami est un voyou nommé *Kuheiji*. *Tokubé* est escroqué par celui-ci et il doit mourir pour lui avoir prêté une précieuse somme d'argent. Le chef-d'œuvre de Shakespeare *Roméo et Juliette* se termine par la mort des deux jeunes héros. Avec une histoire somme toute banale, l'auteur parvient à bouleverser tout le monde. En revanche, la pièce de CHIKAMATSU montre un jeune homme solitaire opprimé sous le poids d'une grande ville implacable, ce qui peut très bien arriver aujourd'hui à New-York aussi bien qu'à Paris.

Peut-on conclure que le succès de cette pièce est entièrement dû à son caractère contemporain ? Non, car les spectateurs de cette époque l'appréciaient pour une autre raison, à savoir son rôle s'apparentait à la glorification des « *Tayû* », symboles de la ville. La pièce était aussi une renaissance à la ville des cérémonies cabalistiques pratiquées lors des fêtes anciennes.

Avant de monter à la ville, ces nouveaux habitants des grandes villes étaient attachés par tradition à des communautés qui fonctionnaient essentiellement autour de fêtes traditionnelles. Mais à la ville ils en étaient séparés et, malgré leur nombre, les rassemblements leur étaient interdits par la classe dominante. Pour eux le théâtre devenait donc un lieu de solidarité où ils pouvaient organiser leur propre fête.

Dans les communautés rurales, les gens vivaient dans des conditions identiques. Mais dans la ville les choses se passaient autrement. Malgré les rêves et les opportunités, multiples, peu réussissaient. La majorité finissait soit par se corrompre, soit par envisager la mort. Ceci est un phénomène commun et inhérent aux grandes villes.

La situation est tout à fait identique dans notre société actuelle. Quelque 10 000 personnes sont tuées annuellement dans les accidents de la route et les automobiles continuent à polluer notre planète. Malgré tout, on persistera à vouloir produire et utiliser des voitures. Tout le monde sait que la prospérité se fait nécessairement aux dépens des moins favorisés, mais personne n'y

apporte aucun remède. En ce sens, nous qui vivons dans le monde actuel sommes tous coupables. Les grandes villes japonaises d'il y a 300 ans se sont développées au détriment des pauvres. De ce point de vue, les habitants des villes prospères étaient en quelque sorte tous fautifs. Mais, à la différence des villes de maintenant, les citadins de cette époque exorcisaient leur mauvaise conscience à travers des cérémonies oratoires pratiquées au théâtre.

Réfléchissons maintenant à la genèse de ce sentiment de culpabilité.

Les villes d'aujourd'hui sont menacées de catastrophes naturelles et d'autres sinistres provoqués par l'homme. Les villes d'autrefois étaient de plus parfois ravagées par les épidémies. Face à ces maux énormes, la science de l'époque restait sans remède. Les gens croyaient que ces catastrophes étaient provoquées par la colère des personnes prématurément disparues. Cette croyance était née mille ans plus tôt à Kyoto et persistait encore au XVII^e siècle. Au Moyen Âge, les sinistres étaient interprétés comme des malédictions dues aux hommes vertueux supprimés par leurs ennemis politiques, ou aux héros tués dans leur jeunesse. On croyait que leurs âmes en furie pouvaient être apaisées par des cérémonies appropriées les transformant en protecteurs des villes.

Les nouvelles villes et la classe des « Chônin » nouvellement constituée découvrirent dans leur proximité des âmes effrayantes de la sorte. Il fallait que ces âmes fussent non pas imaginaires mais bien celles de personnages ayant existé. Ainsi *Tokubé* et *Ohatsu* ont été choisis comme personnages à célébrer sur la scène. Les suicides sentimentaux, comme le suicide de Sonézaki, étaient nombreux dans le contexte social de l'époque. La plupart des suicides avaient des motifs peu vertueux tels que l'incapacité d'assumer une responsabilité ou des actes criminels. Mais adaptés à la scène, ils se retrouvaient embellis et justifiés. Le point culminant de ce genre de pièce est appelé « *Michi-yuki* », c'est-à-dire le moment où les héros prennent le chemin de la mort tandis que se déroulent autour d'eux des danses somptueuses. Cette cérémonie était supposée pouvoir calmer l'âme malveillante et la transformer en un esprit protecteur de la ville. La mise en scène de cette sorte de *requiem* permettait ainsi aux spectateurs de purifier leur conscience coupable.

Les pièces de marionnettes prenant pour thème le suicide à deux étaient fréquemment jouées, surtout à Osaka. Les autorités estimèrent que l'utilisation de la mort visait à nier le système féodal et à troubler l'ordre social. Il leur était absolument inadmissible que le peuple magnifie ainsi la mort. Le pouvoir finit par interdire ces pièces au bout de 20 ans. Néanmoins les cérémonies cabalistiques instaurées dans le théâtre survécurent sous d'autres formes variées : cérémonie d'apaisement des âmes des « *Tayû* », actes de louanges, conjuration des épidémies saisonnières, etc. Le théâtre conservait ainsi une fonction urbaine en tant que symbole de la vie spirituelle du peuple. Ceci se retrouve dans les habitudes quotidiennes dépeintes dans les pièces de Bunraku et de Kabuki.

Aujourd'hui, où la culture théâtrale n'est plus qu'un produit de consommation de loisir, il me semble important de faire ressusciter les caractères cérémoniels du théâtre. Le problème reste de trouver ce qui pourrait faire l'objet d'une cérémonie en communion avec les spectateurs.

Je vous remercie beaucoup !

(*Vifs applaudissements*).

Colette DUFLOT — Nous remercions Monsieur Uno pour cette histoire du théâtre comme cérémonie conjuratoire et j'ai bien entendu son vœu de restituer au théâtre contemporain cette fonction historique. Maintenant, Monsieur Kataoka va venir nous faire une démonstration...

Assez longue installation de marionnettes...

Akira KATAOKA — Bonjour! Depuis longtemps, je travaille avec Uno San; je suis plutôt « fabricant » de marionnettes. J'aimerais bien parler de la tradition de la marionnette, mais c'est quelque chose de très difficile pour moi; ce n'est pas parce que c'est difficile à expliquer, mais c'est parce que j'ai des problèmes à comprendre... Je pense que chaque pays a beaucoup de traditions, mais que les gens ne comprennent pas tout à fait bien. Mais, à mon avis, au Japon le problème est plus « fatal ».

Je vais expliquer un peu pourquoi c'est difficile. Vous voyez, c'est la ligne de développement culturel traditionnel... c'est chez nous... Le Japon, c'est ça : un « fossé », et pourquoi ?

C'est en l'an 1867 que le Japon a commencé à être modernisé. Avant cette date, le Japon était « fermé » pendant 250 ans; il n'y avait aucun ami étranger. Après, il y a eu des Américains, des Russes, des Français... tout le monde voulait être ami avec le Japon – il paraît qu'il y avait beaucoup d'or au Japon et on aimerait acheter... Voilà! L'autorité japonaise commence à ouvrir un peu les yeux et regarde vers l'Europe et l'on a découvert qu'il y avait « la culture », avec toutes les raisons possibles. Et les Japonais étaient extrêmement étonnés : si on continue comme ça, on va être colonisé! donc il faut qu'on soit « le pays moderne »... On a commencé par imiter le système scolaire, le système militaire... il faut apprendre beaucoup des Occidentaux : là-bas tout est bien, ici tout est imparfait! C'était la réaction.

Donc il y avait une « division » entre la culture occidentale et la tradition japonaise. On faisait tout simplement, avec des cordes, de la « musique tranquille » et tout d'un coup c'est « l'opéra » qui choque les Japonais... Et à l'école on enseigne le piano avec « do, ré, mi, fa... » : c'était complètement différent! Les Japonais n'étaient pas doués pour cette musique et ils n'osaient plus chanter... Dans l'art, on faisait la peinture japonaise comme ça, en Europe on faisait la peinture d'autre façon... et c'était « artistique »! Pour la nourriture aussi; on mangeait tout doucement, avec des baguettes, et tout d'un coup, il fallait couper... Voilà! tout était renversé... Mais heureusement, dans l'art, on avait quand même une petite possibilité parce que les œuvres d'art restent; et ce sont donc les Occidentaux qui ont admiré les œuvres d'art japonaises... Vous connaissez les estampes japonaises : c'était utilisé comme papier d'emballage pour exporter des porcelaines; les gens déballaient les porcelaines et prenaient plutôt le papier, non pas les objets! Vous voyez quelques tableaux des impressionnistes qui imitaient les estampes japonaises. Et comme c'était dit « beau et bien », ici, au Japon, on a dit : « Ah bon ! c'est bien ! »

La musique, c'était vraiment épouvantable! Et le théâtre encore pire! Les musiciens japonais n'avaient pas de « record »; ils apprenaient par le maître « audiciste »; donc cela a été mal vu parce qu'il n'y avait aucune trace de raisonnement : on l'a pensé comme ça. Et le théâtre, surtout le théâtre de marionnettes, a vécu un moment très difficile. Traditionnellement, la marionnette était jouée avec la musique chantée, et comme cette musique chantée a une longue tradition, les Japonais modernes ne la comprennent presque pas – ce qui est chanté –, donc les jeunes ne comprennent rien du tout, comme vous! Mais heureusement la marionnette « existe », comme les œuvres d'art « existaient », vous comprenez donc que maintenant on peut apprécier l'auteur ou la beauté de la marionnette de l'époque.

Je vais vous montrer la marionnette disons « modernisée » et la marionnette traditionnelle. J'ai fait moi-même cette marionnette (*il montre Ohatsu*), j'ai fait l'autre marionnette traditionnelle : ce n'est pas « vieux », seulement en style traditionnel ; mais j'ai créé tout ça. Je vous montre comment les manipuler : la main gauche manipule la tête, la main droite ici (*démonstration*) et voilà ! Qui manipule le bras gauche et les pieds ? Il y a donc un autre marionnettiste qui manipule seulement le bras gauche et un troisième qui manipule les pieds. Il faut donc trois manipulateurs pour une marionnette et s'il y a trois marionnettes sur la scène, il y a neuf manipulateurs sur la scène.

Quand ce système un peu élaboré a été établi – c'est il y a 260 ans, vers 1700 – la marionnette de ce système florissait, mais tout de suite après, c'était la chute de la marionnette. Je sais pourquoi cette chute : parce que financièrement, c'était un peu difficile quand même ! En plus, à l'époque, avec les mêmes musique et chant, le théâtre avec des acteurs – le théâtre de Kabuki – faisait concurrence...

M. Kataoka manipule une marionnette, qui est une superbe jeune femme...

Il y a un « truc » chez elle... On dit, au Japon : une femme très belle se transforme, mais se transforme d'une façon... (*de véritables crocs apparaissent dans la bouche de la marionnette, transformant le beau visage en un visage démoniaque...*) Ça, c'est une femme que l'on dit « ogresse », qui descend de la montagne pour manger des êtres humains et c'est un *samurai* qui tue cette ogresse. Il y avait donc ainsi beaucoup de trucages dans la fabrication des marionnettes.

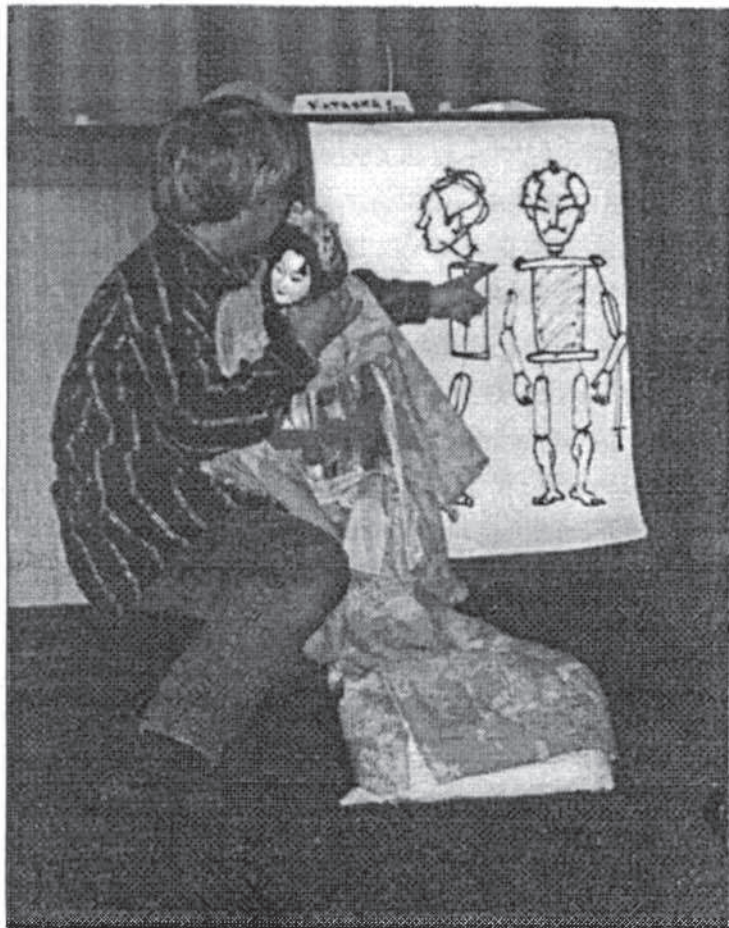
Celle-là, c'est une marionnette moderne (*présentation d'une marionnette représentant une paysanne au visage sans maquillage*). Vous pensez peut-être qu'il n'y a pas tellement de différence entre les deux... Elle s'appelle *Ohatsu*, c'est l'héroïne de *Double suicide à Sonezaki*. Chikamatsu, écrivain de ce théâtre, est vraiment le fondateur de la marionnette traditionnelle. Chikamatsu a donc écrit cette histoire en 1703 ; cette histoire *Double suicide à Sonezaki* a été la première pièce devenue populaire à l'époque. À cette époque, la marionnette avait la tête plus petite, le corps plus petit et elle était manipulée à deux mains, un peu en haut.

Vous voyez donc, à partir de cette petite marionnette jusqu'à la marionnette très élaborée, il y a un peu moins de trente ans : c'était donc une époque très importante. Pourquoi ce développement en si peu de temps ? Cela a été un peu abordé par Uno San tout à l'heure. La moquerie était la réalité sur la scène. Donc on pouvait voir quelque chose de la réalité sur la scène. Il n'y a pas que Chikamatsu, mais aussi beaucoup d'autres qui ont écrit beaucoup d'histoires, beaucoup de musiciens, surtout *Gidayo* (c'était un musicien compositeur-chanteur). Donc cela arrive de suite au sommet parce que la moquerie était la réalité réalisée sur la scène ; mais juste avant elle, quand cela a été élaboré, jusque-là tout était stylisé, maintenant il n'y avait plus de réalité. Stylisé pourquoi ? Parce que pour fabriquer une marionnette, il fallait beaucoup dépenser et il fallait avoir beaucoup de marionnettistes avec beaucoup de techniques, donc finalement on a commencé à styliser les rôles. Par exemple la tête de la fille est utilisée dans n'importe quelle pièce où la fille joue un rôle : cela est devenu stylisé, il n'y a plus de « réalité réelle ».

Donc, quand nous créons des pièces traditionnelles, c'est assez difficile d'utiliser des marionnettes traditionnelles parce qu'on ne peut plus accepter cet inconvénient. Par exemple, l'héroïne doit être une très jolie fille, traditionnellement, mais nous aimons donner quand même un caractère et c'est pour ça que j'ai fabriqué la marionnette de cette façon ; cela veut dire que nous avons besoin d'une réalité « à nous ».



Illusoire beauté !
Une apparition de rêve peut cacher un monstre sanguinaire



M. Katoaka Akira dévoilant la structure d'une poupée de Bunraku

Vous voyez, au sujet de cette réalité, dans l'autre il n'y a rien ; le corps, vous le connaissez, mais là j'ai mis quand même le corps et les pieds aussi. C'étaient des pieds – de paysanne – qui « cultivaient », qui marchaient dans les champs : c'étaient des pieds assez costauds... Pour la marionnette traditionnelle, on ne peut pas faire ça ! Si c'est une fille, il faut que ce soit vraiment beau, raffiné... On fait peut-être une « actrice » et non pas la « marionnette », mais, moi, je peux faire *Ohatsu* elle-même. Voilà la différence chez nous : la marionnette traditionnelle et la marionnette moderne².

La tête de la marionnette traditionnelle, les Japonais l'avaient conçue comme cela... Chez les Occidentaux, cela choque peut-être, mais chez les Japonais le visage est plat ; on met un peu de poudre pour le nez et un peu pour les yeux. Donc il y a la ligne qui apparaît, par exemple là, mais comme j'ai sculpté la tête de cette marionnette, je n'y arrive pas, mais si on voit une marionnette fabriquée il y a longtemps, c'est beaucoup plus clair. Donc, si c'est mal fait, on voit davantage cette ligne. Mais si ce sont de véritables artistes, on ne le voit pas. Il y a quand même un mystère.

Ensuite³ le mécanisme, déjà élaboré il y a 260 ans. L'intérieur est comme ça : les épaules, c'est une planche, il y a un trou où l'on met la tête, les bras sont pendus et sur cette planchette on mettra une feuille de papier, ou de tissu, puis le costume. Pour les marionnettes-hommes, il y a des pieds que le marionnettiste manipulateur des pieds manipule... Pour la marionnette-fille, il n'y a rien d'autre que le costume. Mais quand il le faut, il y a des pieds pour les femmes. Par exemple, pour *Ohatsu*, il y a une scène très connue : elle s'assoit sur un divan, son amant est caché sous ce divan, il y a une communication qui est faite par les pieds ; *Ohatsu* a donc quand même des pieds : il le faut pour le jeu ! Pour les femmes *samourais*, on met quand même les pieds, mais à part ça, chez les femmes, il n'y a pas de pieds.

Maintenant, le mécanisme de la tête. Je vous explique le mécanisme simple. La tête n'est pas fixée directement sur un support vertical, mais par l'intermédiaire d'une tige qui fait un angle « mystérieux » : c'est pour que le mouvement de la tête soit le plus souple possible. Il y a beaucoup de marionnettes qui bougent par là, mais chez nous ce n'est pas tout à fait ça. C'est ici le point... (*bruit de mécanisme*). Ces deux mécanismes-là donnent vraiment une réalité dans le mouvement de la tête ; même maintenant, chez les Japonais, on utilise cette conception – chez les Japonais, il n'y a pas tellement de pensée scientifique, mais cela c'est une pensée scientifique basée sur l'anatomie ! – Vous voyez, si on tire en bas... ça tire en haut ! Au début, je n'ai pas très bien compris, quand je débutais la fabrication des marionnettes, parce que ce n'est pas naturel de manipuler le mouvement par le bas : si on tire vers le bas et que le mouvement se fait en bas, c'est plus naturel pour les débutants ; mais si on tire vers le bas et que le mouvement se fait vers le haut... et avec quelques années d'expérience, j'ai compris pourquoi c'est si bien conçu⁴ !

Là, il n'y a pas de force, aucune force donnée, donc la tête de la marionnette : aucune force ; une tension... et une tension à la tête de la marionnette. Donc mouvement plutôt psychologique, ou tension psychologique, d'un manipulateur qui transmet vers la marionnette. Maintenant je suis complètement convaincu que c'est quelque chose de naturel... et comme la tête est assez lourde, c'est la gravité qui fait tomber la tête de la marionnette. Si on tire et que la tête baisse, ça veut dire qu'il faut tenir dedans la tête de la marionnette, n'est-ce-pas ? Mais à ce moment-là, il

2. La marionnette traditionnelle : presque parfaite, stéréotypée, conventionnelle, et la marionnette moderne : plus personnalisée, plus envoûtante (NDLR).

3. Tout ce qui suit renvoie à la technique du Bunraku (NDLR).

4. M. Kataoka exprime ainsi la nécessité de ne manipuler que la mâchoire inférieure, seule anatomiquement mobile, pour ouvrir et fermer la bouche.

y a déjà quelque chose : la tête n'est pas tout à fait stable... Et si on fait un mouvement comme ça, il faut que le doigt soit tellement, tellement fort pour « contre-fonctionner ». Donc, si la tête baisse, si la marionnette n'a aucune force à ce moment-là, le marionnettiste donne beaucoup de force et cela, c'est contradictoire ! Vous comprenez ce que je veux dire ? C'est, je pense, une méthode bien conçue, physiologique, anatomique... et j'aurais beaucoup de choses à vous dire, mais malheureusement, il y a peu de temps et j'aimerais bien vous faire comprendre que le mécanisme est quelque chose de très naturel...

(Vifs applaudissements).

Colette DUFLOT — Merci beaucoup ! Nous en aurions écouté pendant encore bien longtemps ; je crois que nous étions sous le charme de voir comment, de la tradition au corps, combien de ponts sont jetés ; mais là nous allons faire une pause parce que l'équipe suivante doit installer sa propre technique pendant cette pause-là.

* * * * *

Samedi 21 septembre 1991,
l'après-midi

Secteur Psychiatrique du Rethélois de l'hôpital Bélaïr
D^r Daniel FRÉDÉRIC, Danièle FRICOTEAUX,
Jocelyne RENAUD

Paradoxes et Marionnettes

La vidéo qui doit servir de support à l'exposé de l'équipe de l'hôpital Bélaïr n'est pas prête au début de la séance. Le D^r Frédéric présente l'équipe et son travail.

D^r Daniel FRÉDÉRIC — En préambule à notre intervention, je souhaitais faire quelques remarques qui, j'espère, ne vous paraîtront pas trop désabusées ni acerbes.

Il me paraît important que ce VI^e Colloque international "Marionnette et Thérapie" puisse s'être tenu cette année. En effet, « l'air du temps » ne semble pas très propice idéologiquement ni aux principes de la psychothérapie, ni à certaines expressions de l'art.

Dans une récente publication, le Professeur LAXENAIRE, de Nancy, parle bien de l'évolution actuelle de nos structures sociales vers « une société marchande ». C'est vrai que les instituts et les écoles de commerce attirent beaucoup plus les étudiants que les facultés de médecine et l'enseignement de la psychiatrie en particulier. « L'après 1968 » paraît bien loin et la société marchande remplace – pouvons-nous peut-être le regretter – une certaine société conviviale, même si elle était souvent utopique. »

Nous vous proposons, cet après-midi, d'essayer de vous présenter deux aspects très différents d'activités utilisant comme support la marionnette.

Dans un premier volet, nous vous proposons, à travers un document vidéo intitulé « *Marionnettes et Paradoxes* », une réflexion concernant l'activité d'un atelier de marionnettes au sein d'un hôpital de jour. Cet hôpital de jour accueille de jeunes malades adultes présentant une pathologie psychotique. L'atelier-marionnettes, très institutionnalisé, dont les séances se tiennent régulièrement, hebdomadaires, veut inscrire son ambition dans le champ de la psychothérapie en utilisant le cadre spatial et temporel obligatoire et en reconnaissant les limites de l'impact thérapeutique d'une telle expérience.

Évoquant ce type de limite, je me permettrai de rappeler la formule célèbre de Freud : « *Wo es war soll Ich werden* » – « Là où était le "ça", le "Je" doit venir » – dans laquelle l'auteur a bien évité d'utiliser le verbe d'obligation « *müssen* » et en référence également à la phrase célèbre de Lacan qu'il répétait inlassablement : « *La guérison, dans la cure, vient par surcroît* ».

Le document vidéo vous sera commenté par Madame Danièle FRICOTEAUX, psychothérapeute, qui a supervisé l'activité de cet atelier-marionnettes pendant plusieurs mois et par Madame Jocelyne RENAUD, Surveillante du Centre de Jour, qui a participé très régulièrement et très activement à cette activité.

Le second volet de notre intervention va être très différent. Nous vous convions en effet,

en cette fin d'après-midi, à assister à un spectacle de marionnettes donné au C.H.S. de Béclair par un groupe mixte soignants/soignés, spectacle ayant pour titre « *La folle histoire des Quatre Fils Aymon* ». Il s'agit là d'une activité tout à fait différente, essentiellement à dimension socio-ergothérapeutique.

Cette activité a permis à un groupe, pendant plusieurs semaines, de partager le même objectif, les mêmes difficultés et les mêmes satisfactions. Il ne semble pas anodin que certains malades puissent se prouver à eux-mêmes et prouver à un public leurs capacités de technicité et d'inscrire un spectacle dans un moment culturel très fort de la Cité, le *Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes*.

D'autre part, le thème retenu est un pastiche de la légende des *Quatre Fils Aymon*, légende chère, s'il en est, au cœur des Ardennais et rentrant bien dans le cadre de la thématique de ce colloque.

Les personnes qui le souhaitent pourront, à l'issue de ce spectacle, s'entretenir avec les malades et les soignants marionnettistes.

Intervenante dans la salle — Pouvez-vous dire deux mots sur la légende, parce qu'on ne la connaît pas du tout... Tout le monde n'est pas des Ardennes !

D^r Daniel FRÉDÉRIC — Pour cette légende-là, il y a plusieurs versions, mais il y a peut-être ici des personnes qui répondraient mieux que moi à cette question... Il s'agit donc des *Quatre Fils Aymon*. C'étaient les fils du duc Aymon, donc des Ardennais ; cela se passait au temps de Charlemagne, à l'époque où la forêt ardennaise s'étendait, dit la légende, « de l'Aquitaine jusqu'à Cologne »... Ce n'est pas rien ! Je passe sur des tas de détails. Ces quatre chevaliers – le père était un seigneur important de la cour de Charlemagne –, lorsqu'ils ont eu l'âge requis, ont été présentés à la cour de Charlemagne. L'aîné des frères s'appelle Renaut ; les autres, ce sont Alard, Guichard et Richard. L'aîné, le responsable, c'est donc Renaut. Au début, tout se passe bien à la cour de Charlemagne, mais le brave Renaut, au cours d'une partie d'échecs avec le neveu de Charlemagne – Bertolai, un affreux jojo, mal élevé, qui se croyait tout permis, tricheur, mauvais joueur –, le brave Renaut qui, lui, gagnait la partie, et qui était très probe, a perdu son sang-froid : ça s'est mal passé... Je crois que Renaut a eu un geste malheureux, il lui a lancé l'échiquier sur la tête et il l'a tué ! D'où courroux immense de l'Empereur... Évidemment les quatre fils Aymon sont obligés de se sauver et de regagner au plus vite la forêt des Ardennes pour s'y réfugier. Mais le père, lui (c'est très cornélien bien entendu, très œdipien également) le père reste par devoir, avec son empereur, et d'ailleurs l'Empereur a la perversion de faire commander ses troupes de représailles par le duc Aymon...

Ils se réfugient dans la forêt d'Ardenne et là, grâce à l'enchanteur Maugis – le nom de l'enchanteur change de temps en temps – ils arrivent à se procurer un cheval merveilleux, qui est le cheval Bayard, et c'est pour ça qu'on les voit assis tous les quatre sur la croupe de ce cheval merveilleux, doué d'immenses capacités : il fait des bonds de je ne sais combien de lieues, etc., c'est formidable... Mais malgré tout les choses vont se gâter et là il y a plusieurs façons de terminer l'histoire...

Je vais la finir selon la tradition du *Grand Marionnettiste*¹, ce sera plus simple... Finalement, après quelques combats, Renaut demandera pardon à l'Empereur qui, dans sa grande mansuétude bien entendu, lui pardonnera, mais au prix quand même de la mort et de

1. Il s'agit de l'horloge inaugurée le matin même de ce 21 septembre 1991, à l'Institut international de la Marionnette, à Charleville-Mézières. *Le Grand Marionnettiste* égrène, au fil des heures, la légende des Quatre Fils Aymon.

la disparition de son cheval... Ensuite Renaut, par pénitence, va aider à la construction de la cathédrale de Cologne. Et là, il apparaîtra comme le meilleur ouvrier, le plus performant pour construire cette cathédrale. Et évidemment, il s'attire des jalousies et il va recevoir un pavé sur la tête... Il va donc mourir. Son corps va être plongé dans le Rhin et des poissons feront remonter son corps à la surface. Il sera béatifié...

Il y a sûrement des choses à rectifier dans ce que je viens de vous raconter ; mais si vous voulez, c'est l'idée que les Ardennais bravent quand même le pouvoir central, que ce pouvoir auquel ils sont soumis par la force se montre souvent injuste et cruel.

(Applaudissements).

Colette DUFLOT — Je pense que si on n'a pas l'image, on aura quand même des paroles... Je dois dire que je compatis tout à fait aux problèmes de l'équipe de Charleville dans la mesure où j'ai eu moi-même à pâtir des fantaisies de la technique quand j'avais été invitée, en 1988 au Japon, pour présenter une vidéo et où nous avons été incapables de la projeter au Japon... Là aussi, il a fallu simplement « parler »... Et parler en français à des gens à qui il fallait traduire... Et cette année, c'était pareil ! On n'a encore pas pu transcoder...

Le branchement de la vidéo ne peut pas être réalisé. M. François Renaud propose aux participants de visionner cette vidéo à l'hôpital Bélair, après le spectacle de 19 heures.

Colette DUFLOT — Mais est-ce que vous pouvez, pour ceux qui ne seraient pas là après 19 heures, présenter un peu votre travail?... Nous avons les acteurs vivants, en chair et en os, de ce travail avec des marionnettes. Je pense que cela peut quand même faire « presque aussi bien » qu'un téléviseur !

Danièle FRICOTEAUX — On a failli venir avec des marionnettes pour vous présenter le travail qu'on fait ! On aurait dû... la prochaine fois, c'est ce que l'on fera...

Ce que l'on peut rappeler, c'est que les marionnettes existaient à Bélair depuis longtemps² à travers des préparations de spectacles à l'occasion des festivals, des colloques, etc., et à un moment donné, certains soignants ont pensé que ce serait intéressant d'utiliser la marionnette pour favoriser l'expression, et plus dans un but de monter un spectacle. Donc le but, à ce moment-là, était de créer un atelier, pour permettre aux soignants de s'exprimer...

Salle — Aux soignants ?

Danièle FRICOTEAUX — ... aux soignés et aux soignants de s'exprimer. Maintenant aussi, on essaie... Moi, à l'époque, je n'étais pas là ; je vous rapporte en fait ce que les gens m'ont témoigné quand je suis arrivée. Selon les personnes qui étaient là, à cette époque-là, la marionnette semblait un très bon support parce que la marionnette, *cela permet de jouer* et d'ailleurs, c'est quelque chose qu'on rappelle très souvent aux personnes qui participent à l'atelier, quand elles expriment des choses qui, quelquefois, les mettent mal à l'aise, ou qu'elles regrettent presque d'avoir dit ou laissé passer ; on leur dit : « C'est du jeu ! »

L'objectif aussi d'expression ; on pensait le rendre possible en donnant un mode particulier de fonctionnement à l'atelier par rapport à d'autres ateliers qui fonctionnent différemment. Par exemple, dans l'atelier des marionnettes, on a un groupe fixe : ce sont toujours les mêmes personnes qui participent à l'atelier, et d'autre part les personnes ont un contrat dans le temps,

2. Voir à ce sujet, dans la collection "Marionnette et Thérapie", les écrits de M. le Docteur Vancraeynest (N° 12, *Un atelier sociothérapeutique*, 1983) et de M. François Renaud (N° 13, *Cinq ans d'ergothérapie institutionnelle*, 1983).

c'est-à-dire qu'elles savent qu'elles s'engagent avec nous dans l'aventure, du début de l'année scolaire à la fin de l'année scolaire et qu'en principe personne ne quitte l'atelier en cours de route – ça arrive quelquefois. En pratique, ce qui est posé, c'est qu'**il y a un contrat dans le temps**.

Ce qu'on pose aussi, c'est la règle de **l'association libre**, mais pas seulement au niveau des mots, mais aussi au niveau des gestes et des sons ; et enfin on insiste beaucoup sur le fait que tout ce qui se joue, tout ce qui se vit et tout ce qui se dit dans l'atelier **est confidentiel**. C'est important parce que les personnes qui participent à l'atelier se retrouvent aussi à d'autres moments dans l'institution, dans d'autres ateliers, aux repas, dans la salle de détente...

Cela, c'est pour le fonctionnement de l'atelier.

Dans les images, si vous avez l'occasion de les voir, ce dont vous pourrez vous apercevoir, c'est qu'il y a vraiment des choses qui s'expriment, pas seulement au niveau des mots, mais vraiment au niveau du visage des patients, au niveau des contacts physiques qu'ils peuvent avoir entre eux ou avec nous ; vraiment il y a de l'expression, c'est sûr, mais ce que le film aussi montrait, c'est qu'on s'est trouvé, nous – les soignés aussi, mais nous en plein dedans – dans des **paradoxes** et en fait on avait intitulé notre film « *Paradoxes et Marionnettes* »

Pourquoi ? Qu'est-ce que c'est que ces paradoxes ?

Le premier, c'est qu'en fait on invitait les personnes à **s'exprimer librement**, et c'est déjà un paradoxe parce que lorsqu'on dit aux gens : « Exprimez-vous librement ! », ils ne sont déjà plus libres puisqu'on leur demande de le faire... On peut dire quelque part que c'est une règle paradoxale.

Nous-mêmes, on était aussi, à l'intérieur de nous – on en a parlé souvent entre nous – dans un paradoxe parce que, bien sûr, à la fois on souhaitait que les personnes qui participaient à l'atelier puissent s'exprimer, parce qu'on pense que ça peut les aider bien sûr, mais en même temps on était soucieux de préserver leur liberté et de respecter leurs résistances. Et en fait, cette espèce de contradiction intérieure dans laquelle on était – et qu'on avait l'occasion souvent de partager dans les temps de rencontres entre les ateliers – jouait en miroir, bien sûr, avec la contradiction dans laquelle sont les patients qui, à certains moments, nous demandent de les aider à s'exprimer : ils le disent ; ils disent qu'ils viennent là pour « **communiquer** ». C'est un mot qui a été dit par plusieurs patients au cours d'interviews qu'on a réalisées avec eux pour la préparation du colloque ; mais en même temps ils nous montrent très souvent qu'il ne faut surtout pas qu'en fait on les brusque, et que même, à la limite, ils souhaiteraient quelquefois qu'on leur dise de ne pas trop en dire, de ne pas trop en faire, parce que ça leur fait peur... Donc ils sont sans arrêt en train de naviguer entre l'envie de communiquer, de s'ouvrir, parce qu'ils pensent, à certains moments, que ça peut les aider, et en même temps, à certains moments, ils sentent que c'est dangereux pour eux. Alors, dans certains cas, ils le montrent, dans le jeu, en s'en allant, en manquant des séances... ou ils le font jouer par la marionnette, par exemple, en disant : « *La marionnette n'est plus là !* – par exemple – *elle est fatiguée...* », ou quelque chose comme ça. Et dans certains cas, ils le disent : il y a un patient qui le dit très bien dans un passage du film ; il nous dit qu'il se sent en fait en danger à l'atelier, justement parce qu'il se passe des choses qui sont pour lui trop importantes... Il a l'impression qu'on risque de se servir de la confiance qu'il nous donne, et que ça peut lui retomber dessus. Il nous le dit vraiment textuellement. Et pourtant, c'est un des patients les plus assidus et qui livre les choses les plus personnelles à l'atelier. Ceci pour vous dire qu'il y a vraiment une espèce de contradiction tout à fait, à mon avis, en miroir avec celle dans laquelle on est, nous.

Moi, ce qui me semble, c'est que ce conflit entre le désir de communiquer, de s'ouvrir... la demande d'aide et en même temps le danger que cela peut représenter et la tentation de tout fermer se joue d'autant plus, à l'hôpital de jour, qu'on a affaire à des patients qui sont psychotiques, pour lesquels se protéger du monde extérieur, c'est un peu une question de survie dans la mesure où le monde extérieur est pour eux impensable. Alors, le pari qu'on fait, nous, c'est de dire : « Peut-être que l'activité-marionnettes permet de rendre le monde "pensable"... » déjà sur un mode imaginaire et, comme on parle des choses après, peut-être sur un mode symbolique. Nous, c'est ce que l'on espère...

On a essayé de réfléchir – pour se remonter le moral et pour continuer à l'atelier quand on était découragé –, on s'est dit : « Comment peut-on faire pour se sortir de tous ces paradoxes, et comment va-t-on faire pour continuer à essayer de tenir nos objectifs de départ ? »

Alors, la première chose qui nous est venue et ça, ça apparaît vraiment dans le document et cela a été dit par Monsieur Frédéric tout à l'heure, c'est *le plaisir de jouer*. Et c'est vrai qu'il y a des moments où, dans l'atelier, il y a vraiment du plaisir et l'on sort de là gais, contents. On a envie de rire, les patients aussi... Ce sont des moments un peu magiques dont il faut se souvenir quand on est découragés, parce que cela nous arrive, aussi...

Ce qui nous a semblé, c'est que ce plaisir, de jouer, ou même la possibilité de jouer, intervenait souvent à partir du moment où des émotions avaient pu être déchargées. Il y a un passage dans le film, justement, où l'on voit un patient qui arrive un lundi matin – parce que l'atelier a lieu le lundi matin –, qui est extrêmement énervé et en colère parce que son *week-end* s'est mal passé – il est rentré passer le *week-end* dans sa famille et en fait il commence par nous dire toute la colère qu'il a, l'exprimer, etc., et tout d'un coup il se met à chanter et à danser, enfin, à faire chanter et à faire danser sa marionnette, et à inviter d'autres marionnettes, à chanter et à danser. C'est très intéressant parce qu'à un moment donné, ça bascule... mais il passe peut-être dix minutes à décharger de la colère, de la révolte... et on a l'impression que c'est à partir du moment où cette colère a pu être déchargée (parce qu'elle n'est pas vraiment verbalisée et travaillée, il nous la « balance », quoi!) et qu'elle est contenue dans le groupe, qu'elle est acceptée, qu'on l'accompagne là-dedans : c'est à partir de ce moment-là qu'il arrive à « jouer »...

Un autre pont qui nous a semblé important, aussi, c'est la possibilité qu'ont certains patients – mais pas tous – *d'utiliser la marionnette comme phénomène transitionnel*. On a un patient, qui s'appelle X..., qui pendant tout l'atelier touche sa marionnette et, un jour, on a compris que sa marionnette à cheveux blancs, d'une certaine façon tenait lieu pour lui – mais sans qu'il y croit vraiment, mais à certains moments il peut y croire, ou il joue qu'il y croit – de son grand-père. Il lui caresse les cheveux et en fait cela lui rappelle la présence d'un grand-père qu'il aimait beaucoup et qu'il a perdu...

Il y avait aussi une autre chose qui semblait vraiment importante, sur laquelle on a beaucoup réfléchi : c'est que, avec la marionnette et tout le travail qui se fait au niveau de la manipulation et du toucher – tout en parlant bien sûr – il y avait une espèce de travail de différenciation qui pouvait se faire. « *Il y a moi... il y a la marionnette... d'ailleurs, c'est moi qui l'ai construite... donc il y a moi et elle... elle est différente de moi... elle est mieux que moi... elle est moins bien que moi... elle me ressemble... elle ressemble à moi quand j'étais petit... elle ressemble à la petite fille que j'aimerais avoir... elle me fait penser au grand-père que j'ai perdu... etc.* »

Et après, il y a toute la différence, toute la différenciation qu'on essaye d'expérimenter et

de parler avec l'Autre et sa marionnette. C'est souvent par exemple que des patients interpellent un soignant en lui disant : « *Mais, ce n'est pas vrai, ce que tu dis... ou ce que tu joues !* », et le soignant lui répond : « *Mais pour la marionnette, c'est vrai !* » Il y a tout dialogue où, en fait, on sent que les personnes qui sont là s'interrogent sur : « Qui est qui ? là-dedans, finalement ? » Et bien sûr il y a aussi leurs marionnettes, qu'ils différencient des autres marionnettes. Et là – c'est dommage qu'on ne puisse pas voir le film – il y a tout un passage où, au début, dans l'atelier, il y a une patiente qui s'appelle R..., qui dit plein de choses par rapport à ça ; entre autres, elle interroge des personnes qui jouent et elle leur dit : « *Mais c'est du jeu, ce que vous dites ! En fait, ce n'est pas votre vie... vous dites n'importe quoi...* » Des soignés de l'atelier lui disent : « *On est là pour jouer, on est là pour inventer... Donc, ce n'est pas nous... c'est la vie des marionnettes !* » Et il y a toute une discussion où, à la limite, les soignants ne sont pratiquement pas intervenus et où il y avait une discussion entre eux qui tournait autour de « Qui est qui ? C'est la marionnette de qui ? Il y a la marionnette... il y a la personne... etc. » Et j'avais l'impression que tout ce travail pouvait permettre une espèce d'ébauche de sentiment d'identité.

Ceci peut expliquer, au fur et à mesure de l'atelier, quand l'identité commence à se construire un petit peu, que le conflit entre l'ouverture et le désir de se fermer pour se protéger s'apaise petit à petit. Et au fur et à mesure de l'année, on a pu voir qu'il y avait davantage de choses qui pouvaient s'exprimer, comme si l'angoisse de l'ouverture s'apaisait. Au fur et à mesure, justement, de ce sentiment d'identité qui commençait à se poser.

Moi, ce que j'ai senti, c'est qu'au départ il y avait un conflit entre le désir de s'ouvrir et le besoin de se fermer ; et qu'après on pouvait aborder des conflits plus de relation objectale au point que, à l'une des dernières séances, un patient a pu nous dire, avec sa marionnette... en fait, il a joué une scène où il se mettait en colère contre sa mère et, en même temps, il lui disait qu'il pouvait l'aimer aussi... qu'il l'aimait, d'accord, mais qu'il était vraiment très en colère... Et c'est un patient qui, au début, ne pouvait parler que de : « *Mais je veux me fermer... Aidez-moi à m'ouvrir et à communiquer... Je ne sais pas communiquer...* » J'avais l'impression que, là, c'était un conflit d'une autre nature, qui concernait les relations objectales, qui pouvait apparaître dans les jeux.

Colette DUFLOT — J'avais envie d'intervenir parce que cela me parle beaucoup, tout ce que vous racontez et, sur le plan théorique, il y aurait beaucoup de choses à dire. Vous décrivez exactement la progression qui me semble être celle qu'on peut attendre au cours des groupes de marionnettes, dans la mesure où vous partez précisément de ces paradoxes, de ces contradictions dans lesquelles les patients sont pris – et vous-mêmes y étiez pris – et où vous avez bien précisé que vous avez affaire à des sujets psychotiques. On sait bien que ce qui caractérise le mode d'être du psychotique, c'est d'abord l'ambivalence ; chez les sujets psychotiques l'objet n'est pas réuni, il y a encore un objet « clivé » et ils vivent sans cesse le jeu des contraires, des oppositions. La difficulté – et même le danger – lorsqu'on travaille avec des psychotiques, c'est précisément le risque de se laisser entraîner dans ce jeu d'oppositions et de contraires. La psychose suscite ce genre d'ambivalence, de paradoxes, qui pourraient à la limite être paralysants.

Et là, c'est intéressant de voir ce qu'apporte cette création d'une marionnette. Le jeu de la marionnette, c'est justement, comme vous l'avez dit, la possibilité de créer, enfin, une aire transitionnelle, c'est-à-dire une aire intermédiaire qui participe du sujet et de son Autre. C'est un peu l'arène dans laquelle doit se faire l'ébauche de la séparation entre « moi » et « non-moi ». Et c'est ainsi qu'après, effectivement, on peut voir se jouer des relations objectales, des

conflits objectaux, parce qu'il y a eu, là, une possibilité d'émergence d'un objet unifié, à travers ce travail de détermination d'une identité, grâce à la marionnette. Et vous décrivez très bien ce travail qui se fait petit à petit avec : « C'est moi qui dis ça... Mais non, ce n'est pas moi... c'est ma marionnette... » et cette difficulté à entrer dans l'imaginaire... Je me souviens, dans un de mes groupes aussi, où une patiente était incapable de donner un statut de « semblant » aux marionnettes et pensait que la marionnette d'une de ses voisines était sa fille ! Il lui était impossible de lui donner un statut d'objet imaginaire. Ce que l'on essaie de faire, à travers le jeu, et en s'amusant, avec des moments d'abréaction, c'est d'ouvrir, si faire se peut, un champ à l'imaginaire. Et c'est là que les conflits des relations objectales vont pouvoir se jouer... Cela me paraît tout à fait recouper les différentes expériences que j'ai pu connaître.

Danièle FRICOTEAUX — Une autre chose, qui me paraissait très importante, on en a parlé souvent aussi, c'est l'aspect « contenant » du groupe. Il y a un patient qui le dit très bien d'ailleurs dans une interview ; il dit : « Ici, ça c'est possible parce que c'est « un bon groupe » »... Avec tous les phénomènes d'illusion groupale qu'on peut trouver dans d'autres groupes ! Je pense que, vraiment, là... le petit groupe restreint, toujours le même... chaque semaine... qui se retrouve... etc., cela a vraiment un effet « contenant ».

Un autre point qui me paraît vraiment très important, c'est que, nous, on fasse un travail de deuil, c'est-à-dire que l'on arrive – et c'est dur – à accepter que certaines fois il n'y ait rien qui se passe... Parce que plus on veut qu'il y ait quelque chose qui se passe et moins il se passe quelque chose... En fait, ça nous aide beaucoup, entre les ateliers, de nous exprimer mutuellement le découragement dans lequel on est, de râler, de dire : « Oh ! la la ! c'est difficile » Et la fois d'après, on arrive... on se tient mieux...

Cela, c'était : sur quoi on s'appuie pour dépasser les paradoxes. Après, ce que l'on pourrait peut-être préciser, c'est quelle est la spécificité de l'expression ou du travail qui se fait, qui n'est pas pareille que dans une psychothérapie individuelle et qui n'est pas pareille que dans un atelier d'expression corporelle, de danse... Ça, je trouve que ce n'est pas évident. J'ai animé d'autres ateliers, notamment un atelier-théâtre à partir de textes (un atelier d'expression scénique), et j'ai bien du mal à dire si c'est vraiment complètement spécifique ou pas. Ce qui m'a semblé, c'est qu'il y a des choses qui se passent, c'est vrai, au niveau purement imaginaire, à certains moments, et quelquefois il est exprimé simplement la réalité ; quelquefois c'est pareil, même quand on utilise un texte en théâtre, on exprime vraiment des choses de sa vie personnelle, sans y changer grand-chose finalement. Et moi, ce qui m'a frappée, c'est que quand même, quand ils jouaient des choses de la réalité quotidienne, ou de leur histoire familiale, ils exprimaient des émotions... Et puis, en plus, au fur et à mesure qu'ils jouaient, ils commentaient leurs jeux. Il y a eu des mots qui étaient mis sur ce qui était joué et, en fait, c'est un peu comme si au lieu de subir leur histoire, le fait de la jouer permettait de prendre un peu de distance et d'y donner du sens. Comme si cela permettait une espèce de... Pourtant c'est jouer... Ils sont vraiment dedans. Ils sont quelquefois vraiment dans l'émotion, mais en même temps il y a des espèces de commentaires comme s'ils arrivaient à mettre des repères, du coup, et à dire. R... rentre particulièrement bien là-dedans ; elle joue, puis après elle dit : « Oui ! ça, ça m'était arrivé en telle année et j'aurais voulu que ça se passe autrement... J'aurais fait ci, j'aurais fait ça... » Et à ce moment, on lui propose, on lui dit : « Est-ce que tu veux prendre une marionnette pour te donner la réplique d'une autre façon que ça s'est passé ? » Alors on le rejoue d'une autre façon et au fur et à mesure elle commente, comme si elle trouvait des repères et qu'elle arrivait à remettre les choses dans l'ordre et que

les choses puissent se relier entre elles. Je trouve que cela aussi c'est un peu un paradoxe parce que, à la fois, c'est jouer – on pourrait être complètement pris dedans – et en même temps cela permet une espèce de distance et c'est cette distance qui fait qu'on peut mettre du sens, en fait. Et c'est pour ça que j'insiste beaucoup sur les temps de parole, après le jeu. Il y a toujours un moment donné où l'on dit : « On arrête de jouer et on parle ensemble de ce qu'on a joué. » Mais quelquefois on n'a pas besoin de le dire : on arrête de jouer et on parle. Parce que tout le monde a pris l'habitude de ça, en fait, et les patients, maintenant, se mettent à commenter ce qu'ils jouent au fur et à mesure de l'atelier. Cela, c'est depuis quelques mois.

Colette DUFLOT — Vous parliez de la différence qu'il peut y avoir avec d'autres thérapies médiatisées ; je crois que la marionnette est un phénomène plus complexe et qui a beaucoup plus de prolongements que les autres médias auxquels on peut s'adresser. Ce matin, Alain Recoing parlait du théâtre de marionnettes comme d'un « théâtre de synthèse ». C'est qu'en fait la marionnette apporte déjà tout ce que peut apporter l'expression plastique ; cela passe ensuite par tout un travail du corps pour arriver à l'animation ; cela débouche sur une élaboration langagière dans un espace scénique et dans le jeu ; c'est un phénomène extrêmement complet, complexe, qui va, je crois, au-delà des autres moyens d'expression auxquels on peut s'adresser.

Quant à trouver le ressort thérapeutique, c'est peut-être une grande question et on ne peut sans doute pas y répondre comme ça. C'est, d'abord, un lieu de représentation : vous avez dit, au début, que c'est un moyen de « pouvoir penser des choses », de pouvoir, donc, déjà leur « donner un corps ». Comme le disait le D^r LÝ THÁNH Huê ce matin, donner un corps à quelque chose qui n'en a pas, qui est encore informe, c'est un premier pas vers une élaboration ; le fait d'en parler ensuite, c'est certainement quelque chose d'important, mais il ne faut pas croire que le travail avec les marionnettes soit comparable au travail d'élaboration qu'on peut effectuer au cours d'une thérapie verbale : c'est un autre temps. Il y a un temps pour faire, pour réaliser ; il y aura un temps après, pour analyser ce qui s'est passé, mais ce sera un autre temps, un autre lieu. Je vous le dirai par un exemple personnel, que j'évoquerai comme ça : j'ai fait des marionnettes, plus tard j'ai fait une analyse ; après cinq ans d'analyse, j'ai pu expliciter ce que voulait dire ma première marionnette... il avait fallu quand même un certain temps ! Alors, on ne peut pas penser qu'avec le travail des marionnettes, on arrivera aussi à ce travail d'élaboration que va permettre l'analyse.

Danièle FRICOTEAUX — Moi, ce qui me semble – vraiment, au départ je me posais la question – parce que je n'avais jamais animé d'atelier-marionnettes et je suis une psychothérapeute, psychanalyste de formation, et je me disais : « *Est-ce que cela permet qu'il y ait des choses qui soient remaniées à l'intérieur de la tête ? Est-ce qu'il y a vraiment un travail intrapsychique qui se fait ?* » Maintenant, je dis oui ! Je ne sais pas comment, mais en tout cas ça se fait.

Colette DUFLOT — Est-ce qu'il y aurait des réactions dans la salle ?

Intervenant dans la salle — Trois questions, s'il vous plaît ! Premièrement, combien d'heures par semaine travaille-t-on dans un groupe-atelier ?

Danièle FRICOTEAUX — 1 h 15 par semaine ; ça, c'est pour l'atelier proprement dit, mais on se voit au niveau de l'équipe au moins 1 heure ou 2 entre les ateliers.

Le même intervenant dans la salle — Deuxième question : Vous est-il possible d'avoir vous, personnellement, sur une « diagnose » avant l'atelier ? (*l'intervenant est un Hollandais qui*

s'exprime en français ; sur demande il s'exprime en anglais – non traduit).

... Pourquoi la raison de cet atelier ?

Danièle FRICOTEAUX — Justement, on a essayé de récapituler quels étaient les patients qui étaient arrivés et quel sens cela avait. Il y en a certains dont on s'est dit que c'était bien qu'ils participent à l'atelier – soit nous on y a pensé, soit les autres personnes de l'équipe – parce qu'on avait l'impression qu'ils étaient là, dans l'institution, mais qu'ils ne savaient pas pourquoi ils y étaient... Ils venaient parce que leurs parents leur avaient dit de venir, ou qu'on leur avait conseillé de venir, mais cela n'avait pas de sens pour eux. Et l'on s'est dit : « Étant donné que là il se fait un travail thérapeutique – et c'est dit clairement – ils vont se poser des questions sur «est-ce qu'ils ont envie de se soigner ou pas?» D'ailleurs, il y a des patients à qui cela a été proposé et qui ont dit « non ! » et qui ont pu dire, en fait, qu'ils ne voulaient pas se soigner et parler de leur maladie, de leur désir de rester malade, etc. Peut-être viendront-ils à l'atelier dans un an, mais il y a tout un travail qui s'est fait uniquement parce qu'on leur a proposé de participer à l'atelier. Parce qu'on avait l'impression qu'ils étaient là et que ce n'était pas clair qu'ils étaient là pour se soigner.

Il y a d'autres personnes qui viennent parce qu'on a l'impression qu'elles sont murées dans le silence ; et pour d'autres, je dirais que c'est le contraire : ce sont des personnes qui parlent, qui parlent, qui parlent... mais on a l'impression que leur parole est complètement diluée en fait, et qu'il faut rassembler ça dans un lieu « contenant », où le matériel peut être repris. Et puis, moi, je dirais un autre type de personne qui me tient à cœur personnellement, ce sont des gens qui parlent – je dis qu'ils parlent avec leur tête –, ils raisonnent mais cela reste complètement intellectuel et ce n'est pas du tout intégré. Leur compréhension des choses ne change rien à leur vie, ne change rien dans leurs relations avec les autres et, moi, je pense que la marionnette permet d'exprimer les choses de façon plus sensible. Par exemple, on l'a proposé à X... dans cet atelier, un patient qui est très, très intelligent, très brillant, qui a un discours qui tient super debout, sauf dans les moments où il dérape – mais il ne considère pas que ça ne tient pas debout – mais il n'y avait jamais rien qui changeait ; d'ailleurs, c'est un patient qui a été en thérapie pendant longtemps et c'est vrai qu'il a fait tout un travail au niveau du sens, du repérage... mais j'avais l'impression qu'il n'y avait rien qui bougeait. Et je trouve que depuis qu'il est dans l'atelier, il exprime les choses de façon beaucoup plus sensible et il expérimente concrètement ce qui a changé.

Donc, c'est un peu ça, les indications. Ce ne sont pas des indications nosographiques ; on ne dit pas : c'est bien pour les obsessionnels ; c'est bien pour les paranoïaques... C'est plus au niveau du fonctionnement de la personnalité.

Le même intervenant dans la salle — Troisième question, s'il vous plaît ! Pourriez-vous raconter quelque chose concernant le transfert au dehors de l'atelier, au dehors de l'hôpital ?

Danièle FRICOTEAUX — Ce sont justement les choses sur lesquelles on voulait revenir après le film, parce que l'on trouvait que cela n'apparaissait pas dans le film et on trouvait que c'était dommage ! En fait, il y a des relations vraiment privilégiées dans l'atelier et je pense que c'est lié au fait que les soignants qui participent à l'atelier s'impliquent, puisqu'ils jouent. Donc ils jouent des « choses d'eux », ce qui fait qu'il y a des relations différentes dans d'autres temps de l'institution, d'autres modes de prise en charge ; et puis il y a une autre chose qu'on s'est dite aussi : c'est que la marionnette, en fait, sert d'écran et, paradoxalement, cet écran fait qu'on ose

s'adresser facilement à la personne qui est derrière cet écran... Comme si le fait qu'il y ait cet intermédiaire facilite qu'on ose davantage parler à la personne. Et en fait il y a des patients qui l'ont dit carrément : « *Ah! si ça avait été vous en dehors de l'atelier, je ne vous aurais jamais dit ça!* » Comme ça ! Alors c'est sûr qu'après, quand on revoit les gens en dehors de l'atelier, ça doit se sentir... Moi, je ne suis pas beaucoup dans l'hôpital de jour, en dehors de l'atelier ; ce serait plutôt à l'infirmière de le dire...

Jocelyne RENAUD — Je sais que nos relations étaient beaucoup plus authentiques. En effet cela avait changé : on se connaissait mieux et de ce fait, c'était plus facile au niveau du contact... et de tout. Les relations étaient plus authentiques.

Intervenante dans la salle — Mais ce n'est pas spécial pour les marionnettes, parce qu'on peut le trouver dans les autres groupes aussi. Par exemple le théâtre ou la peinture. Si on est dans un groupe où l'on se sent à l'aise, on peut avoir le même résultat peut-être ?

Danièle FRICOTEAUX — Oui ! Si ce n'est qu'avec la marionnette, j'ai l'impression que quand ils disent certaines choses, après, ils peuvent dire : « *Ce n'est pas à toi que je l'ai dit, c'est à la marionnette...* » Et ça sert de protection, quelque part... Par exemple, un jour il y a un patient qui a demandé en mariage la marionnette... sa marionnette, pardon, a demandé en mariage la marionnette de l'infirmière qui est à côté de moi, et après il a dit : « *Je n'aurais jamais pu faire ça si je n'avais pas eu la marionnette!* »

Peut-être le théâtre doit fonctionner pareillement puisque, quand on joue, on n'est plus soi-même, on est un personnage. On peut toujours dire : « C'était mon personnage... » Mais il y a quelque chose comme ça.

Intervenante dans la salle — C'est moins facile parce que la marionnette est un objet sans âme...

Autre intervenante dans la salle — Il y a une distance...

Autre intervenante dans la salle — Est-ce que vous déposez vos marionnettes quelque part, dans l'atelier même ?

Danièle FRICOTEAUX — Oui ! On range les marionnettes quelque part. Après, c'est fini ! C'était la marionnette... maintenant, c'est moi... c'est autre chose...

Intervenante dans la salle — Mais c'est en volume par rapport au dessin...

Colette DUFLOT — Vous posiez la question du transfert... Il y a des phénomènes de transfert dans les groupes, c'est bien évident ; mais on ne peut pas travailler avec, ce n'est pas analysable... C'est d'ailleurs ce que Serge Lebovici, dès 1950, avait fait comme objection, à partir des publications de Madeleine Rambert, qui parlait de *La technique des guignols en psychanalyse infantile*. Serge Lebovici avait dit que cela ne pouvait pas être considéré comme une technique analytique dans la mesure où on ne peut pas analyser le transfert. C'est diffracté : c'est dans un groupe d'abord – ce qui n'est déjà pas facile – et c'est, en plus, diffracté sur tous ces personnages qui vont représenter plus ou moins consciemment le grand-père, la mère, le petit frère, etc. « Du transfert », il y en a, on essaie de s'en servir, mais on ne peut pas vraiment travailler avec...

Danièle FRICOTEAUX — On ne fait pas du tout un travail d'interprétation. Ce n'est pas l'objectif et en plus le cadre ne le permet pas, je pense.

L'intervenant hollandais dans la salle — Merci !

Marie-Christine DEBIEN — Juste une petite remarque à propos de la particularité de la marionnette. J'ai l'impression qu'il y a dans la marionnette quelque chose qui est intéressant pour la psychose : c'est qu'elle est « vraie » et « pas-vraie ». C'est une particularité de la marionnette par rapport au théâtre et à la danse, par exemple. Par rapport au dessin, la marionnette amène le volume ; une marionnette, c'est beaucoup plus incarné qu'un dessin, ça implique plus de choses... il y a du vrai, il y a du sensible...

Colette DUFLLOT — du Réel...

Marie-Christine DEBIEN — Oui, et en même temps c'est évident que ce n'est pas vrai, or les psychotiques ont beaucoup de mal avec cette chose-là.

L'intervenant hollandais dans la salle — L'échange de réalité et irréalité...

Intervenante dans la salle — Comme c'est un but ludique, il y a une règle du jeu dans la marionnette, dans la mesure où la marionnette n'a pas de parole et ne va avoir de parole que par celui qui va la lui donner. Le dessin, en lui-même, a d'autres règles, mais ce ne sont pas les mêmes que celles des marionnettes... Pas du tout !

Colette DUFLLOT — Si l'on veut aller voir le spectacle des *Quatre Fils Aymon*, il va falloir s'arrêter là...

D^r Daniel FRÉDÉRIC — Je suis désolé pour ce manque d'images. Je propose donc aux personnes intéressées de visionner, dans la salle vidéo de l'hôpital, après le spectacle, la cassette « *Paradoxes et Marionnettes* ».

Colette DUFLLOT — Et, pour tous, rendez-vous demain matin pour une matinée africaine qui devrait être fort intéressante.

Fin de la journée du samedi 21 septembre 1991.

* * * * *



Spectacle de marionnettes haoussa à Zinder (Niger)

Dimanche 22 septembre 1991,
le matin

Olenka DARKOWSKA-NIDZGORSKI
Tiori DIARRA, Djibir DJOULI, Idrissa A OUI
Marionnettes et tradition en Afrique

Rappelons que M^{me} Olenka Darkowska-Nidzgorski est ingénieur de recherche au Centre d'Études Africaines (École des Hautes Études en Sciences Sociales) et qu'elle a été la conseillère scientifique du projet « Marionnettes en territoire africain » dans le cadre du IX^e Festival mondial des Théâtres de marionnettes.

En attendant l'arrivée des participants africains, que l'on est allé chercher avec leurs marionnettes, M^{me} Olenka Darkowska-Nidzgorski ouvre la séance. Par suite d'un défaut d'enregistrement, le début de cette présentation ne peut pas être reproduit ici. M^{me} Olenka Darkowska-Nidzgorski évoquait la défection de MM. Philippe Dauchez et Danaye Kanlanfëï, qui avait amené un changement de programme ; elle présentait ensuite les deux marionnettistes africains qui allaient parler de leurs pratiques.

Olenka DARKOWSKA-NIDZGORSKI — ... Monsieur Tiori fait des médicaments que je ne connais pas, mais il fait notamment des marionnettes de guérison, pour ses clients — marionnettes confidentielles, qui appartiennent à la personne malade.

Un point encore : ces « médecines-là » sont vendues. Il les propose aux gens pendant le spectacle, mais il y a beaucoup de personnes qui sont honteuses de leurs maladies et ces personnes le demandent tout simplement après le spectacle ; alors les malades se présentent chez lui, dans sa maison, et ça reste dans la plus grande discrétion...

Au Mali, pays de M. Tiori Diarra, la séance débute souvent par une séance de divination pour bien établir le diagnostic.

Alors, ceci, c'est *grosso modo* une présentation de nos invités. Maintenant, pour mon intervention, préférez-vous écouter mes divagations théoriques ou voir¹... ?

Salle — Les deux !

Colette DUFLOT — Vous parlez d'abord et après on montre... Je crois qu'il vaut mieux les paroles et, ensuite, les images...

Olenka DARKOWSKA-NIDZGORSKI — D'accord, si vous voulez ! Je ne suis pas du tout préparée à vous affronter aujourd'hui ! J'ai eu beaucoup trop de choses à faire avec ces arrivées de troupes... et, deuxièmement, je ne savais pas du tout dans quel sens intervenir.

1. Entre temps les intervenants africains sont arrivés dans la salle. Majestueux dans son costume traditionnel, M. Djibir Djouli, surpris par l'aspect inattendu pour lui de cette salle avec son imposante tribune, s'est assis sur une des marches au pied de la tribune. Spontanément, Madeleine Lions est venue s'asseoir à son côté, suivie aussitôt par tous les participants qui ont retrouvé l'espace du « cercle africain ».

D'abord, j'ai publié ce petit article² – très imparfait – dans "Marionnette et Thérapie". Cela m'a beaucoup intéressée moi-même, parce que j'ai pu me remémorer certaines choses, mais alors je pense qu'il serait inutile que je vous répète les mêmes choses que je disais dans cet article ; donc je préfère vous dire peut-être quelque chose de très général sur le théâtre de marionnettes en Afrique, sur son ancienneté, ses aspects, la façon dont il se déroule... Donc, je commence la partie théorique.

Le théâtre de marionnettes africain est relativement peu connu hors d'Afrique ; pourtant on peut dire que sa qualité artistique est remarquable : toutes les personnes qui l'ont connu l'attestent, mais je pense que tout simplement il est difficile de l'approcher, parce que ce sont des spectacles qui possèdent parfois une forme difficile à percevoir, pour nous Occidentaux. Plusieurs fois, on nous parle de « fétiches », on nous parle de « masques », de « masques habitables », de choses comme ça... En fait, ce sont de véritables marionnettes, mais les gens³ qui les ont vues n'ont pas osé les appeler « marionnettes » tout simplement !

Pour ce qui est d'une histoire réelle de la marionnette africaine, nous savons qu'elle est extrêmement ancienne. Nous avons des témoignages qui datent de l'Antiquité égyptienne⁴ ; nous avons un témoignage qui date du XIV^e siècle, qui est celui d'un voyageur arabe⁵ qui décrit les marionnettes à la cour du sultan du Mali : il y a, à cette cour, des poètes qui se sont déguisés en oiseaux, mais ces oiseaux ce sont justement des marionnettes qui déclament de cette manière-là ces poésies ; ensuite un témoignage au XVII^e siècle, de Diégo, sur les « guérisseurs » au Congo⁶, qui utilisent des fétiches pour procéder à leurs diagnostics ou à leurs traitements ; ensuite la colonisation accélère un peu la connaissance de la marionnette, mais cette connaissance est encore très superficielle ; il y a par exemple le voyageur français Paul Soleillet⁷, fin XIX^e siècle, qui s'extasie devant un théâtre qu'il voit en passant, au Mali ; il y a les témoignages du Nigéria⁸ qui sont faits par les colonisateurs-administrateurs anglais. Ça, c'est déjà au XIX^e siècle, début du XX^e. Et ensuite, au XX^e siècle, à partir des années 1970, on commence à travailler plus sérieusement sur ces questions-là : il y a les missions ethnologiques, il y a les gens qui relèvent et révèlent ces choses-là... donc les documents se multiplient. Les premières études systématiques sont souvent faites à partir des pièces de musées, mais actuellement, même à travers les festivals, on peut faire la connaissance de la marionnette africaine : nous avons eu la première troupe africaine en 1979 – c'était la seule troupe qui intervenait, venue du Togo –, et actuellement, en 1991, nous avons quatre troupes – je dirais même cinq puisqu'il y a Gary Friedman qui participe aussi – qui sont là, présentes parmi nous, et qui jouent toute la semaine du Festival. Je pense que c'est quelque chose de très important : on ne peut plus dire que l'Afrique n'existe pas dans notre domaine !

Sur les marionnettes, il y a donc ces témoignages d'histoire, mais il y a aussi des témoignages qui relèvent de la tradition orale. Ces témoignages se retrouvent dans les mythes. Vous avez, par exemple, un mythe ibibio, du Nigéria, où l'on dit que la marionnette vient du pays souterrain, du pays des morts. Ce pays des morts est fermé aux vivants, mais il y a quand même

2. *De la médecine autrement* in Bulletin trimestriel "Marionnette et Thérapie" N° 91/1. Paris. 1991.

3. (habités à l'image occidentale de la marionnette : négative, infantile...).

4. DRIOTON (E.) - «Le théâtre dans l'ancienne Égypte», *Revue d'histoire du théâtre*, fasc.1/2, 1954.

5. IBN BATTUTA. - *Voyages...* T. 4 - Paris, 1968 (réimpression de l'année 1854).

6. DA CALTANISSETTA (D.) - *Diaire congolais* (1690-1701)... Louvain ; Paris, 1970.

7. SOLEILLET (P.) - *Les voyages et découvertes... dans le Sahara et dans le Soudan...* - Paris : M. Dreyfous, 1881.

8. TALBOT (P.A.) - *Life in Southern Nigeria...* - London, 1923.

un vivant qui y est descendu un jour, qui a vu l'art des morts, l'art de jouer les marionnettes, et quand il est retourné sur la Terre, parmi les vivants, il a révélé aux vivants l'art des morts ; mais il en mourut, n'est-ce pas, parce qu'il avait trahi un secret !

Un autre mythe aussi, du Nigéria, qui dit que les marionnettes viennent du village des femmes magiciennes. Un homme a vu comment on pratique la marionnette et il l'a introduite dans la société, disons « normale ». Un autre mythe encore, c'est un mythe⁹ du Congo, qui dit que la première marionnette fut révélée à un chef par une femme inconnue qui est venue de la brousse et qui lui a dit : « Je te donne cette chose, mais ne le dis pas aux autres hommes ! » Et en effet, la marionnette, au Congo, dans la société par exemple des Mbochi ou des Kuyu, est une chose sacrée en dehors de son jeu. On ne peut pas la voir, car on risque une maladie... Il y a toute une série d'interdictions graves.

Il y a aussi une autre légende¹⁰, qui vient du Mali, qui dit que la marionnette a été révélée à un pêcheur qui fut enlevé par le génie de la brousse et ce génie de la brousse lui a montré l'art de la marionnette, l'a initié à l'art de la marionnette.

Comme vous le voyez, donc, à l'origine *la marionnette est l'affaire des initiés : elle est confiée aux initiés*. C'est vraiment en quelque sorte le début de l'initiation. C'est *un objet initiatique*. C'est une chose, un objet ésotérique qui ne doit pas être vu en dehors de son jeu. Aperçue par une femme, un enfant ou un homme non circoncis, la marionnette devient dangereuse ; elle peut provoquer la mort, la maladie et surtout la stérilité. Parmi les maladies, ce qui me frappe, c'est très souvent les maladies de la peau. Je n'en connais pas l'explication, mais enfin, ce sont les maladies de la peau qui sont le plus souvent mentionnées.

Comme vous le voyez, le théâtre de marionnettes africain est un théâtre assez particulier. Certes, c'est un théâtre, c'est un spectacle, mais en même temps il intervient dans beaucoup d'autres domaines. Il y a le domaine, comme nous l'avons déjà dit, de la *médecine traditionnelle*, mais il y a aussi le domaine du *culte rendu aux ancêtres*, il y a *l'initiation*, il y a *la divination*, il y a *la sorcellerie*, et il y a aussi *la justice*.

La marionnette est donc bien le domaine des grandes questions que l'homme se pose. La marionnette africaine, c'est le théâtre, certainement, mais ça concerne tant d'autres sujets que c'est quelque chose de beaucoup plus large et de beaucoup plus riche que ce que nous pensons en Europe.

Colette DUFLOT — Je trouve extrêmement intéressant que les maladies qui sont données par le regard soient des maladies de la peau, parce que vous décrivez la marionnette comme vraiment à la frontière des deux mondes, avec les dangers mortels qu'il y a à passer cette frontière. La peau, c'est ce qui est, dans l'individu, la frontière entre « moi » et « non-moi » : je vous renvoie aux études d'Anzieu sur *le Moi peau* ; c'est précisément ce premier « sac » qui nous permet de recevoir à la fois les impressions de l'extérieur et qui nous donne aussi les impressions de l'intérieur. Cela me paraît fantastique.

Olenka DARKOWSKA-NIDZGORSKI — J'insiste : les maladies de la peau sont souvent représentées sur les marionnettes. On y reconnaît la lèpre, la syphilis...

9. POUPON (M.A.) - « Étude ethnographique de la tribu Kouyou », *L'anthropologie*, T. 29, 1918 & 1918/1919.

10. WEREWERE - LIKING. - Statuettes peintes d'Afrique de l'Ouest : marionnettes du Mali. Paris ; Abidjan, 1987.

Comment se présentent les marionnettes africaines ? Ces marionnettes dont l'aspect extérieur, au départ, peut déboussoler un tout petit peu. Dans beaucoup de cas, les marionnettes africaines sont des *figurines* ; parce qu'en fait chaque sculpture africaine – et c'est peut-être la différence avec nos civilisations – est destinée *à vivre, à être animée*. Ce ne sont pas des choses de pure contemplation esthétique, ce sont des choses créées pour qu'à un moment donné, elles puissent prendre vie et être animées. C'est pourquoi, voyez-vous, il est difficile de reconnaître, de percevoir certaines marionnettes africaines comme telles. Nous les distinguons mal, disons, parce que souvent *elles ne sont pas articulées*. Souvent, elles sont très belles, très soignées, donc on a tendance à penser : c'est un objet de pure esthétique ; ça sert à être contemplé... Mais en fait, ce sont aussi des marionnettes !

Les matériaux qu'on utilise traditionnellement, c'est *le bois* ; c'est *la courge-calebasse*, qui est un matériau très important parce que la courge-calebasse a une très forte connotation symbolique : graines, fécondité... toutes sortes de symboles sont liés à la courge-calebasse, ainsi est-elle très fréquente dans les mythes, dans les contes et légendes ; il y a aussi *la paille, l'étoffe*, mais le tissu – le chiffon – est plus rare, cependant il existe quand même : par exemple dans la civilisation haoussa – au Niger et au Nigéria – les Haoussa utilisent le tissu pour faire des « poupées » de chiffon qui jouent dans les spectacles en même temps que les statuettes en bois. Ces statuettes en bois représentent, plus souvent que les marionnettes en chiffons, les génies ou les êtres tirés de l'animisme. Elles rappellent les souvenirs des anciens cultes... Parmi les marionnettes de chiffon, on trouve principalement les personnages vraiment quotidiens. Donc, j'en tire une conclusion, c'est vraiment le bois qui paraît être le plus ancien.

J'ai déjà parlé de la courge-calebasse, de la paille, de l'étoffe, qui sont dans les marionnettes anciennes, toujours colorées avec de la teinture végétale ou minérale ; actuellement, depuis l'apparition des peintures industrielles, on les peint avec des peintures industrielles : c'est très joli, c'est très coloré, les gens aiment ça... Ce qui apparaît maintenant, dans certains cas, c'est *le papier mâché*, mais c'est plus rare parce que le papier est cher en Afrique ; il y a aussi *la mousse artificielle* ; il y a aussi *le caoutchouc* découpé dans des pneus de voiture ; il y a *des boutons de plastique* qui commencent à orner les marionnettes ; il y a *les capsules de bouteille...* toutes sortes de matériaux de récupération que nous connaissons bien ici.

Les marionnettes sont fabriquées par les marionnettistes eux-mêmes, mais il arrive que la partie sculptée de la marionnette, ou sa tête ou même la figurine toute entière, soit confiée à un artisan professionnel : un forgeron. La femme ne touche pas en principe à la fabrication de la marionnette ; les rares cas que j'ai pu repérer dans le contexte traditionnel, c'est éventuellement l'habillement. Un seul marionnettiste – du Niger – m'a dit cependant que sa fille avait manipulé les marionnettes, qu'il lui avait appris à les manipuler, mais que maintenant qu'elle est mariée, elle n'a plus le droit de le faire... Mais en tant que jeune fille, elle l'aidait, elle lui servait... c'est pour ça qu'il avait un peu assoupli la règle générale.

Variété de matériaux, mais aussi **variété infinie des types de marionnettes**. Ici, on trouve absolument tout. Il y a les techniques que nous connaissons, mais il y a aussi les techniques combinées, très complexes, qui sont les techniques purement africaines – je manque de temps pour vous expliquer ces choses-là, mais, enfin, je le signale. Il y a aussi une grande diversité de théâtres de marionnettes, de castelets à proprement parler. Par exemple, au Mali, le castelet se

présente comme une cage, en bambou, en bois... recouverte de pagnes, couvertures... ; au Niger – les pays du Sahel et le Sahara tout proche – c'est une petite tente qui est plantée dans le sable, et que le marionnettiste dresse en arrivant dans un village.

Que peut-on dire du répertoire de ces marionnettes? Il est extrêmement divers. Le répertoire qui concerne *l'initiation* se compose de textes sacrés, exprimés souvent dans un langage hermétique, qu'on peut comprendre à plusieurs niveaux, qu'il faut lire à plusieurs niveaux. Un jeune initié comprend peu de choses, un initié âgé comprend infiniment plus de choses. Autrement, il y a ce qui existe dans le répertoire de toutes les marionnettes du monde : il y a *l'envol vers le merveilleux*, voire la spiritualité, et il y a aussi, deuxième courant – ça rentre très bien dans ce que nous connaissons en Europe – c'est le courant de *la vie quotidienne*, et les préoccupations de survie, de fécondité, de bonne entente communautaire. Les sujets sont souvent d'actualité et véhiculent une très forte critique sociale. Dans certains théâtres de marionnettes africains, jusqu'à maintenant, le marionnettiste doit changer, d'une manière très radicale, sa voix pour ne pas être reconnu parce que sa critique est très forte – mais je pense qu'il y a encore d'autres raisons.

Alors, à côté des personnages empruntés aux mythes, aux légendes et aux contes, des personnages comme le Soleil, la Lune, les étoiles, les ancêtres divinisés, les animaux mythiques, les esprits protecteurs ou les esprits malfaisants... vous avez les hommes au quotidien, comme par exemple la jeune fille, le chasseur, le cultivateur, le cavalier, la maman et son bébé, la pileuse de mil, le musicien, le policier, et maintenant le fonctionnaire, l'intellectuel – on a des marionnettes avec lunettes – il y a *le dandy* des villes, le villageois qui est parti en ville et qui revient déguisé en citadin... Il y a tout ça, mais aussi, ce qui est intéressant, il y a le personnage de prostitué-homme et de prostituée-femme ; il y a le personnage de colon, qui est un personnage très fréquent, qui apparaît toujours dans les spectacles de marionnettes – nous autres, occidentaux, sommes présentés toujours comme des hommes très agités, criant beaucoup, c'est presque une représentation classique... Vous avez évidemment les missionnaires, mais aussi la reine d'Angleterre, et le personnage qu'on ne peut pas éviter, c'est le général de Gaulle, qui en fait est très, très populaire : une personne très positive, ce n'est pas du tout une critique, on le présente comme un grand chef. C'est qu'en fait, on a tendance à confondre les choses : chez nous, quand on représente les hommes politiques, c'est d'habitude une caricature, on s'en moque... En Afrique, ce n'est pas toujours le cas et fréquemment on leur rend hommage. Il y a d'autres cas évidemment... Par exemple – dans le théâtre haoussa de M. Djibir Djouli – vous avez des chefs de village qui sont des hommes très autoritaires, mais... qu'ils voient une belle jeune fille, alors ils changent complètement de comportement ! Il y a des scènes d'amour très réalistes... Ils demandent même à la jeune fille de toucher, de palper leur sexe... Et cela passe très bien sur cette scène ! Il y a aussi un autre personnage de chef : c'est un chef qui danse beaucoup, qui danse trop et qui ne s'occupe pas des affaires du village.

Une autre chose que je voudrais vous dire aussi, **ce théâtre**, même à la campagne, **se modernise**. C'est très net. Vous avez par exemple les produits de la société moderne qui commencent à apparaître à la campagne, dans les campagnes les plus reculées. J'ai aperçu des transistors ; une fois j'ai vu un théâtre de marionnettes où le transistor trônait au milieu du spectacle et c'était vraiment, je dirais, un acteur principal. Les plus beaux transistors du village sont souvent exposés comme objets de décor. Il y a aussi la bicyclette, la moto, les tracteurs,

l'avion¹¹ : tous ces éléments apparaissent dans les scènes... Une difficulté que je dois signaler : c'est que la lecture des personnages africains est assez difficile pour une personne étrangère à l'Afrique. En effet, leurs vêtements sont souvent symboliques. Je vous donne un exemple : une coiffure, une couleur, un ornement corporel parlent immédiatement aux Africains ; ils savent que la co-épouse offensée porte laalebasse retournée sur la tête, ou qu'un représentant du pouvoir aura le visage de couleur rouge, etc. Tout cela est très, très codé. Il y a aussi les gestes, certains gestes ; par exemple, l'index levé vers le ciel, qui veut dire « Dieu seul le sait ! » ou « Dieu seul peut me surpasser ! » C'est un geste classique qui existe dans la tradition des statuettes de certaines civilisations.

Il me faut encore aborder la question de **la voix de la marionnette**, de sa voix à proprement parler. Il y a des marionnettes qui ne parlent pas, mais qui parlent uniquement avec leurs corps, qui n'ont pas de voix, mais qui bougent, qui parlent par leurs gestes. Il y a des marionnettes accompagnées de certains rythmes, de certains chants, interprétés par des personnes extérieures, que je considère comme la voix de ces marionnettes. Mais il y a aussi la voix propre de la marionnette qui peut être un sifflet ou un système sonore incorporé dans la poupée elle-même – cas observé au Mali – ; il y a aussi le marionnettiste qui parle avec un instrument qui lui déforme la voix – cela vous le verrez avec M. Djibir Djouli, si vous allez voir son spectacle. La « pratique¹² » africaine, est faite différemment de la nôtre ; elle peut être constituée, par exemple, de deux petits morceaux de coquille d'œuf d'autruche, ou de deux plaquettes d'argent, ou alors cela peut être aussi un morceau de roseau évidé. Ce sont des types d'instruments déformant la voix spécifiques à l'Afrique.

Avant de terminer, je voudrais encore rajouter un mot sur **la musique**. Le spectacle de marionnettes africain est très musical : il est impensable qu'on ait un spectacle de marionnettes en Afrique sans musique, sans un très long prélude musical : la musique est omniprésente, c'est quelque chose qui fait partie de la marionnette ; il y a aussi la danse, les marionnettes africaines sont très dansantes, et je pense que cela fait partie aussi de leur spécificité. Et là, vous avez encore toutes sortes de variantes.

Encore une chose que je voudrais évoquer, c'est **le problème « marionnette-masque »**. C'est une chose qui est extrêmement complexe en Afrique... Il y a un lien particulier qui rattache la marionnette au masque en Afrique. Depuis toujours, ils paraissent inséparables. Il arrive par exemple que les deux choses se confondent : elles portent le même nom, partagent le même répertoire, jouent côte à côte dans le même défilé, la même cérémonie, etc. Une marionnette peut être placée sur un masque, et ce masque lui sert en quelque sorte de plateau scénique : c'est fréquent par exemple au Nigéria ; ou alors la marionnette peut être masquée elle-même : il arrive en effet que la marionnette porte un masque. Et le cas de la « marionnette-habitable », que l'on appelle souvent « masque » dans le contexte africain, est-ce un masque ou une marionnette ? Difficile à déterminer ! Il y a aussi la marionnette qui peut être remplacée par un masque facial que l'on anime à la manière d'une marionnette. J'ai repéré deux ou trois cas, à travers mes lectures, où un masque porté – un masque facial – est ensuite retiré : on le montre comme une marionnette. Encore autre chose qui lie les masques et la marionnette en Afrique : c'est que **tous les deux sont l'œuvre du même sculpteur**, font l'objet d'un même enseignement initiatique et

11. Appelé en bambara : « La pirogue qui monte... »

12. Terme qui désigne un petit instrument que l'on met dans la bouche pour modifier le son.

sont soumis aux mêmes interdits. Je pense que c'était une chose à évoquer parce cela peut nous mener à une autre réflexion. Par exemple, la question des masques et marionnettes me préoccupe énormément.

Quelqu'un me disait : « *Mais, tu comprends, les masques, ça représente les esprits, les marionnettes, non !* ». Ce n'est pas vrai ! Comme nous l'avons vu, les marionnettes peuvent représenter les esprits, avoir la même charge spirituelle, initiatique... Ce que je vous dis aujourd'hui peut paraître confus, mais c'est que ces choses-là ne sont pas encore claires. C'est trop nouveau, tout simplement.

Avez-vous des questions à poser ?

Colette DUFLOT — Je pense que c'était extrêmement intéressant que vous nous fassiez ce tour d'horizon du théâtre de marionnettes en Afrique, pour situer dans quel cadre vont se placer les démonstrations de ces deux marionnettistes africains. Quant aux rapports entre le masque et la marionnette, c'est certainement une très grande question... cela me fait penser aux études qu'a faites Mariano Dolci, un marionnettiste italien, en classant les marionnettes selon leur rapport au corps... la plus ou moins grande proximité... le masque étant évidemment quelque chose qui est en contact...

Olenka DARKOWSKA-NIDZGORSKI — Je voudrais ajouter, justement à ce propos, quelque chose dont j'ai parlé avec ce marionnettiste togolais qui devait être parmi nous aujourd'hui, Danaye Kanlanféï, qui travaille beaucoup dans le domaine de la thérapie, au Togo. Il m'a signalé, justement, le rapport très différent qu'il a, selon les gens avec lesquels il travaille, entre masque et marionnette. Par exemple, les sourds-muets acceptent volontiers de changer quelque chose dans un masque, mais sont réticents pour modifier une marionnette.

Madeleine LIONS — C'est une autre démarche... Je pense qu'avec le masque, le corps parle plus qu'avec la marionnette.

Olenka DARKOWSKA-NIDZGORSKI — C'est fort possible...

Intervenante dans la salle – A propos de l'utilisation des marionnettes pour la justice. Pourriez-vous nous expliquer comment cela se passe ?

Olenka DARKOWSKA-NIDZGORSKI — Bien sûr ! Je connais même personnellement des cas.

Vous avez des statuettes qui sont destinées à rendre la justice. Quand il y a un conflit, il est souvent difficile de déterminer le coupable comme on le fait ici, dans notre société moderne, d'une manière directe, juridique. Alors, on se sert d'une statuette articulée pour qu'elle désigne le coupable après une séance très élaborée... Il y a même des marionnettes « justicières », très célèbres, qu'on transporte d'un village à l'autre quand on cherche à établir la culpabilité.

Intervenante dans la salle — Et quel est le personnage, la personne qui anime cette marionnette ?

Olenka DARKOWSKA-NIDZGORSKI — On l'appelle « devin », on l'appelle « sorcier », mais chaque peuple a son terme propre pour le désigner et la traduction est souvent très difficile, parce que même si vous « traduisez », le « contenu » des mots n'est pas le même. Par exemple, le terme même de « marionnette », je l'utilise parce qu'il faut qu'on communique... mais en réalité on les appelle « les petits êtres », « les êtres en bois », « le gibier », « les fils de la magie », « petite personne », « ces choses qui sortent », etc. C'est vraiment difficile car c'est souvent un nom propre qui est intraduisible...

Madeline LIONS — Cela me rappelle le souvenir d'un ami ethnologue qui m'avait raconté un cas de jugement par des Indiens, en Amazonie, où l'on construisait dans la forêt une case où il y avait des marionnettes qui étaient les juges, qui donnaient un jugement, et ensuite la case et les marionnettes étaient brûlées de façon que l'on ne revienne plus là-dessus... Est-ce que c'est comme cela aussi en Afrique ?

Olenka DARKOWSKA-NIDZGORSKI — Je n'ai pas vu de cas comme ça, mais cela pourrait se produire en Afrique. Mais par exemple – c'est un peu en marge de la justice, c'est une chose très ancienne, qui n'existe plus évidemment – j'ai trouvé un témoignage où, pour conclure la paix après une guerre entre deux tribus, le vaincu était obligé de jouer pendant sept ans un spectacle de marionnettes pour rétablir vraiment la paix.

Intervenant dans la salle — Je voudrais dire un mot sur le rapport masque-marionnette, dans son universalité, pour vous conseiller – je ne sais pas si ça se rejoue – un spectacle coréen, vu hier, tout à fait extraordinaire, qui est un spectacle en fait funéraire, et où co-existent masques et marionnettes. Je ne peux pas vous dire que j'ai tout compris, mais je crois que c'est intéressant d'aller le voir.

Olenka DARKOWSKA-NIDZGORSKI – Oui ! Le problème est très important. Je ne l'ai pas évoqué aujourd'hui, mais c'est une chose capitale dans le domaine de la marionnette : je ne connais aucune marionnette, en Afrique, qui ne soit pas liée à la mort, très directement même. Vous avez les sociétés où les marionnettes jouent pendant les funérailles... vous avez les marionnettes qui remplacent les corps des défunts... vous avez la dépouille mortelle qui est utilisée en tant que marionnette... Il est évident que les masques doivent intervenir aussi. Enfin, toutes ces choses-là sont encore tellement peu connues que je crois que cela exigera encore des années et des années de recherches...

(Applaudissements)

Colette DUFLOT — Nous allons maintenant écouter nos amis africains...

Olenka DARKOWSKA-NIDZGORSKI — Comment allons-nous procéder ? Comme vous n'êtes pas trop nombreux, on pourrait se rapprocher...

Commençons par Tiori¹³. Je vous présente : Monsieur Tiori DIARRA, quelquefois appelé Tiori Blé DIARRA, un marionnettiste de Bougoudiana, c'est un village bambara situé à 92 km de Bamako. Je rappelle : Tiori est marionnettiste, cultivateur, guérisseur, devin... Tiori parle français, tout à fait aisément... Approchez-vous, parlez avec lui.

Intervenant dans la salle — Est-ce qu'il accepte qu'on le prenne en photo ?

Olenka DARKOWSKA-NIDZGORSKI —... c'est quelqu'un de très gentil...

Mouvements dans la salle, examen de toutes ces choses mystérieuses, venant d'une autre culture... photographies des marionnettes, questions croisées...

Tiori sort d'un sac une statuette recouverte de gris-gris, enveloppée dans un « bogolan »

Olenka DARKOWSKA-NIDZGORSKI — Voici une marionnette « curative », elle est enveloppée dans un tissu qui est un tissu typique du Mali, qu'on appelle « bogolan », c'est la maman de Tiori qui l'a fait. Il est imprégné d'une teinture végétale dont le décor est très symbolique... *(Mouvements et photographies)*.

13. Voir en annexe l'article consacré à M. Tiori Diarra dans *l'Ardennais* du 23 septembre 1991.

Tiori DIARRA — Voilà une marionnette curative. Chez nous, dans les temps anciens, nos pères ont fait un grand calcul¹⁴, c'est-à-dire « la poussière ». Ils ont un calcul qu'ils font avec la « poussière » et ce calcul tombe sur le nom des arbres convenant au traitement des maladies. Par exemple, un malade vient, tu fais ta « poussière », ça tombe sur l'arbre que le symbole désigne... tu vas en brousse, tu arraches cet arbre, tu viens et tu le donnes au malade...

Pourquoi cette *marionnette curative*? D'abord, elle est faite avec un bois appelé « aniacia », c'est un bois qui, chez nous, soigne beaucoup de maladies. On peut dire qu'il est « convenable » au sang de l'homme...

Les petits gris-gris qui sont là-dessus sont venus d'autres arbres, et avec ça, maintenant, quand tu fais ta « poussière » et que ça tombe sur un arbre, tu viens, tu consultes, et voilà une poudre magique qui est le « rassemblement » de tous les arbres de la forêt... Alors, tu rajoutes un peu de cette poudre à l'arbre que tu as sous la main...

Voilà encore une autre marionnette, un autre remède. C'est pour les démangeaisons. Cette « poussière » est aussi très compliquée et il m'est difficile de l'expliquer correctement...

Ces « poussières » sont des piqûres qu'on appelle par cœur « auprès de Dieu », ou auprès des « connaisseurs », de ceux qui connaissent cette « poussière »... On apprend que chaque symbole correspond à un arbre et il y a à peu près 600 arbres¹⁵ dans cette « poussière »... On apprend petit à petit, par cœur, à mettre d'autres symboles particuliers pour s'aider à comprendre, à mieux comprendre les malades qui viennent consulter.

Cette marionnette curative est basée sur une communion directe, peut-on dire, entre les Hommes et les Arbres, puisque cet arbre, avec lequel on a fabriqué la marionnette, je l'ai déjà expliqué, peut soigner beaucoup de maladies, surtout le bois avec lequel on a fabriqué la marionnette. Donc, c'est à la poudre de ce bois – tellement efficace – qu'on a ajouté d'autres poudres convenant aussi pour guérir d'autres maladies, beaucoup de maladies.

Intervenante dans la salle — Dans les « gris-gris » que les gens portent, y a-t-il la « poussière » que vous avez faite?

Tiori DIARRA — Oui ! dans les « gris-gris » que les gens portent, c'est la « poussière » que l'on fait chez nous, au Bélédougou, au Mali. Ils l'ont appris, ils la font apprendre à leurs enfants. Il y a sept noms de « poussières ». Et ces sept noms (*de base, NDLR*) de « poussières » servent à guérir. La « poussière », c'est le symbole des arbres qui guérissent...

Tiori montre de nombreux « gris-gris » et la poudre magique. Il précise qu'avec n'importe quel arbre de la brousse, joint à cette poudre, on peut soigner la maladie...

Intervenant dans la salle — Quelle différence peut-on faire entre une marionnette curative et un autel d'offrandes? Ce n'est pas la même chose, mais il y a quelque chose de sacré qui apparaît dans cette marionnette... Je voudrais comprendre un peu plus le côté « marionnette » qui n'apparaît pas d'une manière si évidente que ça...

Tiori DIARRA — Chez nous, au village, les ancêtres ont aussi des autels d'offrandes – je ne sais pas comment ils les ont eus. Ces autels d'offrandes sont basés aussi sur des rassemblements d'arbres, de médicaments...

Le même intervenant dans la salle — Enfin, c'est donc un peu pareil : les marionnettes curatives et un autel d'offrandes, c'est la même famille...

14. Il s'agit d'une forme de divination faite sur le sable.

15. Dans le système de divination utilisé par M. Tiori Diarra.

Tiori DIARRA — C'est de la même famille ! Par exemple, chez nous, quand je suis chez moi, il y a beaucoup de personnes qui viennent, qui me consultent¹⁶. Ils amènent des poulets... on peut faire des offrandes... C'est consulter et, à partir de la poudre, se faire guérir...

Monsieur Tiori Diarra achève là son intervention. (Applaudissements).

Monsieur Djibir Djouli se lève et sort d'un sac plusieurs marionnettes – surtout « phalliques » : énormes sexes apparents – et les dispose sur une étoffe.

Olenka DARKOWSKA-NIDZGORSKI — Je vous présente Monsieur Djibir DJOULI¹⁷, maître de magie et de marionnettes, qui est (*très vifs applaudissements*) cultivateur, artiste, magicien et docteur traditionnel – c'est beaucoup dire, mais ce sont ses fonctions.

Djibir DJOULI doublé par **Idrissa AOUI**¹⁸ — Je vais vous révéler les noms des différentes marionnettes présentées. Là-bas, en premier lieu, vous avez quelqu'un qui s'appelle *Samaria* ; la deuxième, c'est une femme qui s'appelle *Djima*, « la mère noire » ; en troisième position, vous avez *Abssatou*, la vendeuse de *soumbala* ; en quatrième position, vous avez *Yao* ; en cinquième, un chef de village qui s'appelle *Mai gari*.

Olenka DARKOWSKA-NIDZGORSKI — Est-ce que cela veut dire quelque chose ?

Djibir DJOULI doublé par **Idrissa AOUI** — (*Pas de réponse...*)

En sixième position, vous avez *Dan gaye gaye* ; c'est un... Bon !

Samaria, c'est un danseur, c'est un vieux c... qui veut charmer des femmes aux grosses fesses avec son sexe (*rires*). Voilà !

La deuxième¹⁹, *Djima*, qui veut dire « la mère noire », c'est une femme qui a hérité de la « nudité » ; même sa mère était comme ça... Son sexe est devenu tout noir parce que ça fait cinq ans que son sexe n'a pas vu d'eau !

*Abssatou*²⁰, c'est une vendeuse de *soumbala*. Le *soumbala*, c'est un condiment, mélange d'épices qui sert à faire la sauce, chez nous, en Afrique, et qui sent très fort.

Olenka DARKOWSKA-NIDZGORSKI — Ce personnage de *Abssatou* est très classique et très intéressant dans ce théâtre. C'est une femme qui représente, non seulement un personnage qui est détesté – par les hommes et les animaux : elle dégage une forte odeur... – mais on peut même dire qu'elle est en quelque sorte le personnage de la mort...

Djibir DJOULI doublé par **Idrissa AOUI** — La quatrième, *Yao*, c'est un personnage de commerçant qui a maltraité les marionnettes. Ceux-ci vont dans les marchés et s'arrêtent devant l'étal des commerçants ; *Yao* n'a pas voulu les voir et les a chassés ! C'est pourquoi les marionnettistes l'ont maudit.

16. Ils viennent à lui comme à un autel d'offrandes.

17. Voir en annexe l'article consacré à M. Djibir Djouli dans *l'Ardennais* du 26 septembre 1991.

18. Animateur au Centre Culturel Franco-Nigérien de Zinder (Niger).

19. « Bois clair noirci partiellement, patiné par l'usage, traces de cheveux autour du sexe. Hauteur : 60 cm. *Femme au sexe noir. Égoïste, elle ne donne ni à boire ni à manger à personne : allusion possible à sa vie sexuelle. Son sexe est devenu tout noir car elle n'a pas touché à l'eau depuis cinq ans.* » In catalogue « Marionnettes en territoire africain », éditions Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières, 1991, p. 34.

20. « Tissu, calebasse, quatre dents prélevées sur un petit animal. Hauteur : 47 cm. *Vendeuse de soumbala. Cette marionnette à gaine fait penser à une sorte de sorcière dévorante et à la mort. Soumbala est un condiment utilisé dans la préparation d'une sauce dont l'odeur forte attire des nuées de mouches.* » In catalogue déjà cité, p. 20.

La cinquième²¹, c'est un chef de village, aussi maudit par les marionnettistes (qu'il n'avait pas voulu recevoir).

Le sixième²² et dernier, c'est aussi un homme qui a refusé d'héberger le marionnettiste, pendant sa tournée. Finalement, le marionnettiste l'a créé et il l'a maudit ! (*rires*)

Ça, c'est sur les marionnettes.

Ensuite, dans son domaine de la médecine, je me suis permis de vous amener des échantillons de ses médicaments.

Djibir Djouli dépose sur le sol une quantité de paquets, de différentes tailles, enveloppés de chiffons noués très serrés. Quand il prend un paquet, ses gestes sont très lents. Il défait chaque paquet avec majesté et en montre le contenu... Quelquefois, il en prend une pincée, quelquefois, il n'y touche pas... Un paquet enveloppé dans un tissu plus précieux que les autres ne sera pas ouvert.

Djibir DJOULI doublé par Idrissa AOUI :

- Là, ce qu'il est important de souligner, c'est que lorsqu'un marionnettiste est en tournée, dans le village, les malades savent que c'est quelqu'un qui peut « avoir du médicament avec lui ». Jusqu'à présent, chez nous, il y a des gens qui ne veulent pas dévoiler leurs maladies en public. Le malade vient... Le marionnettiste fait des tours de magie pendant quelques minutes, hors de son castelet; le malade s'approche de lui en disant : « A la fin du spectacle, je viendrai te voir. » Les malades qui ont honte de dire leurs maladies devant le public vont, eux, le trouver chez lui; seuls, ils vont converser...
- Là, ce sont des écorces d'un arbre... C'est-à-dire que nous, jusqu'à présent, on a l'idée dans la tête que quelqu'un peut lancer un malheur à quelqu'un d'autre : un sort ! Si réellement on sent que cela a existé, on part voir le marionnettiste qui nous donne ces écorces; on les pile dans des mortiers; – ça devient une poudre, on met de l'eau et on boit...
- Ça, c'est ce qui concerne le mauvais sort.
- Là, c'est au sujet... On ne peut pas l'ouvrir... Il dit que c'est plus fort que lui parce que lui aussi ne peut pas l'ouvrir devant le public. (*Il s'agit du paquet plus précieusement enveloppé que les autres*).
- Là aussi, c'est un truc... Je voudrais dire que c'est plus que ça... c'est plus dur...
- Ces branchettes que vous voyez, il les mélange et en fait un talisman pour la maison. Si on a peur d'un voleur, on fait deux talismans : un à l'entrée de la maison, l'autre à l'intérieur de la maison.
- Ça, c'est pour autre chose... comme il l'a amené...
- Ces petites boulettes que vous voyez ici, c'est contre la variole; la variole et la varicelle. On cherche du parfum. A chaque bulle, on met une goutte là-dessus; on les entoure avec du fil noir.

21. « Bois noirci patiné par l'usage, yeux en morceaux de miroir, cheveux, tissu, fesses rembourrées de chiffons, jambes rajoutées faites de branches non travaillées, pénis articulé avec un trou profond aménagé au bout. Hauteur : 75 cm. *Chef du village au caractère autoritaire et emporté, perdant toutefois complètement la tête devant les charmes féminins. Il n'hésite pas à exhiber son sexe en érection et à demander à sa partenaire de le toucher pour s'en assurer... L'accouplement est joué sans retenue, avec un visible plaisir.* » In catalogue déjà cité, p. 35.

22. « Bois clair patiné par l'usage, cheveux, tissu, mèches de laine. Hauteur : 62 cm. *Homme égoïste, inhospitalier, bâfreur. Il a même refusé la visite d'un marionnettiste ! Curieusement cette marionnette fait penser à un Blanc : bois très clair, nez long et aquilin, vêtement composé d'une culotte et d'une sorte de cravate nouée autour du cou.* » In catalogue déjà cité, p. 34.

– Là, la poudre que vous voyez ici, c'est contre la syphilis... et certains malaises... (*d'autres M.S.T.*).

Intervenant dans la salle — Est-ce que l'enveloppe de l'emballage a un sens symbolique ?

Djibir DJOULI doublé par Idrissa AOUI — Oui !

– Ça, en général, c'est quand on saigne du nez. On essaie de chiquer...

– Celle-là... c'est contre les sorcelleries ! Chez nous, on s'est mis dans la tête qu'il y a tellement de malédictions... On le voit aussi avec la poudre blanche...

– Là, la poudre rouge que vous voyez ici, c'est contre la dysenterie...

Intervenante dans la salle — Il y a des maladies qui peuvent s'attraper en buvant de l'eau...

Djibir DJOULI doublé par Idrissa AOUI — Pas l'eau seulement...

– Nous on a un autre aliment qui s'appelle *la boule*. C'est fait avec du mil, du sorgho, et même avec du lait.

– Ça, c'est contre la maladie des yeux. Par exemple quand les yeux grattent... Là, on essaie encore de le piler pour qu'il devienne encore plus fin. On met de l'eau et on le met sur les yeux.

– Ça, c'est contre la colique, les maux de ventre, la dysenterie. C'est à boire aussi. On essaie toujours de piler le plus fin, de mettre de l'eau pour boire.

– Ça, ça adoucit : le malade qui n'a pas d'appétit pour manger en prend un tout petit peu pour mélanger avec du citron, puis il le boit. Une ou deux heures après, s'il a quelque chose qui le gêne, dans son ventre, il va faire ses besoins, et après, il aura envie de tout manger...

– On a oublié un autre médicament... c'est contre les maux de reins. C'est une poudre aussi ; on la mélange avec du beurre. On mélange ainsi pour pouvoir masser.

– Ce qu'il faut préciser, c'est que certaines écorces se ressemblent, on dirait que c'est la même chose, or ce n'est pas le même arbre... Pour certains arbres, il faut enlever l'écorce, dans la brousse, nus et dans la nuit. Parfois, il faut partir à 2 heures de l'après-midi, d'autres fois, c'est à minuit... en plein milieu de la nuit...

Madeleine LIONS — Chez nous, les vieilles dames qui allaient cueillir les herbes, dans la montagne, selon les herbes qu'elles allaient cueillir, c'était soit la nuit – la nuit de la Saint-Jean, ou d'autres nuits, la nuit de la pleine Lune, ou celle des éclipses... – donc on se retrouve dans une même situation. Je pense que c'est la sagesse populaire...

Idrissa AOUI — Si vous avez des questions à poser...

Madeleine LIONS — Je suis très émue... Ce que je trouve admirable, c'est qu'on était tous dispersés, nous nous sommes tous rassemblés comme au cœur du village... Et cela me fait un plaisir immense : on se sent confraternels, là...

Intervenante dans la salle — Avez-vous beaucoup d'arbres ? Différents... en quantité et en espèces... En Afrique, il n'y a plus tellement d'arbres...

Idrissa AOUI — La forêt ? Il y a ici des témoins qui connaissent Zinder, au Niger ; c'est-à-dire il y a des régions où il n'y a pas d'arbres : c'est le Sahara ; mais dans la région où nous sommes, il y a vraiment beaucoup d'arbres... Mais seulement si on laisse faire, si on laisse détruire, ça va disparaître...

Intervenante dans la salle — C'est le problème partout !

Autre intervenante dans la salle — Les marionnettes que vous exposez là sont-elles des marionnettes que les guérisseurs – vous-mêmes – avez fabriquées, ou est-ce que ce sont des marionnettes qui existaient déjà depuis longtemps ?

Idrissa AOUI — Vous savez, Djibir Djouli a les deux : son père a été marionnettiste lui aussi et il lui a passé le flambeau. Son grand-père aussi. Il a des marionnettes qui existent depuis son grand-père et avec lesquelles il joue... Il a des marionnettes que son père a fabriquées. Il a des marionnettes qu'il a fabriquées lui-même. Actuellement, on est en tournée avec son fils aîné, qui va reprendre le flambeau. Mais seulement quand ils (les jeunes générations) seront prêts à l'existence – c'est-à-dire quand ils connaîtront le métier. Ils ont des apprentis, mais ces apprentis n'ont pas droit à ces produits (*il montre les petits paquets*), mais seulement à la manipulation et au jeu des marionnettes. Mais en ce qui concerne le médicament, ils le réservent pour leur famille.

Intervenante dans la salle — Le marionnettiste, celui qui montre les marionnettes, se considère-t-il aussi comme un médecin quand il le fait, c'est-à-dire est-ce qu'il a vraiment deux casquettes : le médecin qui donne le médicament, et d'autre part le marionnettiste qui fait autre chose que d'être un médecin ?

Djibir DJOULI doublé par Idrissa AOUI — On se considère comme un médecin... J'ai oublié de vous préciser que Djibir reste quatre mois chez lui, pendant l'hivernage, en attendant la récolte du mil ; les huit mois restants, il entreprend des tournées : en tout, pendant ces tournées, il fait au moins 800 ou 900 villages... Ainsi, quand il commence à l'ouest du pays, il faudra attendre 2 ans ou 3 ans pour qu'il puisse encore passer par là. Il y a des gens qui le connaissent déjà – l'information circule chez nous... « *C'est un tel qui m'a guéri... Essaie de le voir !* » – et quand quelqu'un est malade, cet homme vient pour voir ce marionnettiste (il se peut qu'il se trouve à 70 km de là), il va le trouver là en lui disant : « *Voilà ! Je suis affligé de telle maladie...* » Tout cela n'a rien à voir avec un docteur traditionnel, mais c'est quand même du soin !

Intervenante dans la salle — Quelle différence trouve-t-il quand il joue devant un public en Europe par rapport à ce qu'il fait habituellement ? Est-ce qu'il change son spectacle ? Est-ce qu'il fait la même chose ?

Djibir DJOULI doublé par Idrissa AOUI — Vous savez, on n'a pas encore joué... mais ce sera la même chose. Le spectacle ne sera pas changé... Je suis un amateur de spectacle, je serai très scrupuleux. Ce n'est pas mon village, voilà tout !

Colette DUFLOT — Est-ce que vous pouvez annoncer les jours de spectacles ?

Idrissa AOUI — On commence aujourd'hui à 18 heures et tous les jours jusqu'à la fin du Festival, à l'Espace africain, École normale, quai Charcot.

Olenka DARKOWSKA-NIDZGORSKI — Il faut regarder le programme... A l'Espace africain, il y a tous les jours spectacles et animations à partir de 14 heures.

Albert BAGNO — Il a fait sur chaque paquet un nœud différent. Est-ce seulement pour s'y retrouver, ou est-ce que cela a une signification pour lui ?

Djibir DJOULI doublé par **Idrissa AOUI** — Il y a les deux ! C'est pour s'y retrouver et il y a une signification spécifique.

La discussion se généralise, par petits groupes ; les marionnettes sont photographiées...

Colette DUFLOT — On peut continuer à discuter de manière informelle, à regarder les marionnettes. Ce que je demanderai, c'est qu'à 11 heures, on change de programme, tout en restant en Afrique, avec l'équipe de Gary Friedman.

Madeleine LIONS — Je pense que l'on peut remercier toute l'équipe, du Niger, du Mali, ainsi que Madame Olenka Darkowska-Nidzgorski²³ : nous sommes vraiment très émus par ce que nous avons vu et entendu.

(Très vifs applaudissements).

* * * * *

23. "Marionnette et Thérapie" ne peut que recommander, en complément au présent exposé, la lecture de l'excellent catalogue de l'exposition : *Marionnettes en territoire africain* (éditions de l'Institut International de la Marionnette - 7 place Winston Churchill - 08000 Charleville-Mézières).

Dimanche 22 septembre 1991,
le matin

Gary FRIEDMAN – D^r Jane MATHIESON
Nyanga TSHABALALA – Tshepo KOTANE

Les marionnettes contre le Sida

En début de séance, les participants au VI^e Colloque sont invités à monter dans une salle située au 1^{er} étage où se trouve un moniteur permettant de visionner dans de bonnes conditions les films de Gary Friedman.

Colette DUFLOT — Je vous invite à voir une vidéo, qui dure 7 à 8 minutes et qui est en anglais. Elle a été réalisée par Gary Friedman, qui travaille en Afrique du Sud en tant que marionnettiste et qui est associé à un programme de recherche sur la prévention et les moyens de prévention du Sida en territoire africain. Après avoir regardé la vidéo, nous redescendrons pour la discussion, parce que la salle en bas est plus confortable !

Gary FRIEDMAN *en français* — Bonjour tout le monde ! Je suis désolé qu'il n'y ait pas de moniteur vidéo en bas ! Ici, on se contentera de regarder la vidéo, puis, après, on ira discuter de cela en bas, après avoir fait la présentation de mon équipe.

La première vidéo dure 7 à 8 minutes et présente notre action *Les marionnettes contre le Sida*.

Ensuite je montrerai un petit extrait de l'atelier que l'on fait, où l'on utilise de la musique traditionnelle, un peu de danse et des marionnettes, ceci filmé à Zimbabwe, il y a trois semaines, dans un hôpital d'Harare, après une tournée de deux mois.

Enfin, un extrait de spectacle à Zimbabwe.

Après ces projections, la séance reprend normalement son cours dans la salle habituelle.

Gary FRIEDMAN *en français* — Je vais faire la présentation de notre équipe. Voici :

- **Tshepo KOTANE**, c'est notre narrateur dans le spectacle (*applaudissements*) ;
- **Nyanga TSHABALALA**, notre marionnettiste (*applaudissements*) ;
- **Jane MATHIESON**, qui fait partie de *Médecins du Monde* en Afrique du Sud.

(*Applaudissements*).

D^r Christian PÉNALBA — Je ne suis pas Sud-Africain... je suis de Charleville. On s'occupe, avec mon collègue le D^r Daniel Jupinet, d'une part de la marionnette, d'autre part de la prévention Sida et on a essayé de profiter de ce grand rassemblement pour pouvoir accueillir Gary Friedman à Charleville-Mézières pour qu'il nous parle de son expérience sud-africaine, pour essayer de voir ce qu'on peut faire chez nous aussi. On en a bien besoin...

(*Applaudissements*).



Gary FRIEDMAN *en français* — Je vais parler en anglais et en français, parce qu'il y a des gens ici qui ne comprennent pas le français, mais ne vous inquiétez pas, tout sera traduit !

Je vais discuter d'abord les extraits de vidéo que vous avez regardés en haut. Le premier, c'est celui que l'on a fait l'an dernier, c'est une tournée en Namibie, et aussi au Transkei et au Cap, en Afrique du Sud (la Namibie est en Afrique du Sud-Ouest). La deuxième vidéo montre les extraits d'un atelier fait au Zimbabwe, il y a 2-3 semaines à Harare. Ce sont les étudiants qui ont fabriqué les marionnettes eux-mêmes. Ce n'étaient pas du tout des marionnettistes, ni des acteurs ; c'étaient des éducateurs de santé qui travaillent partout sur le terrain en Zimbabwe, qui sont venus avec nous à Harare, capitale du Zimbabwe, pour un atelier. On a fait une semaine d'atelier à Harare, une deuxième semaine d'atelier à Bulawayo, dans le sud du Zimbabwe. Ceci pour la vidéo.

Je vais commencer à parler un peu de notre histoire et je vais parler en anglais. Jane va traduire.

Gary FRIEDMAN *traduit par le D^r Jane MATHIESON* — L'AREPP¹ – *Les marionnettes contre le Sida* – a pris naissance à Charleville-Mézières en 1987. C'est au cours d'un déjeuner avec Jim Henson, en juillet, à Charleville-Mézières. A cette époque, il faisait des films à travers le monde sur les marionnettes et il a exprimé beaucoup d'intérêt sur les traditions des marionnettistes en Afrique. Il est devenu un cher ami et il était très intéressé par tout ce que faisaient les marionnettistes dans le monde.

On avait fait le projet de faire une étude des marionnettistes de l'Afrique australe, des traditions de marionnettes. Jim Henson voulait faire un documentaire sur les traditions qu'on découvrirait dans nos tournées en Afrique australe. Mais pour faire de la recherche, il fallait d'abord montrer aux gens ce qu'on entendait par « marionnette », parce qu'il y a peu de marionnettistes indigènes en Afrique australe. Donc, en septembre 1987, j'ai formé une équipe de quatre personnes à Johannesburg pour faire la recherche initiale par rapport à ce travail. Il y avait deux directeurs de théâtre, un ethnologue et moi-même. On voulait utiliser la marionnette pour faire de l'éducation. On voulait en même temps faire de la recherche, poser des questions aux gens sur ce qu'ont vu leurs parents, leurs grands-parents. Qu'est-ce qu'ils avaient vu ? qu'est-ce qui avait existé auparavant dans ce village, dans ces régions ? Je pense que Nyanga dira la même chose : il y a peu de choses écrites sur les traditions de la marionnette. En Afrique, le théâtre est une tradition orale, il y a très peu de choses écrites à ce sujet. On a trouvé effectivement certaines choses, mais très peu de choses intéressantes au cours de nos voyages en Afrique australe. On a rencontré dans le nord du Zimbabwe, à la frontière de la Zambie, le groupe Makishi qui utilise les grandes marionnettes et des masques dans leurs spectacles.

Il y a aussi des marionnettistes en Afrique du Sud qui font la marionnette traditionnelle, marionnette à la planchette, avec des musiques africaines. On voudrait travailler davantage avec les marionnettistes Makondé qui sont au Mozambique, ainsi qu'en Angola, et qui ont des masques qui recouvrent entièrement la tête.

Donc, à la fin du siècle dernier, les traditions occidentales de marionnettes se sont peu à peu infiltrées en Afrique et c'est effectivement très difficile de retrouver des racines authentiques de traditions de marionnettes en Afrique, mais on fera tout ce que l'on pourra et on se documentera autant que l'on pourra.

1. African Research and Educational Puppetry Programme - Puppets Against Aids – Gary FRIEDMAN, Director 61 Hathorn Avenue - Sydenham - Johannesburg - PO Box 51022 Raedene 2124 South Africa – Tél.: (27-11) 485-1164 - Fax : (27-11) 640-29.34

Nyanga va parler davantage dans quelques minutes de la disparition des traditions en Afrique, mais je vais, avant, vous reparler un peu plus des *Marionnettes contre le Sida*. Quand on a voulu démarrer, au début de 1988, on avait évoqué la possibilité de six sujets : la faim, la nutrition, les droits des femmes, les abus de l'enfant, la réhydratation orale² et le Sida.

On a choisi le Sida parce qu'à l'époque, en 1988, il y avait peu de choses faites sur le Sida, en Afrique australe. Cela se passait dans l'ouest de l'Afrique. On a décidé que c'était une priorité d'éduquer les gens par la marionnette sur ce sujet.

Pourquoi la marionnette, justement, pour éduquer sur le Sida ? Pourquoi pas des acteurs vivants ? On a commencé en novembre 1988 avec des marionnettes géantes, qui faisaient plus de deux mètres de haut, et on a, après de multiples discussions, après avoir recherché sur ce sujet, on a décidé d'utiliser des marionnettes grises, de couleur grise. On a utilisé l'humour pour faire de cela quelque chose de drôle, de léger. On allait se servir du bébé comme élément-clé pour faire passer le message. On allait donc utiliser la marionnette comme métaphore visuelle, extrêmement forte pour faire passer le message avec peu de paroles.

Pourquoi des marionnettes grises ?

La première représentation avait lieu dans un centre commercial de Johannesburg. Quelqu'un est venu nous voir après la représentation et nous a dit : « *Pourquoi des marionnettes blanches ? Est-ce qu'il n'y a que des Blancs qui attrapent le Sida ?* » Le lendemain, on jouait dans un hôpital à Soweto. Une infirmière est venue nous voir et a dit : « *Pourquoi les marionnettes sont-elles noires ? Est-ce qu'il n'y a que des Noirs qui attrapent le Sida ?* » On a alors trouvé que les marionnettes grises, effectivement, « marchent ». Depuis, on a joué dans de nombreux pays : on a fait des représentations dans environ quinze langues différentes.

On a trouvé qu'effectivement, dans tous les pays où on a fait le spectacle, les gens pouvaient s'identifier de façon forte aux marionnettes sans qu'il y ait de connotation raciale, sociale, traditionnelle. Quand on leur posait la question : « *Qui est-ce qui attrape le Sida ? A quelle race appartiennent ceux qui attrapent le Sida ?* », ils ont dit : « *A partir des marionnettes, c'est la race humaine...* »

Pourquoi l'humour ?

Avant de démarrer le travail, on a fait beaucoup de recherches sur ce qui était utilisé en éducation sur le Sida en Europe – Angleterre, France – et également aux États-Unis. Tous utilisaient la même technique : la peur ! le squelette ! la mort ! le volcan ! Tout ce qui peut donner la trouille aux gens ! Et ça ne marchait pas !

A cette époque-là, le gouvernement sud-africain avait fait deux publicités à la télévision. La première était un groupe de Noirs bourgeois, de classe moyenne, qui étaient debout, autour d'un cercueil, lors d'un enterrement. La deuxième, c'était l'image d'un mur. Sur le mur, des graffitis avec « Joe et Janet », « Janet » qui était barrée, « Gladys » qui était mise à la place... et tout en dessous « *Le Sida tue !* » Et voilà !

Dans la première publicité étaient visés les Noirs, bien sûr ! mais des Noirs de classe moyenne ; on le voyait bien aux vêtements de ceux qui étaient autour de l'enterrement, à la qualité du cercueil... La grande majorité des Noirs sud-africains n'ont pas du tout ce niveau de vie et ils ne pouvaient pas s'identifier à ce type de message. Le message de base, c'était : *Si vous avez des partenaires sexuels multiples, vous mourrez !* Aussi simple que ça !

2. En cas de diarrhée.

L'autre, qui était sur le mur, ne s'adressait en fait à personne. À ceux dont les prénoms étaient sur le mur, je suppose... Ce n'est pas moi qui vous dis ces choses-là : il y a eu beaucoup de recherches autour de ces deux publicités.

Pourquoi les marionnettes ? En utilisant l'humour, on a trouvé que cela détendait les gens ; ça leur donnait envie de rester, ça leur donnait envie de rire ; ça les mettait à l'aise : ils restaient pour l'ensemble de la représentation. Je pense que vous retrouverez effectivement cet humour si vous venez à nos représentations. Nous faisons une conférence mardi, il y aura d'autres représentations par la suite.

Le sexe est une habitude internationale qui traverse toutes les cultures et toutes les races. L'humour est associé à de la musique et à de la danse. La musique et la danse traditionnelle font que les gens ont envie de venir au spectacle et qu'ils restent au spectacle. Donc, en fait, on les distrait, on les amuse, et cela fait qu'effectivement ils viennent voir le spectacle et qu'ils y restent.

La deuxième fonction, c'est de « faire passer le message ». C'est de l'éducation très subtile. L'ensemble du spectacle³ dure une vingtaine de minutes. Ça démarre par des choses très légères, beaucoup d'humour, beaucoup de blagues, et c'est au fur et à mesure seulement que les choses deviennent un peu plus sérieuses.

Joe est malade. On fait un dépistage chez Joe et on découvre qu'il est HIV positif. Joe va mourir de la présence du virus HIV dans son corps. Mais cela n'est pas le plus important.

Ce qui est le plus important, c'est qu'il a passé le virus à sa partenaire Mary et qu'elle, à son tour, l'a passé à son enfant, innocent. Dans mon expérience, si on veut être efficace dans la culture africaine, plutôt qu'utiliser un AK 47⁴, quelque chose de plus efficace, c'est d'utiliser l'innocence de l'enfant comme clé. L'enfant est infecté et va, à la fin, mourir. Et c'est ça qui, à mon avis, fait que les gens réalisent à quel point la situation est sérieuse. Peut être que Nyanga ne sera pas d'accord, mais on va le savoir dans quelques minutes.

Ce qui est très important, quand on va d'un pays à l'autre, quand on se confronte à différentes traditions, c'est de bien discuter avec les gens, de voir quelles sont les choses qu'on peut dire et celles que l'on ne peut pas dire. Quelles sont les choses taboues ? Si dans certaines cultures on utilise les mots « pénis » ou « vagin », on peut faire offense à beaucoup de gens. Dans la langue *Shona*, au Zimbabwe, ce qu'on utilise actuellement – les choses évoluent – c'est le mot « *Kutzi* », qui veut dire : là, en bas. *Kutzi* femme ou *kutzi* homme.

Je vais juste parler un peu de notre expérience d'atelier, de notre *workshop*, parce que nous donnons beaucoup de représentations, mais nous animons également beaucoup d'ateliers. Cela peut durer d'un jour à une semaine au plus. La durée du stage dépend de ce que peuvent faire les gens. On procède de la façon suivante : quand on prévoit une tournée, on se met en rapport avec les organisations communautaires locales et on leur demande de trouver des groupes intéressés. Le but de l'atelier, c'est d'une part de transmettre une éducation par rapport au Sida, mais c'est aussi comment « faire passer le message ». Le message Sida est très difficile à faire passer parce que cela touche à plein de choses. Cela touche à la sexualité, cela touche à la politique – surtout dans le contexte sud-africain – cela touche aussi à l'économie. Donc c'est très délicat.

3. Voir en annexe le scénario de ce spectacle.

4. Pistolet-mitrailleur d'origine russe, très répandu en Afrique australe...

On enseigne des techniques de marionnettistes, mais de façon très simplifiée, et en utilisant uniquement les matériaux que les gens peuvent trouver facilement sur place. On utilise les marionnettes, mais également, si les gens le veulent, le théâtre, la danse, le chant. Et on combine toutes ces choses-là.

On utilise toutes les méthodes à notre disposition pour intéresser les gens, pour « faire passer le message » et pour faire en sorte qu'ils aient envie de participer à ce type de travail. On travaille avec tous types d'organisations communautaires, on travaille avec des travailleurs de santé, on travaille avec des patients HIV positifs, on travaille avec des écoles, des professeurs, tous les groupes qui font de l'éducation de santé.

Je pense que c'est le moment de faire parler Nyanga de ses expériences. Il pourra parler un peu des problèmes de l'Afrique australe, de *l'apartheid*, d'une perte de traditions, d'une culture qui se meurt.

(Applaudissements).

Nyanga TSHABALALA traduit par le **D^r Jane MATHIESON** — Bonjour ! Ça va ? Donc, on sait tous que l'Afrique du Sud est une partie du monde qui a encore des problèmes ! Et maintenant, en plus, les gens font face à ces problèmes et ont envie de leur trouver une solution. Je pense aussi qu'on sait tous que les gens ont perdu leurs traditions et leur culture, non parce qu'ils en avaient envie, mais parce qu'ils ne pouvaient pas faire autrement !

Et en Afrique du Sud, le problème majeur, ce n'est pas le Sida, mais c'est la vie quotidienne, c'est la vie au jour le jour. On pourrait parler toute la journée des problèmes de l'Afrique du Sud, mais je pense qu'il faut qu'on cible effectivement sur les marionnettes.

Pourquoi les marionnettes grises ?

Le problème du Sida en Afrique du Sud, c'est que les gens n'ont toujours pas accepté que c'est leur problème propre. Ils pensent toujours que c'est le problème de quelqu'un d'autre : le problème du Sida, c'est soit toujours avec des gens noirs, soit toujours avec des gens blancs. Le problème des acteurs vivants – des spectacles avec acteurs – c'est que si ce sont des Noirs qui font la représentation, les Blancs ne vont pas penser que c'est leur problème : ils ne s'identifieront pas ! Et, en plus, si on est un acteur Noir, on est vu, si on parle du Sida, comme étant le pion du gouvernement.

Et avec l'AREPP, en utilisant des marionnettes grises, on a réussi à rompre ces barrières. De même, utiliser une « torse » grise pour la démonstration de la capote a été une réussite. Je pense qu'effectivement, la marionnette ne pose plus trop de problèmes, ça passe bien, c'est bien accepté. Les problèmes arrivent lorsque c'est la séance de questions. Et la question qui se pose souvent dans les séances après les spectacles, c'est : pourquoi nous parler du problème du Sida qui va nous poser problème dans les cinq ans, qui va nous tuer dans cinq ans, quand aujourd'hui ou demain on peut se faire tuer par la police dans les *townships*⁵...

Le fait de faire ce spectacle de marionnettes en Afrique du Sud nous a remis en contact avec ces gens-là, cela nous a fait rediscuter de ces problèmes-là et, quelque part, on a beaucoup de mal à les aider.

5. Ghetto noir à proximité d'une ville blanche.

Le deuxième problème c'est le problème de culture.

Bien avant l'arrivée des Occidentaux en Afrique australe, il y avait des traditions. Il y avait des façons de se discipliner. Il y avait des enseignements qui étaient faits dans le village. Et tout cela a été complètement anéanti par la colonisation. Et là, maintenant, les marionnettes arrivent comme une nouvelle expérience en Afrique du Sud.

Dans un sens, c'est difficile tout de même pour nous de ramener ces traditions et ces cultures par la marionnette; mais on fait aussi de la recherche. On essaie de trouver quelles cultures, quelles disciplines étaient là auparavant, pour ensuite revivifier ces cultures, ces disciplines, ces traditions à travers la marionnette.

Et ce que je voudrais rajouter, c'est enfin qu'en tant qu'AREPP on voudrait bien en apprendre plus de vous, et si vous, vous avez envie d'en savoir davantage, d'en discuter plus, on est tout à fait à votre disposition et notamment mardi, à notre colloque, pour en discuter avec vous.

(Vifs applaudissements).

DISCUSSION

D^r Pierre TROTOT, de l'Institut Pasteur, à Paris — Je voudrais dire un mot sur ce type d'action, que je suis assez content d'avoir pu soutenir, grâce à l'ami Jupinet, et saluer en même temps *Médecins du Monde* puisque Bernard Kouchner est un de mes vieux copains – j'ai fait partie du 1^{er} bureau de *Médecins sans frontières* – simplement pour dire que les gens qui font quelque chose, quelle que soit cette chose, c'est toujours formidable! C'est-à-dire qu'en fait on peut discuter des marionnettes, on peut discuter du Sida, mais ce à quoi il faut rendre hommage, c'est aux gens qui font quelque chose. Et là, on a un exemple de gens qui ont pris une initiative, qui font quelque chose. Je crois que cela doit être soutenu de toute façon.

(Applaudissements).

Nyanga TSHABALALA traduit par le D^r Jane MATHIESON — Je voudrais beaucoup remercier le colloque de cette possibilité de venir en France donner cette conférence. Nous vivons un peu en vase clos en Afrique du Sud et c'est pour nous une grande expérience de venir ici pour échanger.

Intervenante dans la salle, en anglais — Est-ce que vous rencontrez beaucoup d'opposition pour présenter le spectacle dans les écoles ?

Gary FRIEDMAN traduit par le D^r Jane MATHIESON — On a fait beaucoup de tournées dans les écoles en Zambie, en Zimbabwe, en Namibie, mais en Afrique du Sud, cela pose problème. Parce que dans les autres pays d'Afrique australe, on travaille très étroitement avec le ministère de la Santé et également avec les O.N.G. locaux. En Afrique du Sud, on n'a pas du tout de relations d'aucune sorte que ce soit avec le gouvernement. Pas encore, mais ça viendra! Pour l'instant, on peut aller seulement dans les écoles privées, en Afrique du Sud, pas dans les écoles publiques.

On est très triste d'avoir ce mode de fonctionnement, mais actuellement la situation politique étant ce qu'elle est en Afrique du Sud, c'est encore nécessaire. Nous croyons tous à une nouvelle Afrique du Sud et une fois que Mandela aura repris les choses un peu en mains, on entrera dans les écoles, toutes.

D^r Christian PÉNALBA — Je vais faire une toute petite intervention. Ce qu'il n'a pas réussi à faire en Afrique du Sud, on va essayer de le lui permettre en France, j'espère, ces jours prochains.

Albert BAGNO — Comment ? par quels moyens ? en France ?

D^r Christian PÉNALBA — Par quels moyens ? Je m'occupe de l'information et de la prévention Sida sur les Ardennes, et j'espère qu'on pourra présenter le spectacle à nos lycéens. Cela fait six ans que nous faisons la prévention dans les Ardennes, avec les médecins scolaires : cela a été aussi très difficile. La France, c'est aussi difficile que l'Afrique du Sud... Maintenant, ça marche et je pense que si on peut, pendant le séjour de Gary Friedman à Charleville-Mézières, on essaiera de le proposer à nos élèves, à certains élèves, notamment ceux des lycées sur Charleville et Sedan si cela est possible. Mais normalement cela devrait pouvoir se faire : on n'a pas d'obstacles majeurs actuellement.

Intervenante dans la salle — Votre territoire d'action est très étendu. Êtes-vous plusieurs équipes ?

Gary FRIEDMAN traduit par le D^r Jane MATHIESON — Très bonne question ! Cela fait trois ans maintenant qu'on travaille *les Marionnettes contre le Sida*. On a commencé avec des marionnettes géantes et cela revenait très cher parce qu'il y avait neuf personnes dans l'équipe. Maintenant on utilise des marionnettes plus petites ; pour les ateliers, il n'y a que trois personnes dans une équipe. Il est possible maintenant d'avoir plusieurs équipes. En janvier de l'an prochain, on va commencer avec notre deuxième équipe, qui visitera les écoles et les sites urbains, l'autre équipe tournera sur les sites ruraux. Oui, on va continuer la formation, les stages, pour faire plusieurs équipes tout le temps ! Maintenant, il y a de plus en plus d'organisations intéressées, de sponsorship... alors cela va être un peu plus facile pour faire plusieurs équipes.

D^r Christian PÉNALBA — Pour continuer sur les équipes et les formations, vous savez qu'à partir de mercredi matin il y aura un atelier organisé jusqu'à la fin de la semaine, au lycée Gambetta. Les gens que cela intéresse pourront venir. On fait donc un atelier pendant le Festival.

Intervenante dans la salle — Quel argent avez-vous ? d'où ça vient ?

Gary FRIEDMAN traduit par le D^r Jane MATHIESON — Ici, j'ai vingt francs !

Intervenante dans la salle — Là-bas ?

Gary FRIEDMAN traduit par le D^r Jane MATHIESON — On a reçu de l'argent du gouvernement du Canada, de Norvège, de Suisse, de presque partout dans le monde, mais ce n'est jamais assez ! Alors je commence dans deux semaines une autre tournée, aux États-Unis, au Canada, et partout en Europe, pour chercher des sponsors pour l'année prochaine. Parce que, l'année prochaine, on va constituer une autre équipe et on va faire un film dans sept langues différentes sur *les Marionnettes contre le Sida*. Un film éducatif que l'on va passer à la télévision. On va avoir aussi un projet éducatif pour les écoles. On va continuer à travailler dans tous les pays d'Afrique australe.

Albert BAGNO — Je voudrais savoir s'il y a eu des résistances de la part des hommes. Dans le film qu'on a vu, on a vu beaucoup de femmes qui prenaient le condom, les hommes étant un peu perplexes. Est-ce qu'il y a eu aussi des résistances avec les religions locales, ou les religions non locales, c'est-à-dire les implantées ?

Gary FRIEDMAN traduit par le **D^r Jane MATHIESON** — Je vais parler en anglais parce que je veux que Nyanga comprenne bien, je crois qu’il a quelque chose à dire.

Le problème majeur, ce n’est pas la religion, c’est la politique. La capote, en Afrique du Sud, à cause de l’apartheid, a la réputation, la connotation d’être utilisée pour la limitation des naissances et, bien sûr, pour la limitation de la population noire. Le gouvernement s’en servait dans le planning familial avant que le virus du Sida ne débarque. Donc, il y a une résistance de par ce fait, qui est peut-être maintenant minoritaire dans la population, mais il y a encore cette résistance. On pense que le condom est là pour contrôler les naissances, pour empêcher que les gens aient des bébés : « *Nous, les Africains, et surtout les Africains des classes sub-économiques, on a besoin de faire des enfants, on a besoin d’avoir beaucoup d’enfants, même, pour gagner de l’argent... pour nourrir les familles... c’est en quelque sorte notre pension vieillesse ! Et comment, vous, pouvez-vous venir de l’extérieur et nous dire d’utiliser les capotes alors que nous avons besoin d’enfants ?* »

Une des manières de faire, c’est de travailler en relation avec des organisations communautaires qui soient connues et respectées de ces communautés et qui aient une bonne étiquette politique, qui sont « *kasher* »⁶.

Et la deuxième partie, c’est **comment parler de la capote**, qu’est-ce qu’il faut dire aux gens sur la capote ? question que Nyanga va adresser.

Nyanga TSHABALALA traduit par le **D^r Jane MATHIESON** — D’abord, j’aimerais commencer avec la situation actuelle en Afrique du Sud. Il y a eu beaucoup d’émeutes, il y a eu beaucoup de violences, il y eu beaucoup de morts. Il y a plein de gens qui ont été – plein d’enfants même – qui ont été tués, il y a des gens qui ont disparu...

Quand on parle aux Sud-Africains de la capote, il faut prendre cela en compte... il faut aussi réaliser qu’il y a plein de gens qui ont disparu, qui sont morts et donc que les gens ont envie de faire des enfants...

Donc en général, après un spectacle, les gens nous disent : « *Oui, on te comprend, camarade ! Je comprends que je devrais utiliser une capote, mais quand je vais rentrer chez moi, peut-être que mon enfant va être tué et si j’utilise une capote, comment vais-je remplacer cet enfant ?* » C’est donc ce genre de problèmes qu’on rencontre avec les capotes.

Il faut que nous, de notre côté, on se montre compréhensifs, que l’on dise : on comprend, il y a des gens qui sont tués dans les *townships*. Ce qu’il faut leur répondre, c’est : il faut que vous sachiez que s’il y a une personne, dans le *township*, qui est infectée, ce virus va s’étendre à l’ensemble de la communauté.

Et il faut leur dire que si cinq mille camarades sont infectés du Sida, on ne va pas avoir la possibilité d’avoir encore cinq mille générations... C’est cela, le danger du Sida... Si on ne se protège pas contre le Sida, on n’aura plus jamais la possibilité d’avoir des enfants !

Il faut parler effectivement du facteur génocide du gouvernement utilisant les capotes. Il faut aussi parler des dangers des maladies sexuellement transmissibles. On ne peut pas parler de la capote sans parler de la situation en Afrique du Sud : on ne peut pas la séparer de son contexte.

Intervenante dans la salle, en anglais – (enregistrement traduit par Mélanie CHRISTENSEN) — Je pense que vous avez bien présenté ce problème quand il est dit dans le texte (du spectacle) que si vous gardez votre seule partenaire, vous pourriez avoir autant d’enfants que vous voulez ; j’ai trouvé cela très bien. C’était très important.

6. Terme hébreu qui signifie – en argot anglais – : « correct », « acceptable ».

Gary FRIEDMAN traduit par le **D^r Jane MATHIESON** — Effectivement, on met toujours en avant, en premier lieu, le fait d'avoir un partenaire unique et ensuite, sinon, d'utiliser la capote ; mais c'est effectivement une tendance, qui a l'air de se faire de plus en plus, c'est d'aller vers le partenaire unique.

Si vous voulez, avant de se quitter, on a des *comic books* (bandes dessinées) que l'on donne en Afrique du Sud, mais que l'on a traduit spécialement pour vous⁷. Si vous en voulez...

Albert BAGNO — Vu votre expérience, y a-t-il des choses que l'on ne doit pas faire, ou pas dire, dans une campagne de sensibilisation sur le Sida? Est-ce que vous avez déjà des façons dont il ne faut pas opérer... des contre-indications... des façons qui sont préférables plutôt qu'une autre?

Gary FRIEDMAN traduit par le **D^r Jane MATHIESON** — La question est un peu confuse...

Intervenante dans la salle — Y a-t-il des choses à ne pas dire?

Gary FRIEDMAN traduit par le **D^r Jane MATHIESON** — Je crois que j'ai déjà expliqué cela...

Nyanga TSHABALALA traduit par le **D^r Jane MATHIESON** — Il y a eu le problème de ce message lié à un partenaire unique... Parce qu'en Afrique du Sud la polygamie n'est pas légale, mais c'est très courant encore. Les gens qui pratiquent la polygamie sont venus voir les animateurs de l'AREPP après les spectacles en disant : « *C'est bien beau, votre message, mais, moi, j'ai mes cinq femmes, je n'ai pas un partenaire unique !* » A ce moment-là on leur répond : « *Si vous avez cinq partenaires, c'est bien cinq partenaires, mais il faut que, vous, vous soyez fidèles à vos cinq partenaires et que vos cinq partenaires vous soient fidèles !* »

Je peux parler de la polygamie. La polygamie a mauvaise presse mais je voudrais dire un peu pourquoi. Il faut retourner dans l'Histoire. En Afrique, avant, il y avait plus de femmes que d'hommes. Ce qui était accepté dans la culture sud-africaine, avant, c'était : plutôt qu'avoir une relation clandestine avec quelqu'un, si on était déjà marié, on prenait cette deuxième personne dont on était amoureux comme épouse. On avait donc deux épouses...

C'est l'arrivée de la culture occidentale qui a bousculé tout ça... Il fallait que les gens aillent travailler, qu'ils gagnent de l'argent ; ils vivaient dans une économie de marché et, à partir de là, la monogamie leur a été également imposée.

Mais il ne faut pas ignorer que dans la culture, avant l'ère coloniale, la polygamie jouait son rôle. Elle empêchait souvent la promiscuité ; cela avait un rôle réel et non négligeable. Et c'est seulement maintenant que les gens épousent *une* personne mais couchent avec plein d'autres...

D^r Christian PÉNALBA — Je pense qu'on peut peut-être arrêter la conférence ici, parce qu'on pourrait continuer pendant plusieurs heures. Ceux qui ont des questions, d'autres questions, peuvent venir mardi après-midi. On continuera le débat sur ce thème. On aura peut-être un peu plus de temps.

En vous remerciant de votre participation.

(Applaudissements)

7. Voir en annexe une reproduction de ce dépliant.

Colette DUFLOT — Une précision avant de nous séparer pour la pause du déjeuner. Sur votre programme, vous avez vu qu’il y aurait une conclusion du colloque, qui serait faite par moi. Je pense qu’on peut faire pratiquement l’impasse là-dessus, parce que tout cela nous ouvre tellement d’horizons qu’il n’y a peut-être pas vraiment à conclure... Mais, par ailleurs, il y a une communication, après, qui va être extrêmement importante, c’est *La conférence du D^r Kraft*⁸, qui vient spécialement du Québec, avec son « *Thérapeute parallèle* », et même son patient ! et ce sera l’occasion d’un spectacle qui va clôturer le colloque.

Il y aura un petit temps de battement entre la fin des communications et le moment du spectacle, parce qu’il sera joué dans cette salle : il faut un certain temps pour préparer la salle. Nous vous demandons, dans le moment du déjeuner, d’en parler, d’inviter toutes les personnes qui vous paraîtraient intéressées par la présentation de ce « *Thérapeute parallèle* » qui nous vient du Québec.

Madeleine LIONS — Je voudrais ajouter, comme *Mister Punch*, le spectacle sera gratuit, mais on passera un chapeau...

Colette DUFLOT — On passera un chapeau parce que le « *Thérapeute parallèle* » est moins féroce que *Mister Punch*, mais il a besoin de quelque chose pour vivre...

Fin de la matinée du dimanche 22 septembre 1991

* * * * *

8. Voir en annexe le dépliant présentant ce spectacle.

Dimanche 22 septembre 1991,
l'après-midi

Mickey ARONOFF - Malcolm KNIGHT
et Mélanie CHRISTENSEN¹, interprète

La marionnette avec des adultes handicapés dans un Centre de jour

Mickey ARONOFF — Depuis dix-sept ans, je travaille dans le cadre d'un service de pédiatrie auprès d'enfants atteints de cancer et qui sont en phase terminale. Je travaille aussi pour le « Centre écossais de Masques et Marionnettes », où je m'occupe des « cas spéciaux » et où l'on travaille en relation avec un très large éventail d'institutions et de services.

Aujourd'hui, je vous parlerai du travail que je fais avec mon collègue Malcolm Knight auprès d'adultes handicapés dans un Centre de jour, à Glasgow.

Nous avons évoqué la question de la culture, de l'influence de la culture pour accéder à l'autonomie, chez des gens de cultures différentes. Je crois que, dans le contexte de notre groupe, « culture » cela veut dire « culture des personnes âgées », « culture des gens handicapés », « culture des gens avec des différences »... Parce qu'ils sont âgés, parce qu'ils sont pauvres, parce qu'ils viennent de cultures différentes, parce qu'ils sont handicapés, les gens les considèrent comme inutiles à la société. On peut donc se poser beaucoup de questions... Par exemple, est-ce que le fait d'être âgé exclut la possibilité de jouer et de retrouver l'autonomie à travers le jeu ?

Au départ, il s'agissait d'ateliers où les gens fabriquaient des paniers. On faisait des petits travaux artisanaux pour très peu d'argent. En Écosse, c'est un mouvement pour donner une voix, un pouvoir, une autonomie aux gens handicapés qui s'appelle le « Centre de ressources des incapacités ». Le nom de notre atelier, dans notre Centre, est « Un sur quatre », c'est-à-dire le pourcentage supposé des gens handicapés dans la société, pourcentage auquel je ne crois pas trop parce que tout le monde a ses besoins et chacun est un cas spécial.

Le Centre a trois sources de financement différentes ; il cherche à créer un programme de réinsertion des adultes handicapés en fournissant des renseignements, en donnant des conseils, des formations et en développant différentes capacités et activités utiles chez les personnes handicapés. Le but de ce programme est d'arriver à procurer aux gens un niveau d'autonomie et d'indépendance suffisant.

On a commencé l'atelier en 1989 avec une série de six sessions de deux heures hebdomadaires qui présentaient les différents aspects de la marionnette. Le but était de former une équipe d'activité théâtrale dans laquelle les participants créeraient eux-mêmes leurs propres projets. La prise de conscience du handicap et des gens handicapés faisait une partie du projet, afin que les gens soient considérés, non comme des cas médicaux, mais comme des individus.

1. Étudiante américaine en art-thérapie (théâtre) à l'université René Descartes.

Je vais vous présenter certains membres de notre groupe.

(Projection de diapositives)

– Voici Andrew, qui est tailleur. Il a 58 ans et, là, on le voit derrière une partie de son décor. Il est veuf depuis longtemps et il habite seul. Il est né avec des lésions cérébrales et a toujours eu des problèmes moteurs ; mais il ne s'est jamais considéré comme handicapé avant d'avoir un hémorragie cérébrale. Il a eu des problèmes d'articulation et de parole, après son hémorragie cérébrale, qui se sont améliorés depuis le commencement de l'atelier. Il est très indépendant et, du point de vue de la personnalité, c'est lui le plus fort du groupe.

– Ici, Barbara, qui vient de la Jamaïque, qui a une cinquantaine d'années. Barbara est prise dans une sorte de « double lien » avec la société qui fait qu'elle n'a pas droit aux subventions de logement et qu'elle habite avec sa fille. Mais sa fille est souvent hospitalisée parce qu'elle est schizophrène ; et Barbara a de gros problèmes avec les 28 marches qui montent à l'appartement. Ses mains sont figées ; elle a de gros problèmes pour s'en servir et elle a refusé d'essayer, au début de l'atelier. On n'a jamais accepté son refus ; on a insisté et elle a, enfin, participé. Ensuite elle a amené des gâteaux qu'elle avait confectionnés elle-même.

Elle fait des marionnettes très fortes, très sensuelles, et elle a trouvé sa voie en travaillant avec ses mains. Elle a appris à exprimer ses sentiments à travers les marionnettes et elle menaçait souvent le groupe de son départ. Elle s'est ainsi fait rassurer par le groupe qui ne voulait pas qu'elle parte et elle est restée.

Ce qu'elle a toujours craint est effectivement arrivé : elle a eu un hémorragie cérébrale, elle est maintenant hospitalisée.

– Ici, Stuart, qui a 43 ans et qui est le membre le plus jeune du groupe. Il a des problèmes psychologiques, des pertes de mémoire et aussi des crises d'épilepsie. Au départ, il était quasiment impossible de communiquer avec lui, on ne pouvait pas trouver un accès à sa façon de communiquer avec les autres. Il n'a jamais permis qu'on le photographie et il a un grand manque de confiance en soi. Évidemment, cela a changé.

Souvent il s'arrêtait sur un mot et il ne pouvait plus continuer. Son jeu était un jeu très agressif, incompatible avec un jeu de groupe. Ni les textes choisis, ni l'improvisation ne l'aidaient dans sa situation. Quand il fabriquait les objets, il n'arrêtait pas de les reformer, de les refaire. Il insistait sur le fait qu'il ne pouvait rien faire correctement. Enfin, il a été convaincu de sa créativité par notre reconnaissance de son style individuel « kinétique ».

Dès qu'il s'est senti autorisé à être différent des autres, il a commencé à être plus confiant en lui et à être fier de ses efforts. Il a commencé à intégrer les conseils qu'on lui donnait ; il a pu terminer les tâches qui lui étaient proposées, terminer des marionnettes comme celles qu'on voit sur les photos. Il a commencé aussi à écrire : c'est lui le scénariste du spectacle que le groupe réalise actuellement. Il se présente avec plus de fierté et ses crises d'épilepsie ont diminué.

– Ici, Frances, qui est grand-mère et qui a 68 ans. Son mari est décédé à la suite d'un hémorragie cérébrale, il y a quelques années. Elle a eu elle-même une hémorragie cérébrale tout de suite après la mort de son mari. Elle utilise une canne pour marcher et se sert bien de

ses mains. Sa motivation pour participer au groupe est surtout d'ordre social ; elle commence à s'amuser beaucoup en faisant des marionnettes.

Lorsqu'elle suit un modèle, ses marionnettes sont assez « traditionnelles », mais comme elle est libre de faire ce qu'elle veut, ses marionnettes sont plutôt « surréalistes ». Elle aime beaucoup parler du passé : elle se sent seule, isolée. Elle a besoin de l'exprimer et on le voit à l'expression de son visage.

Maintenant, elle cherche des relations au-delà de sa famille.

– Fiona a 47 ans ; elle a une forte personnalité, mais elle est un peu timide et reste assez isolée dans le groupe. Elle est née avec une malformation cérébrale et elle est petite ; elle a des problèmes avec ses mains, elle marche difficilement, mais cela ne veut pas dire qu'elle soit petite ou timide par tempérament : elle a appris à se défendre en suivant un cours sur les arts martiaux !

Dans le groupe, elle est soit très ennuyée, soit très contente d'être là, toujours très engagée. Elle est la plus heureuse du groupe quand elle est active et qu'elle produit quelque chose. Elle ne parle pas beaucoup d'elle-même, mais quand elle dit quelque chose, c'est toujours quelque chose d'important pour elle.

Elle a été aussi victime de sévices sexuels et elle a raconté son histoire, l'histoire de cette expérience, dans le journal local. Elle est engagée du point de vue politique.

- Anne a 70 ans. Elle est la plus âgée du groupe ; elle habite chez elle avec son mari. Suite à une hémorragie cérébrale, elle a présenté des problèmes de sommeil, de narcolepsie, mais elle fait de grands efforts pour venir participer au groupe. Elle a aussi une forte personnalité, elle n'est pas patiente avec les autres ; elle ne peut pas être très active dans le groupe mais elle essaie de son mieux quand elle est encouragée par les autres.

Elle aime aussi les marionnettes et les spectacles en dehors du groupe.

- John a 60 ans ; c'est le dernier arrivé au groupe. Tout le monde se méfiait de lui, au départ, parce qu'il mettait 20 minutes pour répondre à une simple question... Mais le groupe est très compréhensif, très doux avec les autres et les participants ont été très patients vis-à-vis de ses réponses, même si ce n'était pas tout à fait pertinent.

Il aime bien le côté artisanal des activités ; il a des difficultés pour faire face aux détails pratiques de la vie et a dû être placé dans une résidence protégée.

– Robert... Ce n'est pas Robert, mais... c'est sa marionnette !

Robert se considère un peu comme le résident typique de Glasgow, jovial, qui aime boire... qui est très agréable avec tous... Lui aussi a eu une hémorragie cérébrale et ne peut se servir que d'une seule main. C'est lui qui sert le thé chaque semaine et il aime bien aider les autres dans tout ce qui est travail manuel. Il est très travailleur.

Voilà donc notre groupe. Les problèmes que l'on traite sont des problèmes de solitude, de manque de confiance, de concentration, des difficultés psychomotrices, des problèmes d'expression, de prise de décision, de communication. Tous ces problèmes exigent un abord thérapeutique individuel et un travail de groupe.

On se pose toujours la question : quel effet peut avoir notre travail sur la dignité humaine des gens qui participent à notre atelier ? Comment procéder, comment progresser, quel chemin suivre ?



Modelage



La théière

On a commencé avec des méthodes très simples et en adaptant la fabrication aux différents handicaps. On a aussi parlé de l'origine historique, sociale, culturelle, des marionnettes. On a aussi entraîné les participants à la technique des marionnettes.

Mais ce qui est important, c'est de participer au groupe, de travailler ensemble et non pas en individus isolés. Le travail du groupe n'a pas commencé avant d'avoir partagé entre nous les problèmes personnels de chaque participant.

L'objectif, au départ, était de créer une dynamique de groupe entre eux et de diminuer l'impression d'isolement entre eux et la société. Le groupe est donc sorti visiter d'autres centres, voir d'autres spectacles, et en particulier le *Centre de Masques et Marionnettes*. On est allé à une réunion du groupe politique pour la promotion de la cause des gens handicapés. Les membres du groupe étaient choqués par le langage qui était un peu fort et par le fort côté politique. Le groupe a eu la même réaction envers une femme qui est venue assister au groupe une ou deux fois. C'était une femme handicapée, qui n'était pas venue de sa propre volonté, mais qui était placée dans le groupe par un organisme politique. Elle n'était pas acceptée par les autres membres du groupe à cause de ses opinions politiques accentuées et aussi à cause du fait qu'elle avait des capacités techniques en marionnettes plus avancées que les autres. Donc, elle servait de catalyseur pour le groupe, mais de façon négative, parce qu'ils étaient tous contre elle !

Toute tentative d'introduire la question des handicaps de façon plus concrète a rencontré la même opposition. Le groupe n'était donc pas encore prêt à s'engager et à lutter contre le mythe que les personnes âgées et handicapées sont sans pouvoir. Cette cohésion négative allait à contresens de notre travail et le problème devenait : comment établir une dynamique de groupe qui mènerait à l'ouverture d'esprit ?

On a commencé avec la fabrication de masques et de marionnettes sans critères prédéterminés. On a aussi aménagé un coin pour exposer les marionnettes et les masques réalisés, pour valoriser la production du groupe. Là, nous exposions des photos, certaines de leurs marionnettes, des portraits des membres du groupe faits par Fiona ainsi que des publicités sur les spectacles. On utilisait aussi les photos en vue de se souvenir du passé des membres du groupe. Ce n'était pas l'objectif principal du groupe, mais une autre activité que les membres du groupe faisaient de temps en temps.

On a eu une bonne réussite grâce à une approche plus intégrée/synthétique. On a travaillé des idées en vue d'un projet plus élaboré. Au lieu de partir de concepts pour encourager les membres du groupe à élaborer des idées personnelles sur les marionnettes, je leur ai demandé de deviner quels personnages représentaient les marionnettes du théâtre d'ombres d'Indonésie. Comme les symboles venaient d'une autre culture, d'un autre contexte qui leur était étranger, toute réponse était permise...

Je leur apprenais les techniques d'associations d'idées et je leur demandais de travailler avec le concept de « cœur ». Ils ont proposé leurs associations sur ce mot : l'attaque, la mort, la maladie, la transplantation, l'oppression, la dépression, le découragement, sans cœur, amour, sans amour, cœur brisé, indépendance, sa propre voix (voie), la vie, les soins, les soignants, l'autonomie, la satisfaction... Au cours de cette activité, les barrières tombaient et ils partageaient des anecdotes personnelles. Cela a été un moment-clé dans le développement de notre activité de groupe.

Il importait de continuer ce processus, mais en le replaçant dans le contexte de la marionnette. Comme leurs pathologies avaient atteint surtout le cœur, le cerveau et les mains, on a décidé de travailler avec ces parties du corps. On a donc fait une séance sur les mains, des mains qui n'étaient plus très utiles. On a commencé avec un massage, puis on a parlé de la chiropodologie et on a appris à lire dans les lignes de la main. Et, à partir de sculptures et de moulages de mains, on a commencé à associer sur le mot « main ». Cette activité nous a entraînés dans une discussion sur le fonctionnement des mains, avant et après l'hémorragie cérébrale. Puis on a tracé le contour de la main de chacun sur des cartons dorés, comme les marionnettes de théâtres d'ombres. Et on a attaché ces mains à une affiche rouge avec le proverbe chinois : *l'âme de la marionnette est dans la paume de la main*. Les séances suivantes ont été axées sur les maux de la tête et on a commencé en devinant l'identité de personnes célèbres à partir de photographies. Cela nous a menés à une discussion sur les préjugés et la discrimination en fonction des apparences. Nous avons continué avec une discussion sur les caractéristiques des têtes de marionnettes, et comment, dans les bandes dessinées, on marque les expressions conventionnelles. Ensuite on a construit des marionnettes une nouvelle fois, mais avec la consigne de devoir donner la marionnette à quelqu'un ; cela afin de redécouvrir la joie d'échanger quelque chose, de donner quelque chose à quelqu'un. Et ils étaient très fiers de leurs productions.

Tout ceci constitue le préalable pour un travail sur un spectacle. Le groupe voulait d'abord savoir ce que c'était que de jouer devant un public. On a donc présenté le spectacle *Le Prince des grenouilles* parce qu'on avait déjà les marionnettes fabriquées et le décor. Cela a été un spectacle monté rapidement et nous avons été obligés de faire beaucoup de choses pour eux, pour que cela avance rapidement. On a filmé la représentation, on en a critiqué les bons et mauvais aspects ; ils étaient fiers de ce qu'ils avaient fait, mais ils voulaient faire autre chose et quand le *Centre de Masques et Marionnettes* a demandé un spectacle pour Noël, le groupe était d'accord. Ils ont choisi eux-mêmes l'histoire de *Cendrillon* ; il y avait beaucoup d'inversions de rôles sexuels dans la pièce. Ici (*vue d'une diapositive*) la représentation devant les employés du *Centre de Masques et Marionnettes* qui étaient très approbateurs. Mais malgré leur réussite, les membres du groupe étaient très conscients de ce qui, dans cette représentation, avait été fait pour eux, et ils voulaient faire quelque chose eux-mêmes. Donc c'était un pas vers l'indépendance de leur production.

On a demandé à tout le monde de suggérer des idées pour l'histoire, et c'est là qu'est née l'idée de la théière (*projection d'une diapositive*). Arthur a été le symbole du sentiment de « n'être plus utile » dans la vie. C'est une théière solide, qui pourrait encore servir, mais qui a été dépassée par la technologie. Il trouve son bonheur dans son nouveau rôle de « abri pour oiseau dans les jardins ». C'est une idée de Stuart et le groupe l'a saisie rapidement et l'a développée et ils ne l'ont pas encore lâchée. Tout le monde a compris la signification symbolique de la théière et cela se voit dans le travail investi dans l'élaboration de cette idée dans le spectacle. Il faut dix mois pour monter ce spectacle. Le groupe a tout fait ; ils ont tout choisi, tout fabriqué. Ils ont décidé de n'utiliser ni castelet, ni plateau traditionnel, mais ils utilisent souvent les fauteuils roulants pour venir en scène. Ils ont donc choisi de se montrer, d'être vus. Nous avons donc un rôle de « consultant » pour ce spectacle. Le groupe a fait des recherches. Nous avons conversé autour des origines « colonialistes » du thé, des idées « connexes » du racisme et des différences économiques. A partir d'une scène « vente aux enchères » de la théière – Arthur –, nous avons discuté autour des valeurs, et comment nous regardons les choses comme les objets. Toujours

nous avons cherché pour l'essentiel entre l'apparence et la réalité. Comment nous sommes différents? Comment nous pouvons célébrer les différences et aussi les choses que nous pouvons partager.

Pour reprendre sur les séquelles d'hémorragie cérébrale et les autres handicaps – ils créent un isolement et une dévalorisation qui ôtent aux personnes handicapées leur pouvoir de parole et leur langage gestuel – comment donc retrouver pouvoir et autonomie? La réponse est dans la capacité de s'exprimer individuellement dans un contexte social, mais il faut un cadre pour le développer. Il faut donc un programme qui ne sousestime pas les capacités des gens et qui les oblige à travailler. Développer les capacités de prise de conscience, d'autonomie, est un processus qui prend du temps et qui ne peut pas être imposé. On commence « dedans » et on travaille vers l'extérieur, le « dehors ».

L'activité de groupe exige une médiation, qui est nouvelle, intéressante, mais qui ne menace pas les participants. C'est quand on partage cet espace de création que l'on a des discussions importantes et que les membres commencent à partager leurs sentiments. Le langage de la marionnette permet un abord holistique parce que c'est un art de synthèse qui sollicite toutes les capacités artistiques de l'individu. Et pour nous, cet art de synthèse nous permet d'encourager et de motiver les participants pour réaliser leurs propres objectifs.

Maintenant on observe que, dans le groupe, les gens partagent leurs sentiments les uns avec les autres, dans le groupe et en dehors du groupe. Stuart commence à créer ses propres contes, ses propres marionnettes, et Frances commence à abandonner son travail de deuil et à chercher d'autres relations dans sa vie. Tous les membres du groupe commencent à découvrir leurs propres capacités, leurs propres points forts. Et nous pensons continuer dans la même voie pour développer l'efficacité des membres du groupe. Bien qu'on n'ait pas encore présenté le spectacle, Arthur a déjà un grand succès dans le groupe en aidant les participants à retrouver la fierté dans leurs activités. Comme chacun commence à trouver sa propre voix, on peut espérer que ces voix vont exprimer nos prises de conscience sur les problèmes des personnes handicapées dans la société et faire tomber les barrières. C'est toujours difficile de prédire le futur dans le climat politique et économique dans lequel on travaille : il est possible que l'on soit obligé de fermer nos portes, mais on est très optimiste et l'on veut espérer qu'il y a toujours un moyen d'y arriver!

(Applaudissements).

DISCUSSION

Colette DUFLOT — On vous remercie vivement et on espère que vous allez pouvoir y arriver et que le Centre ne fermera pas ses portes! On a peut-être le temps d'une ou deux questions, puis nous passerons à la conférence suivante.

Suite à une question (inaudible), il y a un long échange en anglais entre Malcolm Knight, Mickey Aronoff et Mélanie Christensen.

Mickey ARONOFF — La réponse à la question : combien de temps s'est-il passé entre l'activité « avec les mains » et les deux spectacles, il y a eu trois mois entre la première activité et le premier spectacle et quatre mois entre les deux spectacles ; donc sept mois en tout, et cela continue...

La deuxième question, c'était : comment distribue-t-on les rôles quand il s'agit des contes ? Il y a certaines personnes qui s'intéressent à certains rôles d'un conte et cela se passe sans problème : ils décident d'eux-mêmes le rôle qu'ils veulent jouer.

On n'impose jamais un rôle. Il y a certaines personnes qui n'aiment absolument pas jouer le rôle du Loup dans *Le Petit Chaperon rouge* : ils ont aussi le droit d'adopter le rôle qu'ils veulent.

Colette DUFLOT — Ils discutent entre eux pour savoir qui va faire quoi...

Mickey ARONOFF — Cela semble se passer automatiquement. Les gens se décident sur les rôles et puis ils adopteront ce qu'ils veulent jouer. Quant au conte de *Cendrillon*, tous les hommes voulaient jouer les sœurs ; les mauvaises sœurs : c'est rarement joué par des femmes !

Malcolm KNIGHT — L'avantage de travailler avec des personnes âgées, c'est qu'elles savent ce qu'elles aiment, ce qu'elles veulent faire...

* * * * *

*Le dimanche 22 septembre 1991,
l'après-midi*

Anna LEDGARD
et Mélanie CHRISTENSEN¹, interprète

Animating the Arts Intermediate Education in Tower Hamlets²

Anna LEDGARD — Je travaille dans un *Centre de marionnettes*³, dans un service pédagogique à Londres. C'est un Centre qui travaille partout en Grande-Bretagne pour promouvoir l'utilisation de la marionnette dans l'Éducation, dans la Formation et dans les activités de loisir. Je travaille donc avec des communautés très diverses. Il y a trois employés; je suis principalement enseignante, mais je travaille surtout avec des personnes qui peuvent être considérées comme des « cas spéciaux » : j'hésite à parler de notre travail comme étant de la thérapie.

Il y a beaucoup de points communs entre ce que nous faisons et ce que vous faites. Notre travail consiste, grâce à une activité créative, à améliorer l'estime de soi, le sentiment de son propre mérite, à donner une confiance en soi et des moyens d'expression qui, autrement, ne seraient pas accessibles à ces sujets dans le cours de leur vie. Dans ce sens-là, c'est un travail qui est forcément thérapeutique. Nous utilisons le terme « *self-advocacy* », ce qui veut dire : « le processus pour trouver sa propre voie... de parler pour soi-même ».

Je vais donc vous parler d'un projet qui a été réalisé dans une cité H.L.M. à Londres, qui s'appelle « *Tower Hamlets* ». On a travaillé avec des adolescents âgés de 15 à 17 ans. Certains étaient d'origine bengali, à la deuxième génération, et ne parlaient pas très bien anglais, d'autres enfants venaient de familles de souche londonienne, mais de classe pauvre (dans un quartier de Londres qui est en général très aisé, mais avec des endroits très pauvres). J'ai été contactée par un enseignant qui travaille dans un Centre d'Éducation Intermédiaire dans ce quartier. Par « centre d'éducation intermédiaire » on entend, dans le système anglais, que, outre des écoles publiques pour « tout le monde », il y a d'autres centres d'éducation « intermédiaire », des centres de traitement intermédiaire. Ces centres d'éducation intermédiaire offrent des programmes transitionnels entre les autres programmes, dans les deux sens.

Donc un enseignant, éclairé sur ce point, voulait utiliser les marionnettes parce qu'il pensait que cela pourrait aider des enfants qui, autrement, n'avaient pas d'autres moyens d'évoluer. Il voulait donc les engager dans son projet de marionnettes pour améliorer leur situation. Les étudiants de ce Centre sont des enfants qui ont abandonné leurs études depuis longtemps; ils ont seulement passé peut-être 10% du temps qu'ils auraient dû consacrer à l'école. Ils présentent un « refus scolaire » complexe, mais c'est surtout parce que ce sont des enfants qui ont été victimes de sévices. Il y en a qui sont déjà pris en charge, ou qui ont été déjà placés, et d'autres qui habitent encore dans leurs familles, dans une situation à haut risque. Certains sont

1. Étudiante américaine en art-thérapie (théâtre) à l'université René Descartes.

2. « Animer les Arts - l'Éducation intermédiaire à Tower Hamlets, Londres ».

3. Puppet Centre Trust – Battersea Arts Centre – Lavender Hill – London SW11 5TN – Tél. : 071 228 5335.

déjà tombés dans un cycle d'abus et d'agressions envers les autres. Il y en a aussi qui ont déjà eu des problèmes avec la justice, qui ont déjà été arrêtés pour des petits délits. Tous ces enfants sont mélangés dans ce programme. La participation n'est pas obligatoire, les étudiants viennent s'ils le veulent et l'école est ouverte pendant les horaires normaux.

Le but principal de l'école est de permettre aux enfants de changer leur vie, de leur donner une chance pour le faire et les éducateurs qui sont là sont persuadés que c'est possible. Il y a trois enseignants et un psychiatre à temps partiel pour quinze élèves. L'emploi du temps est organisé en commun avec les élèves. L'administration du Centre comprend des élèves, des enseignants et des parents, quand c'est possible. Il y a une ambiance très accueillante, avec des repas organisés : les élèves se sentent en sécurité. Alors qu'avant le taux de présence était de 10% dans une session de scolarité obligatoire, dans ce Centre, il y a une participation de 85%. Ils ont travaillé avec un groupe d'artistes qui s'appelle «*Emergency Exits Arts*» (les Artistes de la Sortie de secours). Ceux-ci ont une grande expérience du travail auprès de communautés marginales, et surtout des communautés qui sont assez itinérantes. Et souvent les artistes vont «camper» chez les gens avec lesquels ils travaillent ! Ils utilisent beaucoup des marionnettes géantes.

J'ai commencé par visiter le Centre, pour rencontrer les élèves. Leur réaction (comme vous pouvez bien l'imaginer, étant donné qu'ils étaient des ados de 16 ans) a été d'abord : «Les marionnettes, c'est pour les gosses ! Ce n'est pas pour nous ! Va-t-en ! » Nous les avons invités à prendre un repas avec nous, là où travaillait le groupe «*les Artistes de la Sortie de secours*». Ils ont ensuite reconnu qu'ils avaient d'abord pensé qu'il s'agissait d'un groupe de «soixante-huitards» et qu'ils étaient venus uniquement pour profiter du repas !

Le Centre est un lieu très séduisant, irrésistible pour des adolescents et les gens qui travaillaient sur le projet savaient bien qu'il fallait attirer les jeunes à ce Centre pour les capter, pour les avoir, pour les saisir. Tout le monde avait le trac au départ : les employés, les enseignants et les adolescents. Les adolescents se rangeaient à côté de la salle et ils fumaient. Petit à petit, les gens commençaient à manger ensemble, les adolescents commençaient à explorer la salle où il y avait des instruments de musique, des marionnettes, des masques, différents objets, par terre... un peu partout... L'objectif était d'établir une ambiance de liberté, où il n'y avait pas d'interdiction, mais la possibilité de faire ce qu'ils voulaient avec ces objets. Il y avait aussi des contraintes par rapport aux dates limites et il fallait terminer le projet avant la fin de l'année fiscale. Cela nous donnait quinze jours avec les élèves, étalés sur quelques semaines, ce qui n'est pas beaucoup pour ce genre de projet.

On a commencé à établir des liens de confiance entre nous, un peu comme cela se passe en musicothérapie : les élèves commençaient à jouer sur des instruments de percussion, et les animateurs se plaçaient derrière et les accompagnaient avec le chant ou avec d'autres instruments. Ils étaient aussi attirés par les marionnettes géantes : ils commençaient à s'y mettre dedans. Ils voyaient déjà qu'ils pouvaient profiter de l'anonymat qu'offre ce genre de marionnettes, en s'y cachant dedans. Et à la fin de la journée, après beaucoup d'hésitations, ils ont donné leur accord pour que les animateurs viennent chez eux pour travailler sur ce projet.

Dans le groupe, il y avait une ambiance assez tendue entre les Bengali et les Britanniques et des tensions sexuelles. Il y avait aussi certains enfants qui menaçaient les autres. On a passé très peu de temps à faire des projets ensemble ; ce qu'on a essayé de faire, d'abord, c'est d'insister pour qu'ils se mettent d'accord entre eux sur un thème pour le projet. Ils voulaient traiter le thème de la drogue : c'est le seul thème qu'ils se sont trouvé en commun, un thème qui touchait

tout le monde, par-delà les barrières de race, de culture et de langue. Ils sont dans un quartier où il y a une grande disponibilité de drogues, surtout l'héroïne et le *crack*; c'est donc un sujet qu'ils connaissent bien! Ils voulaient créer un spectacle sur la drogue. Ils s'opposaient à toutes les drogues interdites mais ils voulaient remettre en question les lois concernant la *marihuana*, tout ce qui concerne l'alcool, les médicaments, le tabac... C'était donc une façon responsable de traiter les questions, mais ils insistaient pour avoir la possibilité de s'exprimer et le contrôle de ce qui se disait sur ce sujet, qui était opposé aux décisions judiciaires sur la question. Ailleurs, ils n'ont aucune possibilité pour s'exprimer : dans les écoles, ils sont considérés comme des enfants à problèmes et personne ne les écoute. Ils se sentent menacés : il y a beaucoup de peur à l'égard de ce sujet. En improvisant sur ce thème, ils avaient la possibilité d'exprimer leurs sentiments et tout ce qu'ils ont subi eux-mêmes dans leur propre expérience.

En commençant avec des bandes dessinées, ils ont créé trois personnages (*l'exposé se poursuit agrémenté de projections de diapositives*). Ce sont des marionnettes géantes d'à peu près trois mètres de haut. Ils (les élèves) sont très « populaires », voire vulgaires, et très extrêmes dans leur façon de s'exprimer, et très ludiques ; mais leurs propos portent un message très sérieux.

L'accord s'est fait autour d'un scénario très simple : l'histoire est celle d'une jeune fille qui se fait draguer par le personnage vert (et c'est important de noter que ce n'est pas un personnage noir ni blanc, ni d'une autre couleur des gens du groupe, mais d'une tout autre couleur...). Il lui offre un paquet de cocaïne, qu'elle refuse... et elle le dénonce à la police! Ils ont écrit une chanson *rap* pour accompagner ce spectacle.

Ce qu'ils voulaient faire, c'est tourner un film, un *vidéo-clip* de chansons avec des marionnettes. Et notre erreur a été de ne pas prévoir assez de temps pour produire une vidéo de qualité. Les processus que nous avons parcourus ont été très bénéfiques, mais le projet n'a pas abouti à un produit fini tel que nous aurions voulu le produire. Les adolescents n'ont pas eu la possibilité de jouer, ce qui leur aurait apporté beaucoup.

Le premier jour, nous sommes arrivés à 10 heures, avec tout le matériel : il n'y avait personne! A 10h30, on avait six élèves! Ils montraient clairement qu'ils se désintéressaient complètement du projet : ils avaient eu un *week-end* pour décrocher... Le problème, dans ce genre de projet, était qu'il fallait rétablir des liens avec les élèves qui venaient de passer un *week-end* dans leurs placements ou ailleurs. Le rapport qui avait été établi précédemment avait été rompu. La présence des animateurs impliquait les élèves dans un engagement vers la réalisation du projet : cela allait se passer réellement. Pour exprimer leurs hésitations, ils ne voulaient pas enlever leurs manteaux... Un élève a déchiré les croquis et les textes qu'il avait écrits la semaine précédente... toute leur gestuelle indiquait qu'ils ne voulaient pas s'engager dans le travail.

Dans une salle au premier, il y avait des chaises qui devaient être assemblées et tout le monde y est monté pour commencer à assembler les chaises au lieu de travailler au projet!

Heureusement, le projet d'assembler des chaises utilise les mêmes capacités que le projet de construire des marionnettes!

On a donc commencé à travailler. Petit à petit, ils se montraient attirés par le projet. On a commencé avec un cadre métallique ; on a distribué les petits travaux : tenir un morceau de fer, des tiges de bambou, tenir différents objets... et petit à petit ils se sont rendus compte que c'était facile, en fait. Ces petits travaux ont réussi à faire le relais entre notre équipe et les adolescents. L'avantage de cette méthode, c'est que c'est très rapide et nous avons pu terminer un personnage avant la fin de la journée. Ils ont partagé le travail selon leurs goûts : les uns composaient la musique, d'autres fabriquaient les marionnettes, d'autres écrivaient les paroles...

Pour vous donner une idée de la population des participants à cet atelier, je vous présenterai deux adolescents. Tony était un des « chefs de bande » qui est monté assembler les chaises au lieu de s'engager dans le projet, au départ. Il savait qu'il devait quitter le Centre après le dernier jour du projet. Il voulait donc essayer de régler treize ans d'échec scolaire en une semaine. Il était très fâché parce qu'il voyait le projet comme quelque chose de pas du tout en accord avec son propre projet de réussir l'école dans une semaine !

Debbie, qui était artiste et qui travaillait avec Tony, s'est arrangée avec lui pour qu'il reste. Elle a suggéré que ce soit lui qui fabrique l'agent de police, qui devait être un automate. C'est donc Tony qui a créé l'agent de police avec comme système moteur électrique celui d'un essuie-glace à piles : c'était une activité technique qu'il voyait plus pertinente que d'autres activités du projet. Il est donc devenu l'expert de l'animation mécanique. A la fin, c'était une marionnette assez compliquée : la tête tournait, la bouche s'ouvrait, une main battait le sol...

Une fille, Diane, venait d'arriver au Centre. Elle était là depuis à peu près trois mois. Elle avait eu de gros problèmes pour s'intégrer dans le groupe. Elle était très vulnérable aux menaces des autres et très isolée dans le groupe, ce qui inquiétait les animateurs. Au départ, elle disait qu'elle n'avait pas de talents, pas de capacités manuelles du tout... mais qu'elle aimait quand même faire « des choses » avec ses mains. En fait, elle était très douée, surtout pour la sculpture. C'est finalement elle qui a pris en charge la fabrication des structures de base des marionnettes. Le deuxième jour, elle a amené sa sœur et sa cousine ; le troisième jour, elle a amené ses parents... et le quatrième jour, elle a amené presque toute une classe de copains et de copines pour participer au projet !

Sur la vidéo, que je ne peux pas vous montrer puisque les systèmes ne s'accordent pas, elle parle beaucoup de la signification des marionnettes et elle dit : « Quand je suis là-dedans, j'oublie tout à fait le temps... j'oublie que je me cogne contre les objets... c'est superbe ! »

Je suis retournée au Centre récemment et j'ai vu que Diane avait pris un rôle important dans l'activité de marionnettes ; elle s'était créé un espace dans un coin du Centre avec des marionnettes géantes... et elle apprenait aux autres enfants du Centre à fabriquer des marionnettes. Nous avons aussi animé des sessions de formation pour des animateurs dans d'autres centres, et Diane est venue avec nous pour former ces animateurs.

Je trouve qu'il est important de déceler la capacité, le talent chez chaque individu dans ce genre d'atelier : les enfants qui participent à des projets de ce type ne voient pas leurs compétences, ce qui est le cas aussi chez leurs instituteurs la plupart du temps... On a donc réussi, dans cette semaine d'atelier, à trouver une compétence dans chaque individu. L'aspect de synthèse dans l'art de la marionnette nous a permis de trouver cette compétence chez chacun et de l'utiliser pour le spectacle.

Le problème, avec cette approche, c'est qu'il y avait des groupes spécialisés pour chaque compétence et nous avons des difficultés pour réunir tous les membres du groupe, après, pour le spectacle. Le problème, c'est aussi que nous avons fabriqué des marionnettes très sophistiquées et que nous n'avons plus eu assez de temps pour en maîtriser la manipulation. La coopération nécessaire pour que trois personnes manipulent une marionnette géante était très importante et nous avons manqué de temps pour exploiter cet aspect de l'activité.

Je pourrais continuer à parler des avantages de ce projet, et en particulier de ce que l'on a appris dans cet atelier, mais on pourrait peut-être discuter de cela après. Aussi je préfère résumer pourquoi c'est l'art de la marionnette qui a été utile dans ce genre d'atelier.

D'abord le pouvoir symbolique de la marionnette, qui peut représenter à la fois un personnage et un concept, une idée, ce qui n'est pas aussi facilement possible avec des acteurs ou d'autres formes d'art plastique.

Ensuite, la taille des marionnettes et la « grandeur » des idées étaient très importantes : c'étaient des personnages qui étaient plus grands que la réalité et qui avaient des idées qui dépassaient les idées habituelles des gens de tous les jours... La taille des marionnettes était importante : elles étaient plus grandes que les élèves, plus grandes que leurs problèmes...

Le côté ludique et humoristique des marionnettes était aussi très important.

Il se produit aussi une distanciation, un recul entre l'acteur et les spectateurs, qui libère le jeu et l'expression des sentiments chez les acteurs. La plupart d'entre eux ont dit qu'ils n'auraient jamais joué s'ils n'avaient pas eu la possibilité de jouer à l'intérieur d'une marionnette qui les cachait.

Cette méthode a aussi permis la collaboration d'activités et d'expressions entre les adolescents qui participaient, ce qui était très rare dans leur vie de tous les jours.

Ce genre de projet, j'aimerais le préciser, est menacé en partie à cause des émeutes qui ont eu lieu récemment en Angleterre, à Oxford, à Birmingham, à Newcastle. C'est vrai que des jeunes de l'âge des participants de cet atelier étaient fortement impliqués dans ces émeutes.

Le problème, c'est que le gouvernement, en Angleterre, est en train de restreindre le financement pour l'aide des communautés urbaines. C'est un fait qui menace l'avenir de ce genre d'interventions...

Colette DUFLOT — Cela devrait être le contraire !

Anna LEDGARD — Le rôle des organismes comme le *Centre des marionnettes* est de persuader le gouvernement que ces interventions, ces ateliers, sont un moyen d'action utile contre ce genre de problèmes chez les jeunes...

Intervenant dans la salle — Mais c'est de l'animation de quartier, finalement, cela... Cela se passe dans quel cadre ? Celui d'une école ?

Anna LEDGARD — Cela se fait dans le cadre d'une école que l'on pourrait assimiler, en France, à une école spécialisée, un I.M.P., une école ouverte...

Colette DUFLOT — Est-ce que cela fait partie d'une politique générale, comme nous avons les projets d'animation : dans certains lycées, il y a un temps qui est donné pour un programme culturel, par l'Éducation nationale...

Anna LEDGARD — En fait, il y a eu beaucoup de projets de ce genre auparavant, mais la nouvelle politique de l'Éducation nationale limite beaucoup plus ce genre d'activités dans les écoles. Parce que, maintenant, il faut tout justifier... montrer que le projet fait bien partie de l'Éducation nationale...

Colette DUFLOT — Mais les objectifs...

Anna LEDGARD — ... il faut que les objectifs correspondent aux objectifs du gouvernement... Ce n'est pas un problème de justifier aux yeux de l'Éducation nationale la valeur de projets de ce genre, mais c'est une frustration que d'être obligé de les justifier seulement par ces objectifs, et non pas par leur valeur intrinsèque...

Le même intervenant dans la salle — Est-ce que vous avez un autre projet, maintenant, encore ?

Anna LEDGARD — Oui ! Nous avons un financement pour un projet où nous allons travailler avec la police : un projet en liaison entre la police et les écoles. La police n'a pas l'habitude de

travailler comme cela dans les écoles : d'ordinaire ils montrent une vidéo, ils sont là, les bras croisés... Là, c'est un projet qui les oblige à entrer en relation avec les élèves, et c'est quelque chose qui leur est assez nouveau...

Colette DUFLOT — Il y a quelque chose que je n'ai pas compris au début : est-ce que vous êtes un membre de l'Éducation nationale ? ou est-ce que vous appartenez à un autre organisme ?

Anna LEDGARD — J'étais enseignante, maintenant je travaille pour le *Centre de marionnettes* ; je gagnerais davantage si je travaillais encore pour l'Éducation nationale !

(Applaudissements)

Colette DUFLOT — Maintenant, nous vous proposons une petite pause de cinq minutes, très courte... notre programme est très dense... Nous nous retrouvons ensuite pour la communication du Québec, qui va avoir lieu avec le même dispositif de diapositives, et, du fait du retard que nous avons pris, le spectacle aura lieu à 18 heures.

* * * * *

Dimanche 22 septembre 1991,
l'après-midi

Richard BOUCHARD

La marionnette et la thérapie au Québec

Richard BOUCHARD — Je dois d'abord vous dire que Jean-Guy Boily n'est pas là pour faire la communication avec moi : il est professeur au collège de Jonquière et il n'a pas pu se libérer et m'accompagner. C'est la même chose pour Clermont Lavoie, professeur lui aussi. Nous nous en excusons et nous saluons toute la communauté internationale. Mon nom est Richard Bouchard, je suis marionnettiste professionnel depuis 1979.

J'ai trois points à vous exposer. Je vais d'abord parler un peu de moi et de l'historique de la marionnette chez nous, ensuite je parlerai de *l'École nationale des Apprentissages par la Marionnette* (ÉNAM), que nous sommes en train de faire connaître au Québec, et enfin j'évoquerai certaines petites difficultés qu'a notre École à faire reconnaître la spécificité de la marionnette comme *médium particulier* face à l'hypothèse de nouvelles fonctions de travail.

Comme je vous le disais, je suis marionnettiste depuis 1979 et je suis très heureux d'être parmi vous. Pour moi, c'est quelque chose d'important puisque, en 1982, j'ai fait une formation à Charleville-Mézières et, comme cela fait déjà dix ans, avec l'anniversaire de l'Institut et les trente ans du Festival et ses *Petits Comédiens de chiffons*, pour moi, c'est une grande fête d'être parmi vous et d'avoir la possibilité de vous parler.

Quand j'ai commencé à faire du théâtre de marionnettes, cela a constitué une sorte de détour pour moi. Avant, j'étais comédien et, un jour, j'ai eu à fabriquer deux marionnettes pour un de nos spectacles humoristiques. Par la suite, j'ai réalisé d'autres marionnettes sans savoir, bien sûr, que j'allais devenir marionnettiste. Je suis convaincu que parmi vous, il y a des gens qui n'avaient pas prévu de s'intéresser ainsi à la marionnette... La formation que j'ai suivie ici, en 1982, a été capitale et déterminante pour mon avenir et, aujourd'hui, c'est encore un autre détour qui se présente à moi. Après avoir joué au théâtre, fait des marionnettes, développé une pédagogie en enseignant à des jeunes, je suis appelé maintenant à travailler avec une équipe au niveau de la thérapie. C'est quelque chose que j'inclus désormais dans ma démarche et, aujourd'hui je suis heureux de pouvoir découvrir tout ça.

Au début – j'ai quelques diapos à vous montrer des premières marionnettes que j'ai faites – je faisais des recherches sur l'articulation des marionnettes et, parallèlement, j'enseignais aussi aux enfants.

Présentation de diapositives

- Ici, ce sont des marionnettes de cinq à sept mètres environ. On avait réalisé *La Belle et la Bête*, avec des étudiants de l'Université du Québec à Chicoutimi. C'était en 1982. Il fallait trois manipulateurs pour les actionner.
- Ici, c'est une marionnette de type « marotte ». C'est la bête du spectacle *La Belle et la Bête*. Actuellement, je suis en train de faire une recherche pour articuler cette marionnette par robotique. Ce type de travail peut être très intéressant, dans le cadre de "Marionnette et Thérapie", pour que des hémiplésiques, par exemple, puissent « participer » activement à un spectacle, à partir d'une télécommande d'avion.

En 1982, j'ai donc fait un stage, ici, en France, sur le théâtre d'ombres et j'ai pris conscience qu'à Charleville-Mézières, il y avait tout un ensemble de structures et de manifestations avec l'Institut International de la Marionnette et le *Festival mondial des Théâtres de marionnettes*. Comme chez nous il n'y avait que quelques troupes¹ et les débuts de l'Association québécoise des Marionnettistes, je suis revenu au Québec avec l'idée de bâtir un Centre de la Marionnette et un Festival québécois (1983). Vivant dans une région éloignée, j'étais convaincu que, du fait qu'il manque des activités de ce genre (à caractère international) dans notre milieu, cela devrait plaire à l'ensemble de la population.

Alors, au début des années 83, j'ai créé le *Centre populaire de la Marionnette* afin de produire, de promouvoir et de diffuser la marionnette. Le *Centre* avait pour mission, entre autres, de travailler sur un projet de festival. Finalement, c'est par ce travail déterminé et l'implication de nombreuses personnes que la *Semaine mondiale de la Marionnette du Québec* a pu voir le jour avec sa première édition, en 1990. La prochaine édition se tiendra du 27 juin au 4 juillet 1992. C'est donc tous les deux ans et le festival a mis huit ans, en tout, avant de s'implanter définitivement au cœur de Jonquière.

Parallèlement au festival, nous avons créé, en mars 1990, l'ÉNAM (*École nationale des Apprentissages par la Marionnette*), qui a une vocation en pédagogie et en thérapie. J'y reviendrai tout à l'heure... Je crois fermement qu'il pourrait être question, un jour, que la Ville de Jonquière devienne la Capitale des Théâtres de marionnettes du Québec. Cela dépendra des événements, bien sûr, mais avec l'implantation de la *Semaine mondiale*, de l'ÉNAM et l'implication du milieu (facteur indispensable), ce rêve pourrait certainement devenir réalité...

Reprise des projections de diapositives

- Voici l'équipe de production de l'époque au *Centre populaire de la Marionnette* du Saguenay. On montait des spectacles de marionnettes, on donnait des représentations et des formations.
- Ici, ce sont des enfants de Saint-Félix d'Otis ; j'anime des ateliers de marionnettes à l'école de Saint-Félix depuis dix ans. C'est dans le cadre parascolaire, tous les samedis, trois heures par semaine sur une période de 22 semaines. Les enfants ont fabriqué eux-mêmes leurs marionnettes, ont créé une histoire à partir de l'invention de personnages et les ont mis en relation dans l'histoire. Presque tous les scénarios se font avec les enfants qui participent à toutes les étapes.
- Ici, c'est un atelier sur le théâtre d'ombres. On voit quelques enfants manipuler des marionnettes derrière le castelet.
- Ici, comme on pouvait faire des projections pour simplifier la fabrication des décors, on se servait d'un écran pour les projeter, avec des rétroprojecteurs.
- Ici, ce sont des marionnettes faites avec des matériaux de récupération. Ce spectacle a été fait en 1980. Il s'intitulait « *la Mer ensorcelée* ». Les enfants avaient créé ces personnages à partir desquels on a bâti l'histoire. En résumé, c'est l'histoire d'une sorcière qui, par accident, à cause de son chat *Rasibus*, perd sa mixture magique dans le ruisseau de sa caverne. C'est une catastrophe... Elle part donc à la recherche de sa mixture. Sous l'eau, dans le royaume du *Roi des Eaux*, une fête se prépare. Le *nez-aspirateur*, en faisant le ménage là où se déroulera la réception, aspire accidentellement la mixture... Il attrape donc une grippe virulente ! Chaque fois qu'il éternue, il y a des phénomènes magiques

1. Au Québec, on connaissait la marionnette depuis les années 1950 ; il y a eu des émissions canadiennes – et aussi européennes – qu'on suivait ça et là, et, parallèlement, il y a eu quelques troupes qui se sont développées dans notre pays. Vous en avez sûrement vu lors de précédents festivals.

qui se produisent. Le peuple du *Royaume* est contaminé. Des poissons disparaissent, parlent des langues étrangères, deviennent agressifs, etc. C'est la Tour de Babel en quelque sorte... Le *D^r Morse*, qui a fait une enquête, a pu régler le problème grâce à la sorcière et à *l'oiseau poisson voyageur* qui va chercher une plante spéciale pour faire l'antidote... Le *Roi des Eaux* retrouve donc son royaume heureux à la fin. C'est le genre d'histoires que l'on peut élaborer avec des enfants à partir de leurs personnages. Je ne peux pas ici m'étendre sur ce sujet à cause du temps qui m'est accordé.

- Dernièrement, on a monté avec d'autres enfants, de cette même école, « *le Petit Prince* ». J'ai apporté ici, avec moi, la marionnette du *Petit Prince*. Elle est faite avec des matériaux de récupération. C'est sûr que les vêtements, les costumes, on doit les fabriquer, mais la tête... je vais vous dévoiler ses secrets ! Les yeux sont faits avec des boutons, des boutons superposés. La tête est faite avec un bidon de plastique et on articule la bouche avec un système de câbles... J'ai beaucoup travaillé avec le plastique. C'est très léger et cela permet de monter des articulations assez facilement.
- ...on a tout simplement coupé le goulot pour faire la bouche. Ce bâton traverse la tête et on articule avec une ficelle et un anneau. Ensuite, on a collé un petit menton fait de mousse et après on a recouvert. Évidemment, le nez est modifié, on a coupé la poignée du bidon et, avec du ruban adhésif, on a caché les trous et après on a refait un petit nez en carton. Vous savez, ce *Petit Prince* de Saint-Exupéry, on disait de lui qu'il avait le nez en trompette, alors on s'en est inspiré pour faire son nez.

Il est évident que dans ce type d'atelier, quand on réalise un spectacle, à ce moment-là on doit enseigner aux enfants que les personnages ont une signification dans l'histoire et qu'on doit leur donner l'expression du visage qui correspond au spectacle. Par exemple, l'allumeur de réverbères n'est pas content : on ne peut pas lui prêter un grand sourire ! L'important, c'est que les jeunes réalisent des marionnettes qui correspondent aux émotions du spectacle qu'on bâtit.

Je vous disais tout à l'heure que j'avais travaillé jusqu'ici plus au niveau pédagogique que thérapeutique. Mais, dans ces ateliers, il y a eu quand même des effets thérapeutiques qui se sont manifestés. Entre autres, en 1980, parmi les enfants qui participaient à l'atelier, certains éprouvaient des difficultés de comportements et/ou des retards scolaires. Sur les 23 enfants de cette époque, les 2/3 étaient considérés comme des cas-problèmes. Par exemple, l'enfant qui avait pris le rôle principal, celui du *Roi des Eaux*, avait 125 répliques à dire ; il devait travailler l'expression orale de son personnage et le jeu de ce personnage. J'enregistre les enfants sur bande sonore, un peu comme le fait Monsieur Renaud à l'hôpital Bélair. Or cet enfant-là redoublait constamment à l'école. Ce n'est pas tout à fait comme dans le système français² : il avait doublé au primaire sa 3^e et sa 4^e année ; il avait 13 ans et il s'apprêtait à doubler sa 5^e année ! Alors, en s'embarquant dans ce projet, évidemment, il a pris le rôle principal du spectacle ! On l'avait mal compris parce qu'on identifiait l'enfant à ses parents : son père était alcoolique, donc « tel père, tel fils... », « il n'ira pas loin », etc. De plus, on lui faisait recommencer constamment son travail à l'école. Grâce à sa participation à l'atelier, il a été suivi par un psychologue et on s'est alors rendu compte, finalement, que c'était un « surdoué » – je n'aime pas tellement l'expression, j'aime mieux penser à un « actif-doué ». L'atelier a permis à cet enfant d'augmenter l'estime qu'il avait de lui et, aussi, de se faire découvrir dans son milieu. Il y a eu un déblocage, un « petit quelque chose » qui a permis une évolution en lui et à l'école. Plutôt que de lui faire recommencer ce dans quoi il échouait, on l'a incité à préparer des examens plus difficiles, de 6^e

2. L'enfant commence sa scolarité en 1^{ère} année et la continue en 2^e, 3^e... à l'inverse du système français (début en 11^e, bac en 1^{ère}) (NDLR).

année, et il les a réussis... Évidemment, cela a joué sur son avenir. On découvre toutes sortes de situations comme cela dans ce type d'atelier.

J'ai découvert une chose avec ces ateliers : j'aime beaucoup les marionnettes, j'aime les fabriquer, les manipuler, monter des spectacles... mais j'ai aussi découvert que je pouvais aider des jeunes avec ce *médium* hors du commun et que cela était très gratifiant pour moi. Cela vaut bien des succès !

Aujourd'hui, lorsque j'anime un atelier, s'il se présente des enfants en difficulté, je veille autant que possible à les intégrer en leur permettant de participer. Quelle que soit la direction de l'atelier, je cherche à leur offrir l'opportunité de pouvoir s'exprimer. C'est une démarche préventive, en pédagogie. Par contre, il est évident que je ne pourrais pas offrir, par exemple, le premier rôle d'un spectacle à un enfant qui bégaye et qui semble éprouver d'énormes difficultés. Surtout s'il y a énormément de texte ! Mais on veillera à lui garder une place, tout en s'assurant qu'il a un texte à sa mesure, qui lui permettra d'avancer un peu plus par rapport à sa difficulté. Ce n'est donc pas un atelier où l'on cherche à faire des artistes ; c'est plutôt un atelier où l'on cherche à instruire tout en éduquant. C'est que ces enfants-là, qui viennent de milieux différents, évoluent à travers les théâtres de marionnettes et ainsi, on peut prendre en considération les différentes difficultés que les jeunes peuvent éprouver pour, enfin, les aider à progresser.

Voilà, en bref, à peu près ce qui concerne ce type de démarche. Notez que nous avons à l'ÉNAM différentes approches : nous travaillons actuellement sur des ateliers de courte, de moyenne, de longue durée.

Si vous avez envie de poser des questions, je suis tout à fait ouvert...

Pas de questions dans la salle.

Maintenant, je vais vous parler de l'*École nationale des Apprentissages par la Marionnette*³ : l'ÉNAM. C'est nouveau. C'est une école que l'on a démarrée en 1990. Jusqu'ici, plusieurs projets ont été réalisés. Par exemple, en juin dernier, Madeleine Lions et Colette Dufлот sont venues donner une formation en « Marionnette et Psychanalyse » à une vingtaine d'intervenants québécois. Comme vous le savez, il y a plusieurs personnes qui travaillent avec la marionnette en thérapie, ou en pédagogie, au Québec. Certains d'entre vous ont eu l'occasion de rencontrer, à Saintes, M. Jean-Guy Boily, orthopédagogue, et de revoir M. Gabriel Bouchard, qui travaille actuellement à Montréal et qui est le président de l'association « Marionnette et Thérapie - section Québec ». Il y a M^{me} Magda Harmignies, que vous connaissez déjà, ainsi que M. Jacques Trudeau. Ils font tous deux des travaux remarquables à Montréal. Sans nommer tous les intervenants qui ont suivi la formation de l'ÉNAM en juin, je peux me permettre d'affirmer qu'il y a de nombreuses recherches en « marionnette et thérapie » qui se font actuellement au Québec et que la qualité des intervenants y est reconnue.

Concernant l'ÉNAM, j'aurais aimé avoir un peu plus d'informations à vous remettre, mais je n'ai qu'un stock très limité de ce fascicule qui présente l'École. Les objectifs généraux sont, évidemment, d'établir, d'organiser, d'administrer l'ÉNAM, mais surtout de promouvoir l'utilisation au Québec de la marionnette, tant sur le plan pédagogique que thérapeutique. Nous voulons favoriser la poursuite de l'excellence dans ces domaines respectifs. Par le fait même, nous désirons établir, sur des bases solides, une formation professionnelle conduisant à l'obtention

3. Voir en annexe le dépliant diffusé par l'ÉNAM.

d'un diplôme d'État dans ces secteurs d'activités. Tout récemment, nous avons bâti et présenté un projet d'étude de pertinence pour une demande de subvention avec le collège de Jonquière, au Service de la Planification et du Développement du Ministère de l'Enseignement supérieur et de la Science au Québec. Ce projet vise essentiellement une étude nous permettant de valider nos hypothèses de besoins de formation dans les secteurs de la marionnette, de la pédagogie et de la thérapie, en vue de l'élaboration d'un programme de formation professionnelle de niveau collégial. Cette formation pourrait s'ajouter à la formation déjà reçue des étudiants, qu'elle soit de niveau collégial ou universitaire. On parle ici de formation autour de la marionnette en tant que telle, parce que son champ d'action est très vaste, et de formations autour de la pédagogie et de la thérapie. L'union de tout cela pourrait créer de « nouvelles fonctions de travail » reconnues dans le milieu professionnel. Étant donné le temps qui me reste, je ne pourrai pas trop m'étendre sur ce sujet.

Voilà pour l'École ! Le dernier point que j'aimerais vous soumettre a trait à la demande de subvention au MESS⁴ du Québec pour l'étude de pertinence. En fait, on aimerait qu'il y ait, au sein de la communauté internationale, un débat autour de ce point : nous avons reçu des lettres de hauts fonctionnaires du Québec qui semblent avoir de la difficulté à s'entendre sur le fait que la marionnette est un *médium* hors du commun qui pourrait éventuellement créer de nouvelles fonctions de travail dans le milieu de la santé et de l'enseignement. D'une part, il y a certains fonctionnaires qui considèrent que la marionnette est un « *médium* », c'est bien ! mais un *médium* au même titre que tous les autres. Est-ce qu'on peut dire que la marionnette est un *médium* au même titre que les autres ? Par contre, d'autres fonctionnaires croient qu'avec la marionnette, on parle effectivement de « nouvelles fonctions de travail ». Les avis sont donc partagés. Est-il envisageable qu'un psychologue de métier suive une formation de niveau collégial en marionnette et thérapie et qu'il reçoive un diplôme d'État mentionnant « Psychologue/Marionnettiste » ?

La grande question est donc : peut-on considérer que la marionnette est un *médium* au même titre que les autres ? Alain Recoing disait hier que la marionnette fait appel, à la fois, au dessin, à la peinture, à la sculpture, à l'expression, au mouvement, au théâtre... Bref, c'est un excellent moyen d'analyse, un art de synthèse. On retrouve toute une panoplie de possibilités avec ce *médium* des plus complexes.

À la lumière de toutes ces considérations, peut-on encore croire que la marionnette est un *médium* au même titre que les autres ? C'est un débat nécessaire qui doit être fait par la communauté internationale afin de régler une fois pour toutes l'ambiguïté à ce sujet... Si on vit ce problème au Québec, j'imagine que dans d'autres pays, il peut en être de même. Et en même temps, si dans plusieurs ouvrages, on a pu lire que la marionnette est très complexe à travers l'utilisation que l'on peut en faire, on n'a jamais vraiment répondu à cette question.

C'est là-dessus que je terminerai ma conférence en vous laissant sur cette question déterminante face au développement de la marionnette en pédagogie et en thérapie, au Québec tout comme à l'étranger.

Merci ! Avant de vous quitter – il est 5 heures – pour le spectacle, nous avons besoin d'une petite heure pour placer les instruments du *professeur Kraft*, qui vous présentera le cas « très spécial » de *Richard Boudrias* dans « *Vous, ça va... et moi ?* ». On vous demande de ne pas trop vous éloigner... Et, lorsque vous reviendrez, de vous rapprocher un peu plus de l'avant-scène pour la représentation...

(*Applaudissements*).

4. Ministère de l'Enseignement supérieur et de la Science (NDLR).

Dimanche 22 septembre 1991,
l'après-midi

Colette DUFLOT

Conclusion du VI^e Colloque international

Colette DUFLOT — Je conclurai simplement d'une phrase parce qu'on a dit qu'il fallait quand même essayer de conclure...

Pour répondre à cette question de la fonction de « médium » de la marionnette... je dirai que j'aime mieux employer le terme de « médiateur ». C'est moins « neutre », plus personnalisé, plus actif, et cela montre que la marionnette peut effectivement aller dans bien des directions et prendre part à un dialogue, comme un médiateur qui va être là pour réunir différentes parties. Je renverrai là à ce que disait Olenka DARKOWSKA ce matin, que c'était une sorte de médiateur entre le monde de l'au-delà et ce monde d'ici-bas. C'est encore ce que le D^r LÝ THÁNH Huê nous laissait supposer en désignant la place de la marionnette dans les mythes, dans la représentation des mythes, qui sont ces réponses à toutes nos questions. Donc la marionnette, c'est effectivement une « personnalité », quelque chose qui est à part entière et c'est certainement autre chose qu'un « support », comme ça, comme un autre...

Richard BOUCHARD — J'ajouterais même que dans le spectacle que vous verrez tout à l'heure, on aborde ainsi la marionnette, avec toute sa complexité. Nous présentons l'idée d'une démarche précise qu'on peut vivre avec l'utilisation de la marionnette en thérapie : je pense, entre autres, au « *Thérapeute parallèle*⁵ », le docteur Kellog...

Colette DUFLOT — Absolument ! qui a vraiment une personnalité !

Pour ce qui est de conclure ce colloque, je dirai que pour arriver, dans le programme de cet après-midi, à des comptes rendus d'expériences de thérapie et de pédagogie, nous avons fait d'abord un grand voyage. Un grand voyage dans l'espace, puisqu'il y avait presque tous les continents ; un grand voyage dans le temps aussi puisqu'il y a eu l'Histoire. Et c'est simplement quand on connaît l'histoire de la marionnette et les différentes fonctions auxquelles elle a été dévolue dans toutes les cultures que l'on peut, peut-être, se mettre à inventer un nouvel usage.

Parce qu'il ne s'agit pas, bien au contraire, de rejeter tous les savoirs... ça c'est une position un peu « soixante-huitarde », mais combien de fois ai-je entendu dire : « Du savoir, on n'en a rien faire ! » ; « Le savoir, non ! » ; « On a de la bonne volonté, on a du cœur, on n'est pas bête et on va inventer quelque chose »... Il n'y a personne qui puisse inventer tout et tout seul ! Tout comme on ne peut pas se faire soi-même en marionnette ; il faut bien toujours qu'il y ait eu un père pour nous donner un nom et une identité – et une mère aussi. On ne peut pas inventer une technique tout seul. Il faut la faire en puisant dans les racines encore vives de la marionnette dans chaque pays avec ses caractéristiques propres et c'est simplement par cette acquisition de

5. Voir en annexe le dépliant présentant ce spectacle.

savoirs, de savoirs dans le respect des traditions et de l’histoire, que nous pouvons, à un moment donné, nous permettre d’être inventifs. Je crois que c’est une règle technique, que c’est une règle éthique aussi, et je terminerai... comme en ouvrant le colloque, en citant Winnicott – c’est un auteur que j’aime beaucoup ! Je reviendrai à lui pour terminer ; il dit en substance que le « jeu culturel », c’est ça, et que personne ne peut se montrer inventif sans s’inscrire dans la tradition. Il ne s’agit pas simplement de copier, mais c’est ce jeu, qui est très excitant pour l’esprit, qui va de l’union à la séparation, qui est le mouvement même de la vie.

On revient là au paradoxe qui était évoqué hier, par l’équipe de Bélair : « dire “s’exprimer librement”, à la limite, peut-être que c’est “faux-cul”... », parce qu’on ne peut pas être libre...

Mais, en fait, le mouvement de la vie, c’est ça, c’est aller de son propre mouvement, laisser aller son expression personnelle et la marionnette va certainement y aider beaucoup, mais en revenant toujours au sein d’une culture dont nous sommes issus, à laquelle nous appartenons.

Et maintenant « Place au théâtre » !

(Applaudissements).

* * * * *

*Fin du VI^e Colloque international
Charleville-Mézières, le dimanche 22 septembre 1991.*





Le Professeur Kraft commente, avec le Docteur Kellog, trois cas particulièrement intéressants

Colette DUFLOT

Sur le spectacle : « Vous ça va... et moi ? »

présenté par Richard BOUCHARD et Réjean ARSENEAULT

En clôture eut lieu la « Conférence » du « Professeur » KRAFT, dont le patronyme peut évoquer, en même temps, le nom d'un célèbre psychiatre allemand du XIX^e siècle, KRAFFT-EBING, et une marque sous laquelle sont distribuées, en Amérique et en Europe, des confiseries de grande diffusion.

Ce spectacle, mis en scène et présenté par l'équipe québécoise (Richard BOUCHARD et Réjean ARSENEAULT) illustre, à travers une parodie de congrès scientifique, le rôle de « *Thérapeute parallèle* » que peut tenir la marionnette.

L'égoïsme triomphant du titre (« Vous ça va ! Et moi ? ») n'est pas sans évoquer la position narcissique du malade mental... mais le narcissisme du « Professeur » KRAFT n'a rien à lui envier. Une marionnette, heureusement, le Docteur KELLOG (prénom ?... Mais « Psy », bien sûr !) y mettra bon ordre.

Comique de situation, comique de mots (par exemple ce « mot-valise », dans la bonne lignée de l'artiste québécois Sol, mis en sous-titre sur l'affiche présentant le spectacle : « *Santémentalement vôtre* »), allusions cocasses s'entrechoquent. Freud ou Lacan sont appelés en renfort avec, toujours, des glissements de sens, des « à-peu-près » de nature à réjouir ceux qui, nantis d'un certain savoir, savent aussi s'en moquer, toute révérence gardée.

Encore le public français a-t-il été privé de certains effets comiques : les talents d'imitateurs de Réjean ARSENEAULT lui permettent, en effet, de prendre la voix de différents hommes politiques québécois, ce qui a le don de réjouir un peu plus le spectateur averti.

Cependant – comme toujours derrière un « bon » spectacle comique – le tragique – en l'occurrence celui de la maladie mentale – n'est pas esquivé.

Contrastant avec la fantaisie, voire la loufoquerie, des dialogues, la détresse du « cas BOUDRIAS » – le « cas clinique » présenté par le P^r KRAFT – s'exprime dans les gestes : attitudes figées, presque catatoniques, raptus anxieux, quête éperdue d'un « sein maternel » (qu'il va d'ailleurs chercher jusque sur les genoux d'une spectatrice au cours d'une sorte de psychodrame désopilant)... Par bien des aspects, ce spectacle témoigne, chez les auteurs-acteurs, d'une grande sensibilité clinique, d'une bonne connaissance des attitudes et des nœuds de souffrance du malade mental.

C'est cette détresse qui, tout en fin de spectacle, nous sera dévoilée par Richard BOUCHARD dans un instant d'intense émotion où ses talents de comédien éclatent : BOUDRIAS, lui aussi, n'était qu'une marionnette... carapace figée et geignarde derrière laquelle se camouflait un sujet souffrant, en mal de vivre, écrasé d'angoisse, mais vivant.

Ce sera, alors, par la grâce de l'autre marionnette, ce « Psy KELLOG », « *Thérapeute parallèle* », que pourra s'opérer la douloureuse mais nécessaire séparation... BOUDRIAS, la marionnette, n'était que « la carrosserie du bazou¹ qu'était son père »...

Quittant le masque, dans la souffrance mais vers la liberté, le sujet, enfin, advient...

Colette DUFLOT

Docteur 3^{ème} cycle en psychologie

Secrétaire Générale de « *Marionnette et Thérapie* »

1. En québécois : vieux tacot.

Annexes

Koshirô UNO : Document distribué lors de la représentation du spectacle «*Double suicide à Sonezaki*» au IX^e Festival de Charleville-Mézières.

Olenka DARKOWSKA-NIDZGORSKI, extraits de :
– *L'Ardennais* du 23.09.91 (article sur Tiori Blé Diarra) ;
– *L'Ardennais* du 26.09.91 (article sur Djibir Djouli).

Gary FRIEDMAN :
– Texte de présentation distribué lors du spectacle présenté par l'AREPP pendant le IX^e Festival de Charleville-Mézières.
– Dépliant informatif sur le Sida diffusé lors du IX^e Festival de Charleville-Mézières.

Richard BOUCHARD :
– Dépliant de présentation de l'École nationale des Apprentissages par la Marionnette ;
– Dépliant de présentation du spectacle «*Vous ça va... et moi ?*»

* * * * *



Puppetry, it is a common language of the world.

“A creation of a new puppetry

In Japan, there are various traditional puppetries at the each local, for instance Bunraku. Succeeding this ample tradition to the present age, we have organized our puppetry company with deaf actors and actors who can hear. And we aim to create a new way of puppetry which would not rely on sound dialogue. A puppet play completely no dialogue, a play which made sign language to an artistic expression, coexisting both sign and sound dialogue, placards and various musical instruments... such our new and various expression on the stage have been giving big shock to other puppeteers. And also the success in several foreign tours have proved that our ten years effort have been “right” to the right direction,

By the attendance of deaf actors, we have obtained good result; that the expression of “looking round” and “feeling sound” as a new way of puppetry. The sharpened concentration of deaf people make prominent the silent world and the sound world, and that create a strained stage.

Le théâtre de marionnettes - Un langage universel

“La genèse d’une nouvelle forme de théâtre”

Le Japon est le pays du théâtre de marionnettes par excellence, avec le Bunraku, bien sûr, mais aussi de nombreuses formes d’expressions traditionnelles régionales. Le Deaf Puppet Theatre Rimini, qui compte parmi ses membres des sourds, perpétue cette riche tradition avec l’ambition d’établir une nouvelle forme d’expression ne dépendant pas de la narration, mais basée plutôt sur le mouvement.

Théâtre sans parole, langage des signes élevé au rang d’expression théâtrale, parole et langage des signes associés, dialogues écrits sur des pancartes, multitudes d’instruments de musiques se produisant en formes diverses sur la scène, autant de nouveaux modes d’expression qui ont ébranlé le monde élu théâtre de marionnettes. Le succès de nos tournées successives à l’étranger sont pour nous la preuve de la justesse de la voie dans laquelle nous nous sommes engagés il y a maintenant dix ans.

Grâce à la participation de sourds, le “son vu” et le “son ressenti” sont désormais des moyens d’expression établis du théâtre de marionnettes, ce qui constitue un achèvement remarquable. Le pouvoir de concentration extrême dont sont aussi capables les sourds accentue le contraste entre le monde du silence et le monde sonore, et donne toute son intensité à la scène.



SONEZAKI SHINJYU -Love Suicides at Sonezaki

PUPPETS, fall in love, struggle, smeared with blood and live again to find new words
A masterpiece by Chikamatsu Monzaemon, Japanese Shakespeare.

Born into a poor rural family with many children, Ohatsu was 19 when her parents sold her into prostitution in the city of Osaka. There she met and fell in love with Tokubei, a young man whose aunt and uncle had raised him after his parents' deaths. Tokubei is employed at his uncle's store, and is slated to marry his uncle's niece, whose parents have already turned over a substantial dowry. Tokubei is on route to return the dowry (in refusal of the marriage proposal) when he encounters his friend, the ruffian Kuheiji, who begs Tokubei to loan him the dowry money. Reluctantly, Tokubei agrees, and Kuheiji gives him an IOU, due to be repaid in a few days.

On the day Kuheiji is to repay the loan, Tokubei and Ohatsu meet him outside Ohatsu's house. Presented with the IOU, Kuheiji denies ever having borrowed the money, and he further accuses Tokubei of forging his mark on the document. He and his cohorts then give Tokubei a humiliating beating, and go their way.

That night Tokubei, despairing of ever recovering the lost dowry, goes to Ohatsu, who conceals him under her kimono and brings him to the house's sheltered porch. Hidden below the porch decking, Tokubei hears himself villified by Kuheiji, who has come to the house drunk and loud. Ohatsu speaks of her wish to commit suicide, and Tokubei shows his desire to join her in death by pressing her naked foot to his throat. At midnight, after

everyone else has gone to sleep, they sneak out of the house...

Parting from this world, parting in the night.
To what should we compare their way?
To the frost that lies along the path,
Vanishing with every stop,
To the sadness in the sadness
Of the dream within the dream.



SONEZAKI SHINJYU
The original work Chikamatsu Monzaemon
Script Direct Asaya Fujita
Puppet art Akira Kataoka
Music Harue Momoyama

Le double suicide à Sonezaki

Les marionnettes s'aiment, se combattent, sont maculées de sang, puis de nouveau se remettent à vivre.
Chikamatsu Monzaemon, le Shakespeare Japonais.

Ohatsu est jeune fille de 19 ans. Elle est issue d'une pauvre famille nombreuse de campagne, et travaille comme fille de joie dans un cabaret des nouveaux quartiers d'Osaka où elle a été vendue. Son amant de 25 ans, Tokubé, est aussi venu de la campagne à Osaka. Il a perdu ses parents lorsqu'il était petit et c'est une marraine qui l'a élevé. Il travaille avec beaucoup de sérieux chez son oncle et sa tante qui tiennent une boutique de sauce de soja. Ils le voient déjà marié avec leur nièce mais, Tokuhé, qui aime Ohatsu, refuse avec embarras cette proposition. Cependant la marraine de Tokubé, une femme rusée et âpre au gain, a déjà empoché les deux mesures d'argent de la dot.

Après beaucoup de tapage, Tokuhé réussit à récupérer l'argent et retourne à Osaka. C'est alors que son anti Kuheiji lui demande de le lui prêter pour une courte période. Pour un auteur venu à la ville sans famille et sans moyen comme Kuheiji, il est essentiel d'entretenir ses relations. Quand Kuheiji en appelle à l'honneur de Tokuhé, celui-ci finit par lui prêter cet argent plus précieux que sa vie, puisque sa restitution doit lui permettre de vivre avec Ohatsu.

Les jours passent mais Kuheiji ne donne plus aucune nouvelle. Tokuhé fait part de cette affaire à Ohatsu dans l'enceinte du temple Ikutama. C'est alors que Kuheiji apparaît ivre accompagné d'une bande de bons à rien. Tokuhé intime Kuheiji (le lui rendre l'argent niais celui-ci lui rétorque qu'il ne se souvient pas lui avoir emprunté quelque chose. Tokubé lui présente l'attestation

d'emprunt que Kuheiji a signée, mais Kuheiji lui répond qu'il a perdu ce sceau le mois dernier et que la perte a déjà été signalée à la mairie. Kuheiji accuse alors Tokubé d'avoir ramassé ce sceau et de vouloir l'escroquer puis il se jette sur Tokubé avec l'aide de sa bande pour le punir.

A la fin de cette même journée, Tokubé, l'air dépité, apparaît au cabaret Tenma-ya où travaille Ohatsu. Ohatsu le fait pénétrer en cachette à l'intérieur et le dissimule sous la véranda. C'est alors que Kuheiji se présente comme client tout en proférant à haute voix des injures à l'encontre de Tokubé. Assise au bord de la véranda, Ohatsu simulat un monologue, demande à Tokubé qu'elle est sa résolution. En contrebas, Tokubé saisit avec des larmes d'amertume le pied d'Ohatsu et le pose sur sa gorge pour lui signifier en silence sa décision de mourir. Cette même nuit, le couple s'enfuit du cabaret Tennia-ya.

Adieu bas monde, adieu la nuit.

Ceux qui vont vers la mort

Se confondent avec le givre du chemin sur la lande.

Ils s'effacent davantage à chaque pas.

Le rêve a cela de touchant qu'il est rêvé lui-même...

Ces vers fameux de Chikamatsu accompagnent les deux amants alors qu'ils cheminent en direction de la forêt de Sonezaki pour un voyage sans retour.

(Durée du spectacle: 1 h 05)

Deaf puppet Theatre HITOMI : history

- 1981 -

Established as a professional puppet theatre with deaf puppeteers and puppeteers who can hear.

<ORPHEUS> directed and booked by Shiroh Itoh

<STORY OF RED CAMERIA> directed by Zenzoh Matsuyama

- 1983 -

Award a prize of judges in the 8th International Deaf Pantomime Festival in Czechoslovakia.

<Chondara no Uta> directed by Asaya Fujita

- 1985 -

<Hands, hand and hand. Face=kao and chaos> composed and directed by Koshiroh Uno

<Tohno Story> directed and booked by Takuroh Endoh

- 1986 -

Invited by Corean Puppetry Association, <Tohno Story> and <Hands, hand and hand. Face=kao and chaos> performed at Seoul.

<Romeo and Juliet> directed by Katsundo Morimoto performed at Tokyo Aoyama Enkei Theatre.

- 1987 -

<Sonezaki Shinju> directed by Asaya Fujita

<Susanoh> directed by Shiroh Itoh

<Puppetry Bazaar> directed by Koshiro Uno

- 1988 -

West Coast of America tour, <Tohno Story>, <Hands, hand and hand. Face=kao and chaos> and <Puppetry Bazaar> performed at the 13 cities.

- 1989 -

<Hands, hand and hand> performed at the first DEAF WAY festival in Washington D.C. USA.

<Issun Boushi> directed and booked by Koshiroh Uno

- 1990 -

<Carnival of hands and papers form Aesop's Fables>

directed and booked by Takashi Shozaki

The Tenth Anniversary Festival; <Chondara no Uta>.

<Susanoh>, <Sonezaki Sinju>, <Tohno Story> and

<Hands, hand and hand. Face=kao and chaos>

performed at Hitomi-za first studio continuously.

- 1991 -

Planned, produced and sponsored by Kawasaki City

Culture Foundation (the first anniversary producing),

<Sakura Story> booked by Koshiro Uno directed by

Katsundo Morimoto, performed at Kawasaki

Nohgakudoh.



Orpheus



Story of Red Cameria



Chondara no Uta



Romeo and Juliet



Tohno Story



Sakura Story

Deaf Puppet Theatre HITOMI:historique

- 1981 -

Création de la troupe spécialisée dans le spectacle de marionnettes intégrant des membres handicapés auditifs.

<Orphée>(scénario et mise en scène de Shirô ITÔ)

<Akai Tsubaki no monogatari (Histoire du camélia rouge)> (pièce originale mise en scène par Zenzô MATUYAMA)

Debut des tournées nationales.

- 1983 -

Participation au 8^e Festival de pantomime pour les sourds en Tchécoslovaquie. Prix du jury.

<Chondarâ no uta (Chant de Chondarâ)> (deuxième pièce originale mise en scène par Asaya FUJITA).

- 1985 -

<Tete to te to te, kaokaokaosu (Mains et main et main, visage, visage, chaos)> (troisième pièce originale organisée et mise en scène par Koshiroh UNO).

<Tôno monogatari (Histoire de Tôno)> (pièce originale écrite et en mise en scène par Takurô ENDÔ).

- 1986 -

Sur l'invitation de l'Association coréenne du théâtre de marionnettes, représentation à Séoul de <Tôno monogatari> et de <Tete to te to te, kaokaokaosu>.

<Roméo et Juliette> jouée à l'Amphithéâtre d'Aoyama à Tokyo (mise en scène de Katsundo MORIMOTO).

- 1987 -

<Sonezaki shinjû (Le double suicide à Sonezaki)> (quatrième pièce originale mise en scène par Asaya FUJITA).

<Wanpaku Susanoo no daija taiji (Susanoo l'invincible)> (cinquième pièce originale mise en scène par Shirô ITÔ).

<Ningyôtachi no bazâr (Bazar de poupées)> (pièce originale mise en scène par Koshiroh UNO).

- 1988 -

Représentation dans treize villes de la côte ouest des Etats-Unis de <Tôno monogatari>, <Tete to te to te, kaokaokaosu> et <Ningyôtachi no bazâr>.

- 1989 -

Participation au festival <First Deaf Way> à Washington D.C., avec la pièce <Tete to te to te, kaokaokaosu>.

<Issun bôshi (Le Petit Poucet)> (scénario et mise en scène de Koshiroh UNO).

- 1990 -

<Te to kami no kânbaru... Isoppu yori... (Carnaval des mains et du papier... d'après Esopé...)> (scénario et mise en scène de Takashi SHÔZAKI).

Manifestation pour le dixième anniversaire de la création de la troupe HITOMI, organisée dans son studio n° 1.

Représentation successive de <Chondara no uta>, <Wanpaku Susanoo no daija taiji>, <Sonezaki shinjû>.

<Tôno monogatari>, <Tete to te to te, kaokaokaosu>.

- 1991 -

A l'initiative de la Fondation pour la culture de la ville de

KAWASAKI, création au KAWASAKI NÔGAKUDÔ

(Théâtre de Nô de KAWASAKI) d'une pièce originale

commémorant le dixième anniversaire de la troupe


HITOMI: <Sakura monogatari (Histoire de cerisiers)>

(scénario de Koshiroh UNO, mise en scène de Katsundo MORIMOTO).

THANKS:

supported by Japan Foundation

Fondation Franco-Japonaise Sasakawa


cooperated by 

This performance is realized by support of many other people.

MERCI:

Assistance : La Fondation du Japon

Fondation Franco-Japonaise Sasakawa

Cooperation : 

Cette représentation a pu être organisée grâce à l'aide de nombreuses personnes.



DEAF PUPPET THEATRE HITOMI

デフ・パペットシアター・ひとみ

Contact: Deaf Puppet Theatre HITOMI

869 Ida Nakahara-ku Kawasaki-shi kanagawa JAPAN tel.044-777-2228 fax.044-777-3570

Les équipes

“*SONEZAKI SHINJU*”

Auteur : CHIKAMATSU Monzaemon (1653-1724)

L’homme de lettres représentant le Japon. Au début de sa carrière, il a écrit plutôt les pièces de théâtre — *Kabuki* —, en suite beaucoup de pièces pour le *jôruri* ont été écrites par lui.

Metteur en scène : FUJITA Asaya

Le metteur en scène, le scénariste, l’auteur dramatique en free-lance. Actuellement, il est le directeur et le secrétaire général de l’Association japonaise des metteurs en scène. C’est la 2^{ème} mise en scène des marionnettes à la suite de “LE DEAF PUPPET THEATRE HITOMI”. Il attire des attentions en présentant les pièces nouvelles.

Décorateur: KATAOKA Akita

Un des meilleurs décorateurs japonais dans le domaine des arts des marionnettes. Il s’occupe de la décoration des marionnettes, le décor ainsi que le décor des marionnettes en T.V. Il expose beaucoup d’œuvres à l’exposition personnelle ou collective. Ces décors créés par le regard original dessinent les temps modernes qui sont la source d’admiration de beaucoup de monde.

Musique : MOMOYAMA Harue

La compositrice, musicienne de Shamisen. Elle développe ses activités en jouant avec Ryuichi SAKAMOTO, le musicien des films, ou d’autres musiciens étrangers. Elle a donné un concert au Théâtre de Jean-Louis BARRAULT à Paris en 1986. Récemment, elle a composé et joué la musique de “Tempest” (Tempête) mise en scène par Peter Brook.

Moi, Tiori-Ble Diarra, cultivateur, devin, guérisseur et... marionnettiste

Tiori est un sage à l'âme d'enfant. Tiori est un artiste. Tiori est un savant. Les blancs pensent (trop?), Tiori, lui, sait. Il sait le langage des arbres. Il sait le langage des âmes et des corps. Il sait l'essentiel que nous, occidentaux, avons oublié : que « *la terre est notre mère* ».

Ce cultivateur qui continue de récolter le petit mil dans son village du Mali perpétue un savoir ancestral et un sens du sacré dont la marionnette est le dépositaire privilégié. Là-bas, le marionnettiste est traditionnellement guérisseur et un peu sorcier parce que « *pour être marionnettiste, il faut savoir beaucoup de choses...* ».

Le père de Tiori était guérisseur. Le grand-père de Tiori était guérisseur. Et sans doute le père de son grand-père l'était aussi. Alors, Tiori est guérisseur. Logique puisque « *l'on hérite de ces choses* ».

L'initiation de Tiori s'est faite presque naturellement. « *J'ai été exclu de l'école en huitième, après j'ai fait un peu l'exil, raconte-t-il (comme il dirait j'ai fait mon service militaire), puis j'ai rejoint mes parents au village. Là, vers ma seizième année, le forgeron m'a enseigné les secrets des marionnettes. Les marionnettes depuis mon enfance, c'est mon amour. Je séchais l'école pour aller les voir. La marionnette, on l'apprend peu à peu. D'abord en aidant le marionnettiste, puis, si vous êtes très poli, très respectueux envers les vieux qui les fabriquent et les utilisent, ils vous lèguent leur savoir* ».

Aujourd'hui, on vient de Bamako, de Côte-d'Ivoire parfois, consulter Tiori. Normal, « *quand on soigne bien, on a beaucoup de clients* ».

La marionnette est au centre de la cure, sculptée avec des bois précieux « *qui conviennent à la santé de l'homme* ». S'y ajoute une véritable pharmacopée. Pour soigner, Tiori utilise plus de 600 végétaux différents, arbres, racines, fruits, légumes, fleurs, racines, écorces! Mais les propriétés médicinales des plantes sont également choisies en fonction du malade : « *quand on fait la médecine, il faut trouver le remède qui convient à chaque patient* », explique, doctement, Tiori.

La poudre magique

Tiori pratique une médecine populaire qui allie aux propriétés curatives des plantes une

connaissance psychologique empirique. Il n'y a pas des maladies mais des malades. Une médecine enracinée dans une culture et qui n'est pas forcément dénuée d'efficacité.

Pour soigner, Tiori commence par consulter les marionnettes. Ensuite, « *Tu fais une plate-forme sur la terre après l'avoir débarrassée des herbes et des cailloux. Tu portes les doigts au hasard sur cet endroit au nom du malade. Tu obtiens des chiffres, tu fais un grand calcul qui t'indique quel arbre il faut choisir pour recueillir le remède. Mais avant tout, on cherche si le patient n'a pas été victime d'un sort jeté par un sorcier. Chez nous, on a beaucoup de protection contre les sorciers* ».

Parce que si le guérisseur peut aussi être sorcier et en connaître les secrets, il n'apporte pas, lui, le malheur. C'est toute la vie quotidienne qui est marquée par la relation au sacré : « *Dans mon village, on est animiste, on a des idoles, on fait des offrandes et on a les marionnettes pour consulter* ».

Naïvetés primitives, dira-t-on. Voire. Votre rationalité occidentale

est-elle exempte de superstitions, de vieilles lunes? Simplement, ici, peut-être sont-elles davantage entachées de charlatanisme et de mercantilisme.

Tiori, lui, ne fait commerce qu'avec les esprits de la terre nourricière. Il n'en tire ni fortune, ni gloire. Simplement, une relation intime avec la nature et l'univers.

N'était la curiosité d'un cinéaste malien qui, en 1988, s'est mis en tête de faire un film sur la région de Bélé Dougou et qui a découvert Tiori, le bon sorcier, celui-ci serait demeuré inconnu au-delà de la savane malienne et n'aurait jamais pris un de « *ces avions que les blancs ont inventés avec leur art et qui passent au-dessus de nos têtes* », pour atterrir un beau jour à Charleville en plein festival.

Mais pour venir dans votre monde sans gri-gri ni « charlate », or ne prend jamais assez de précautions. Avant le voyage, Tiori et ses compagnons ont pris bien soin de consommer une dose convenable « de poudre magique ». Et toute la troupe se porte comme un charme...

Jean DRUART



Tiori, l'homme qui sait parler aux arbres et aux hommes, avec la marionnette curative que lui a léguée son guérisseur de père.

Odyssée Heureux qui comme Djibir Djouli a fait un si long voyage...

Chaque année, une fois sa récolte achevée, Djibir Djouli, cultivateur nigérien, attèle, ses deux boeufs à une charrette dans laquelle s'entasse toute la famille. Pendant plusieurs mois, il s'en va ainsi, en cet équipage, de village en village. Dès qu'il délaisse la houe, Djibir redevient marionnettiste, mais aussi magicien et médecin traditionnel. Mais c'est la première fois qu'il s'embarque pour un si long voyage. Jamais encore il n'avait dépassé les limites de sa région. Sa venue à Charleville est un véritable « conte ». Une sorte de miracle comme seul le festival en provoque parfois.

A l'origine de cette étonnante odyssée, Mme Olenka Darkowska-Niazgorski, c'est elle qui a réuni les marionnettes et statuettes qui sont exposées au gymnase du quai Charcot), un ingénieur de recherche à l'École des Hautes Etudes Sociales, auteur d'une thèse sur la marionnette et dont le mari dirige le centre culturel de Zinder, une ville située à un millier de kilomètres de la capitale, Niamey : « un jour », explique-t-elle, « nous avons trouvé une note dans l'ancien livre d'une mission datant de 1899, attestant qu'il existait des marionnettes africaines. Alors nous nous sommes mis à chercher mon mari et moi. C'est ainsi qu'assez récemment, nous avons découvert Djibir ». Première étape en janvier dernier, lors d'un mini-festival de marionnettes africaines au centre culturel de Zinder. « Nous nous sommes alors rendus compte que Djibir Djouli constituait un phénomène unique,

qu'il perpétuait, intact, un art hérité de ses ancêtres ». Mme Darkowska-Niazgorski a réalisé un enregistrement du spectacle qu'elle s'est empressée de venir présenter aux organisateurs du festival de Charleville. Lesquels ont bien sûr été fortement impressionnés et séduits par ce spectacle qui, s'il n'est peut-être pas le plus achevé techniquement du festival, est à coup sûr le plus authentique, le plus enraciné dans une culture. Un spectacle qui nous vient du fond des âges, de l'Afrique immémoriale. L'art de la marionnette se transmet dans la famille de Djibir Djouli de génération en génération depuis toujours. L'arrière-grand-père de Djibir était marionnettiste et aujourd'hui Djibir transmet son savoir à son fils aîné qui l'a accompagné en France avec le reste de la troupe.

La femme et le champ

Ce fut une véritable expédition pour

venir jusqu'à nous. Il aura fallu quatre longs jours à Djibir Djouli et sa troupe pour rallier Niamey ! Ensuite, l'avion – un choc pour Djibir – jusqu'à Bordeaux, puis Paris et enfin le train jusqu'à Charleville.

Mais quelle récompense, quelle découverte pour les spectateurs du festival ! Cette compagnie africaine qui répétons-le, n'avait joué jusqu'alors que devant des paysans du Niger, raconte par la marionnette, accompagnée du son des tambourins et par quelques tours de magie, la vie et l'imaginaire quotidiens de la campagne nigérienne. On y vit les conflits entre le boucher et l'éleveur peul, l'histoire d'un marabout immoral qui ne fait de la divination que pour séduire les jeunes filles ou encore la représentation très crue (mais exempte d'obscénité parce que vécue de manière très naturelle) de la sexualité. Anthropologue mondiale connue, Mme Denise Paulme est venue hier tout

spécialement à Charleville pour voir ce spectacle unique.

« J'y ai retrouvé les thèmes universels de l'Afrique sur les rapports entre les hommes et les femmes, la fascination à l'égard de la femme ressentie par l'homme à la fois comme très attirante et très redoutable », disait, à l'issue de la représentation, l'ethnologue, auteur notamment d'un ouvrage intitulé « la mère dévorante » qui ajoutait avoir « beaucoup apprécié également la satire des occidentaux ».

Les occidentaux, Djibir Djouli les trouve au demeurant « très bien, très souriants, très sympathiques ».

Même si, chaque nuit, Djibir Djouli rêve, nostalgique, de son champ, là-bas, à des milliers de kilomètres, quelque part au Niger...

Jean DRUART

MARIONNETTES CONTRE LE SIDA

Conférence internationale
Charleville-Mézières 24 septembre 1991

La troupe de Gary FRIEDMAN présente en Afrique Australe, un spectacle de Marionnettes (PUPPETS), pour faire de l'éducation et de la prévention, vis-à-vis du Virus du SIDA.

Cette maladie est une maladie sexuellement transmissible qui nous concerne tous, sur tous les continents.

L'histoire racontée dans ce spectacle, avec des marionnettes GRISES, on la retrouve, malheureusement partout, Ardennes comprises.

LES PERSONNAGES :

- JOE, garçon joli cœur, dragueur, séropositif depuis 4 ans.
- MARY, jeune femme qui désire se marier avec JOE.
- GLADYS, autre jeune femme qui a des aventures.
- SUE, autre jeune femme, qui a des aventures, mais toujours protégées (usage de PRÉSERVATIF = CONDOM)
- HARRY, l'ami de JOE, lui donne des conseils pour se protéger du SIDA = 1 AMIE ou bien Utiliser un PRÉSERVATIF.

LES SCÈNES :

- I JOE et MARY
- II JOE et GLADYS
- III JOE et HARRY
- IV JOE et SUE
- V GLADYS cherche JOE

- VI Huit mois plus tard, JOE est Malade (TOUX, GANGLIONS)
- VII Examen du Médecin (JOE a le SIDA)
- VIII Retour à la maison, JOE est malade, MARY est enceinte
- IX Le bébé est né. JOE est mort du SIDA, MARY et son bébé sont Séropositifs

INTRODUCTION PAR LE NARRATEUR :

* Bonjour, je m'appelle TSHEPO.

Je vais vous raconter l'histoire d'un homme qui s'appelle JOE, qui habite dans une ville ordinaire, pleine de gens ordinaires comme VOUS et MOI. Les hommes, les femmes, les adolescents, les enfants, les tantes, les oncles.

* Il y a aussi une Maladie Mortelle qui s'appelle le SIDA. Elle fait peur, on la trouve partout dans le monde aujourd'hui. Le virus peut pénétrer dans le corps de n'importe qui et il n'y a pas encore de remède. Joe est SEROPOSITIF, mais il ne le sait pas encore.

* La plupart d'entre nous ont déjà entendu parler du SIDA à la Radio, la Télévision et dans les Journaux. Il y a beaucoup de malentendus autour du SIDA. Quelques personnes pensent que c'est une maladie des Homosexuels, ou des Pauvres, d'autres que ce sont les Drogés ou les Prostituées qui peuvent être contaminés. Mais tout cela est FAUX, n'importe qui peut attraper le virus du SIDA.

* Alors, comment Joe a attrapé le Virus du SIDA ? En regardant les autres gens, en serrant les mains des autres, en embrassant, dans les WC ou à la piscine ? NON ! Joe s'est contaminé en faisant l'amour avec une femme SÉROPOSITIVE.

Comment le microbe (VIRUS) a pu pénétrer dans le corps de Joe ? Le VIRUS est présent dans le SPERME, les SÉCRETIONS VAGINALES, le SANG. Quand deux personnes font l'amour, le virus peut passer de l'une à l'autre.

* Le VIRUS du SIDA peut s'attraper lors de tout rapport sexuel. Le Danger est encore plus grand quand on change de partenaire. Alors restez avec votre partenaire.

* Vous pouvez attraper le virus du SIDA en partageant les aiguilles avec quelqu'un SÉROPOSITIF, parce que le virus est aussi dans le SANG.

Mais, retournons à l'HISTOIRE ...

Joe est un garçon heureux, et personne ne sait qu'il porte cette maladie mortelle dans son corps, que l'on appelle SIDA.

CONCLUSION :

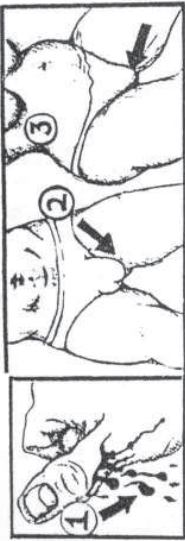
Les décisions concernant nos relations sexuelles sont les plus importantes.

Pour se protéger du virus du SIDA, restez avec votre partenaire, soyez Fidèle, ayez du Respect, de cette façon on peut lutter contre le SIDA.

Si vous n'avez pas de petit(e) ami(e) fixe,, utilisez des préservatifs. Ce n'est pas la solution idéale, mais c'est la meilleure protection que nous avons aujourd'hui.

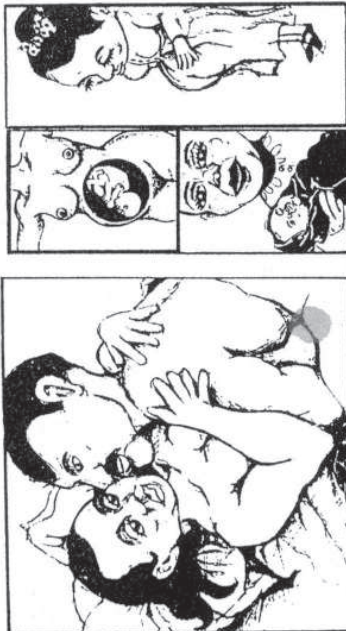
COMMENT ON ATTRAPE LE SIDA?

LE VIRUS DU SIDA VIT DANS



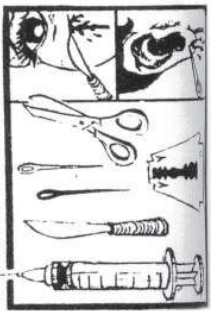
Quand ces liquides sont en contact, le virus passe de la personne infectée à celle qui ne l'est pas.

VOUS POUVEZ ATTRAPER LE SIDA



1. Sexe
Le SIDA est une maladie sexuellement transmissible qui tue. La plupart de gens se contaminent au cours de relations sexuelles avec une personne infectée. Quand la verge de l'homme pénètre dans le vagin, la bouche ou l'anus du partenaire sexuel, le SIDA peut être transmis d'une personne à l'autre. Les hommes peuvent le transmettre aux femmes, comme les femmes aux hommes. Les hommes peuvent aussi le transmettre à d'autres hommes.

2. Mère infectée a son enfant
Un mère infectée peut transmettre le virus à son enfant pendant la grossesse. La plupart des enfants nés contaminés meurent avant l'âge de 2 ans.



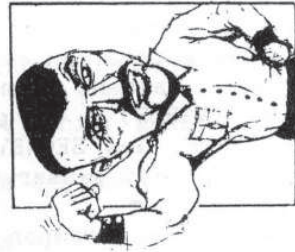
3. Le sang
Le virus du SIDA vit dans le sang. Il se dissémine quand du sang infecté passe d'une personne à l'autre lors d'une coupure cutanée. Ceci arrive quand les travailleurs de santé, les perceurs d'oreille, des artistes tatoueurs ou les guérisseurs traditionnels utilisent des aiguilles, ou les seringues sales, ou des instruments mal nettoyés.

VOUS NE POUVEZ PAS ATTRAPER LE SIDA

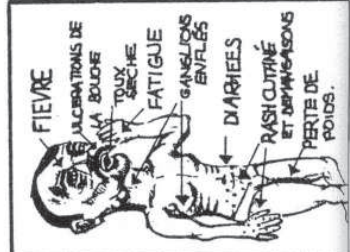


- Par les piqûres de moustiques ou autres insectes
- En travaillant avec quelqu'un qui a le SIDA
- Par le baiser ou par l'embrassement
- Dans les toilettes publiques
- A la piscine
- En partageant avec lui le repas ou en utilisant les mêmes couvertures

QU'EST QU'IL ARRIVE QUAND ON A ATTRAPÉ LE SIDA?



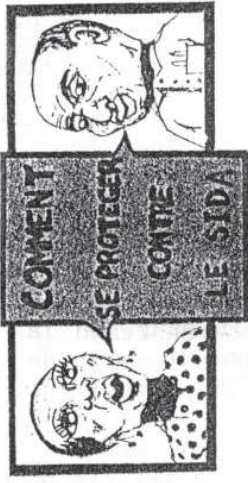
Après avoir été infecté, une fois infecté on peut paraître et se sentir en parfaite santé. C'est la période la plus dangereuse car pendant ce temps on peut contaminer les partenaires sexuels, sans même savoir qu'on est infecté. Cette période peut durer de 6 mois à 10 ans au plus, mais petit à petit le SIDA commence à affaiblir notre corps.



Lorsque le système de défense du corps est affaibli, d'autres germes peuvent pénétrer dans notre corps. La personne se sent d'abord fatiguée et peut dans être malade pour une longue période.

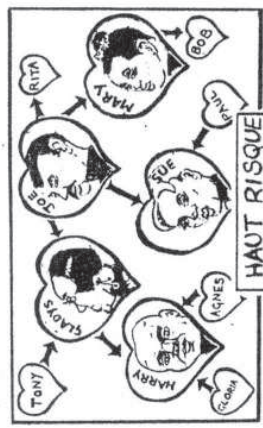
Quand le système de défense est totalement détruit, des maladies rares et sévères peuvent attaquer l'organisme déjà affaibli. La mort s'ensuit rapidement. Il n'y a pas de traitement pour le SIDA.

Si l'un ou l'autre de ces symptômes dure plus d'un mois, vous devez consulter un médecin!



AVOIR DE NOMBREUX PARTENAIRES SEXUELS EST DANGEREUX

PLUS VOUS AVEZ DE PARTENAIRES SEXUEL PLUS VOUS AVEZ DE RISQUES DE CONTRACTER LE SIDA



Il est impossible de savoir qui peut avoir le germe du SIDA dans son corps. Donc attention à ce que nous faisons!

SI VOUS N'AVEZ PAS UN PARTENAIRE SEXUEL FIXE

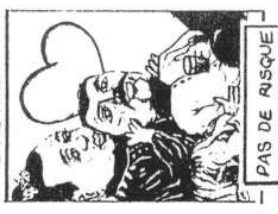
UTILISEZ TOUJOURS UN CONDOM

N'avez pas peur. Assurez vous que votre partenaire utilise un condom.
PAS DE CAPOTE, PAS D'AMOUR!



Le condom doit être placé sur la verge en érection, avant toute pénétration. Il protège les deux partenaires en évitant le contact entre les sécrétions sexuelles. Il empêche donc le virus de passer d'un partenaire à l'autre.

ESSAYEZ D'AVOIR UNE RELATION STABLE AVEC UN SEUL PARTENAIRE
SOYEZ FIDÈLE A VOTRE PARTENAIRE ET REPECTER LE EN NE COUCHANT PAS AVEC QUELQU'UN D'AUTRE.



COMMENT UTILISER LES CONDOMS?



Prenez le bout du condom entre deux doigts pour chasser l'air. Placez le condom sur le haut du penis en érection.



Maintenez le bout du condom et déroulez tout au long de la verge...



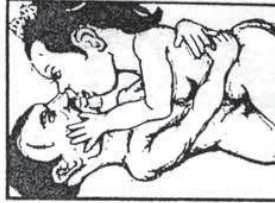
... jusqu'au bas des poils.

Si vous utilisez un lubrifiant, assurez vous qu'il soit à l'eau. N'utilisez pas le lubrifiant gras, comme la vaseline, ils fragilisent le condom qui peut casser. A la fin de la relation sexuelle, mais quand la verge est encore en érection, enlevez votre condom, déposez le dans un kleenex et jetez le dans les toilettes ou dans un endroit sûr.

UTILISEZ UN CAPOTE NEUVE POUR CHAQUE RELATION SEXUELLE. "UN COUP - UNE CAPOTE"

Vous pouvez acheter des condoms à la pharmacie ou dans les supermarchés.

FAITES L'AMOUR - MAIS PRENEZ VOS PRECAUTIONS.



Il y a d'autres manières de faire l'amour sans danger, en fait toutes les manières qui n'incluent pas la pénétration.

- en vous masturbant (en jouant avec vous même) seul ou avec votre partenaire
- en vous caressant l'un à l'autre

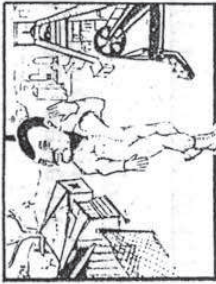


JE M'APPELE JOE ET J'AI LE SIDA

Vous n'attraperez pas le SIDA en me prenant dans votre bras et en vous occupant de moi.

Le gens atteints de SIDA ont besoin de beaucoup de soutien et d'amour de la part de leur famille, de leurs amis et de leur communauté. Il faut combattre la discrimination contre les gens atteints du SIDA.

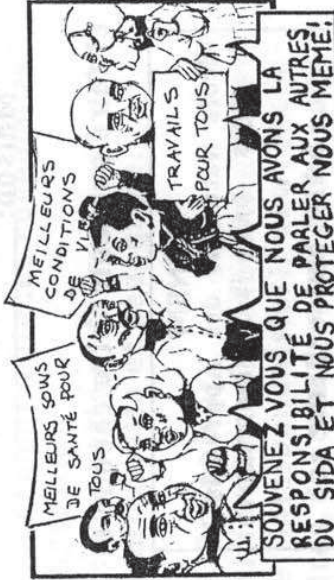
Cependant, les gens ont peur de s'approcher de moi parce qu'il ne comprennent pas ma maladie. Il faut parler ouvertement du SIDA et apprendre l'un de



LE SIDA DANS NOS COMMUNAUTÉS

LE SIDA SE REPAND RAPIDEMENT DANS NOS COMMUNAUTÉS À CAUSE

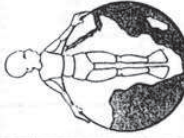
- De l'organisation du travail migratoire. Les hommes sont obligés de quitter leur maison et de chercher du travail dans les grandes villes. Tre's vite, ils se sentent seuls et cherchent le réconfort d'une autre femme.
- Du chômage. Beaucoup de femme ne peuvent trouver un emploi et sont obligées de se prostituer contre la nourriture ou un loit.
- Des conditions de vie - sous alimentation, carence de soins médicaux, habitat insuffisant en qualité et en quantité. La lutte pour un salaire décent et de meilleurs conditions du vie va de pair avec la lutte contre le SIDA.



SOUVENEZ VOUS QUE NOUS AVONS LA RESPONSABILITE DE PARLER AUX AUTRES DU SIDA ET NOUS PROTEGER NOUS MEME!

PROGRAMME AFRICAIN DE RECHERCHE ET D'EDUCATION PAR LES MARIONNETTES

Notre association éducative a pour but principal de fournir, en Afrique Australe, des spectacles éducatif de marionnettes et des ateliers de formation, sur des thèmes concernant l'environnement, et le bien être physique et mental de la communauté



PO Box 51022, Raedene 2124, Johannesburg, South Africa

AREPP

Telephone (27-11) 485-1164 Telefax (27-11) 640-2934

AFRICAN RESEARCH AND EDUCATIONAL PUPPETRY PROGRAMME

PARLONS SUR LE SIDA

AVEC **JOE, MARY ET QUELQUES AMIS**

FRENCH



QU'EST CE QUE LE SIDA?

LE SIDA EST.....

Le SIDA est une maladie mortelle causée par un petit germe (virus) qui peut entrer dans le corps de n'importe qui. Le corps humain possède un systé me de défense qui le protège contre les maladies. Le SIDA détruit ce systé me et laisse notre corps ouvert aux maladies qui peuvent alors nous attaquer et éventuellement nous tuer.

Le SIDA est partout dans le monde aujourd'hui et il n'y a pas encore de traitement curatif.



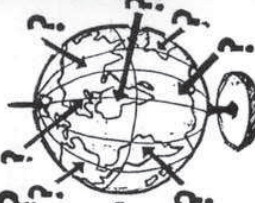
PUIS J'ATTRAPER LE SIDA?

OUI! N'IMPORTE QUI PEUT AVOIR LE SIDA

Ce n'est pas vrai que le SIDA affecte seulement les homosexuels ou les pauvres. Il n'est pas vrai non plus que seulement les drogués et les prostituées peuvent l'avoir. N'IMPORTE QUI PEUT ETRE ATTEINT PAR LE SIDA.

D'OU VIENT LE SIDA?

Personne ne le sait vraiment. N'accusez pas l'Afrique, ni l'Amérique! Nous ne pouvons accuser aucun groupe ou aucun pays d'être à l'origine du SIDA.



Il est moins important de savoir quelle est l'origine du SIDA que de savoir qu'il est aujourd'hui ici- nous devons trouver comment protéger, nous mêmes, nos familles, nos communautés contre le SIDA.

LE SIDA EST UN PROBLEME DE CHACUN.

Objectifs généraux

Etablir, organiser et administrer l'Ecole Nationale des Apprentissages par la Marionnette.

Promouvoir, au Québec, tant sur le plan pédagogique que thérapeutique l'utilisation de la marionnette.

Favoriser la poursuite de l'excellence tant en thérapie qu'en pédagogie

Etablir, sur des bases solides, une formation professionnelle conduisant à l'obtention d'un diplôme dans ces secteurs d'activités.

Grâce à la marionnette, sensibiliser la population aux besoins des personnes ayant des difficultés: motrices, physiques, intellectuelles, affectives, sociales et mentales.

Remplir ce coupon pour devenir partenaire:

Nom: _____

Prénom: _____

Profession: _____

Adresse: _____

Tel: Bureau: _____

Maison: _____

Et faire parvenir votre chèque à:

ENAM

Ecole Nationale des Apprentissages par la Marionnette

6414, Notre-Dame
Laterrière, (Québec)
G0W 1K0

Pour obtenir de l'information,
retenir les services d'un(e)
conférencier(ère) et/ou recevoir
de la formation:

téléphoner à: (418) 678-9767
(418) 542-9594
(418) 548-9296
(418) 548-7511

ENAM

Ecole Nationale des Apprentissages
par la Marionnette



ENAM
(Ecole Nationale des Appren-
tissages par la Marionnette).
Est un organisme sans but lu-
cratif.

Cette école a été mise sur pied
en 1990. Elle constitue un con-
cept unique et original de for-
mation professionnelle.

Cette formation se veut un
outil, un médium privilégié
entre les mains des différents
intervenants oeuvrant dans le
domaine de la santé mentale et
de l'enseignement.

L'école désire offrir, aux
différents professionnels, un
support largement répandu en
Europe, surtout en France et
qui a permis d'offrir, à la popu-
lation, une aide thérapeutique
ou pédagogique extraordi-
naire.

En effet, la marionnette per-
met aux intervenants(es),
d'obtenir une relation privilé-
giée en leur fournissant une
aide efficace et adaptée pour
solutionner les différentes
problématiques de la santé et
de l'enseignement.

Les différents objectifs de for-
mation.

1. Formation d'animateurs (trices),
compétents(es) pour les enfants,
les adolescents(es) et les adultes.

2. Elaborer, en collaboration avec
le CEGEP de Jonquières, une forma-
tion d'une durée approximative
d'une année complète d'études.

Cette formation conduira à l'ob-
tention d'un diplôme de "Perfec-
tionnement d'études collégiales"
(DPEC) soit:

Marionnette et thérapie
Marionnette et pédagogie.

3. Organiser pour les
différents(es) professionnels(les)
et intervenants(es), des rencon-
tres, des conférences et des collo-
ques de niveaux provincial et in-
ternational.

4. Elaborer et concrétiser des for-
mations sur mesure pour diffé-
rents groupes et institutions ce,
tant sur le plan pédagogique que
sur le plan thérapeutique.

Pour ce faire, l'école a besoin
de partenaires.

Comment devenir partenaire?

En défrayant une cotisation an-
nuelle.

Pour un(e) étudiant(e): \$20.00

Pour un individu: \$30.00

Pour un organisme \$50.00.

Pour devenir partenaire privilé-
gié, une entente et un protocole
doivent être signés par les deux
parties.

Selon nos règlements généraux
le partenaire a droit:

1. D'être convoqué aux
assemblées générales.

2. De prendre la parole lors des
assemblées générales.

3. De participer et de siéger aux
divers comités de l'école.

4. De travailler comme
contractuel(le) ou permanent(e)

au sein de la corporation ce, en
autant qu'il ou elle possède les

qualifications requises pour
l'emploi.

5. De recevoir occasionnellement
de la documentation sur la ma-
rionnette.

Mot du président

L'ENAM est heureuse de vous présenter le premier spectacle de sensibilisation de "Marionnette et Thérapie" en terre d'Amérique.



Depuis des millénaires, la marionnette divertit petits et grands. De la préhistoire à aujourd'hui, elle s'est transformée comme médium. Elle a su nous amuser et a servi d'outil de communication. Nous voulons vous la faire découvrir comme médium privilégié en thérapie.

Ce spectacle a comme premier objectif de vous divertir. Vous serez aussi sensibilisés aux très grandes possibilités de la marionnette en thérapie. Le thérapeute parallèle, que vous verrez bientôt, vous fera découvrir la marionnette comme médium d'analyse, de facilitateur et d'accélérateur en thérapie.

En assistant à ce premier spectacle de marionnette et thérapie créé par l'Enam, vous collaborerez avec nous à l'avancement de la première École nationale de marionnettes et thérapie dans le monde.

Espérant que vous éprouverez bien du plaisir à la présentation de ce spectacle et que le "thérapeute parallèle" saura vous laisser un message inconscient témoignant de la force de ce médium privilégié.

Toute l'équipe vous souhaite une bonne soirée.

Jean Guy Buisy

Mot des auteurs comédiens

Chers(es) psychiatres d'un soir!

C'est avec beaucoup de plaisir que nous avons créé ce spectacle. Nous croyons que l'utilisation de la marionnette en thérapie est appelée à se développer partout au Québec.

Nous sommes fiers de faire partie de ce développement et espérons que vous éprouverez autant de plaisir que nous.

Richard Boudrias
Félix Acharoff

VOUS, ÇA VA ... ET MOI ?

Chers(es) collègues

Vous venez d'assister aux différents ateliers et conférences traitant des nouveaux champs d'action en psychiatrie pour la décennie 90.

Ce congrès très spécial aura généré beaucoup de surprise tant il était captivant et novateur. En cette fin de congrès, nous sommes honorés, fiers et heureux de faire cette rencontre en vous présentant une conférence extraordinaire, du jamais vu dans les annales des congrès annuels des médecins psychiatres du Québec.



Chers(es) collègues psychiatres vous qui traitez et côtoyez quotidiennement des usagés souffrant d'impulsions inconscientes, d'inhibitions refoulées ou de sublimation, des gens complexes et complexés / vous ne pourrez qu'apprécier cet exposé du Dr Albert Kraft sur l'approche "Marionnette et Thérapie". Le cas de M. Richard Boudrias vous captivera.

Bref vous assisterez dans les prochaines minutes à la naissance d'une nouvelle fonction de travail, à savoir psychiâtre marionnettiste.

Le Dr Albert Kraft et toute son équipe de l'ENAM sont heureux de vous présenter en quelque sorte, tout ce que vous n'avez jamais soupçonné pouvoir savoir sur "Marionnette et Thérapie" sans jamais avoir pu le demander.

Bonne conférence!

Communiqué

En mars 1990 nous avons créé l'Enam (École Nationale des Apprentissages par la Marionnette). Cet organisme régional sans but lucratif, a pour objectif, entre autres, de promouvoir l'utilisation de la marionnette en thérapie et en pédagogie.

Dans ce but, nous avons cru pertinent de faire connaître ce nouveau champ d'action en créant ce spectacle. Initialement cette comédie dramatique, "Vous ça va ... et moi?" répondait à une demande spécifique du comité organisateur du XXV^e congrès annuel des médecins - psychiatres du Québec qui se déroulait à Chicoutimi du 5 au 8 juin dernier.

Les réactions enthousiastes et les commentaires favorables recueillis parmi les 250 congressistes des quatre coins du Québec, l'assurance,

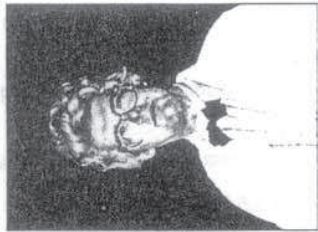


ce spectacle par des gens ne faisant pas partie de la profession que ce spectacle pouvait intéresser l'ensemble de la population adulte, tout cela allait au-delà de nos espérances.

Grâce à vous, nous serons en mesure de donner deux représentations de ce spectacle ainsi qu'une conférence lors du prochain colloque "Marionnette et Thérapie" qui se tiendra dans le cadre du IX^e Festival mondial des théâtres de marionnettes en France à Charleville-Mézières en septembre prochain. Il est indispensable pour nous et pour le développement de la marionnette de participer activement à cette manifestation internationale de très grande envergure à laquelle prennent part plus de quarante pays. Ce médium est promi à un grand avenir au Québec et plus spécifiquement dans notre région.

C'est donc avec beaucoup d'enthousiasme et de fébrilité que l'ENAM vous propose ce spectacle.

L'Histoire



"Vous ça va... et moi?" parle de l'utilisation de la marionnette en thérapie. Le spectacle est présenté sous forme d'une conférence spéciale prononcée par le docteur Albert Kraft dans le cadre du congrès annuel des médecins psychiatres du Québec. C'est par cette conférence que prend fin ce congrès extraordinaire. Cette démarche classique évoque les présentations de l'homme-éléphant, King-Kong, Frankenstein et autres du même genre.

Le docteur Albert Kraft n'est pas peu fier de présenter son "usagé" schizophrène, monsieur Richard Boudrias, sur lequel il travaille depuis plusieurs mois. Cet éminent psychiatre, afin d'améliorer l'état de santé mentale de son "usagé", a recours à son thérapeute - parallèle, une marionnette. Sa démarche s'inscrit dans une nouvelle approche appelée "marionnette et thérapie".

Ce qui est particulier dans cette comédie dramatique c'est que le public se trouve impliqué directement dans le spectacle. En effet, chaque personne composant l'assistance devient un éminent psychiatre. Il ou elle sera sensibilisé(e) à ce nouveau champ d'action et sera en mesure de connaître davantage ce médium extraordinaire. L'auditoire pourra également partager le fruit des recherches et de l'expertise du Dr Kraft à travers la spontanéité et les réactions peu banales de son "thérapeute-parallèle" et les réactions de M. Boudrias face à sa schizophrénie.

"Vous ça va... et moi?" compte trois personnages. Ce nombre est justifié par le besoin intrinsèque, dans l'approche "Marionnette et Thérapie", de l'utilisation de trois composantes: "l'usagé, le psychiatre et le marionnettiste. Il va de soi que le psychiatre ne saurait utiliser pleinement les possibilités de la marionnette sans le concours du marionnettiste. De plus, le marionnettiste ne peut intervenir sans le support du psychiatre.

Distribution: Réjean Arseneault dans le rôle du Dr Albert Kraft et thérapeute-parallèle, Richard Bouchard dans le rôle de M. Richard Boudrias.

Nous tenons à remercier le Dr Marc-Yves Leclerc pour sa précieuse collaboration.

Merci

O BONSOINS

CKRS
RADIO 59

GUINNESS
PUB
GUELLETON-SPORT

MOLSON
LA BRASSERIE MOLSON O'KEEFE

CKRS
télévision

Centre Régional de Santé Mentale
Institut Roland-Saucier

C-J-A-B
FM 94

CRSSS

CFRS
MONTREAL DE QUÉBEC

CEM
CONSULTANTS INC.

les éditions
du **révéil**

Vidéotron

GO
Agence Musicale G.D. enr.

Impression
Schwartz

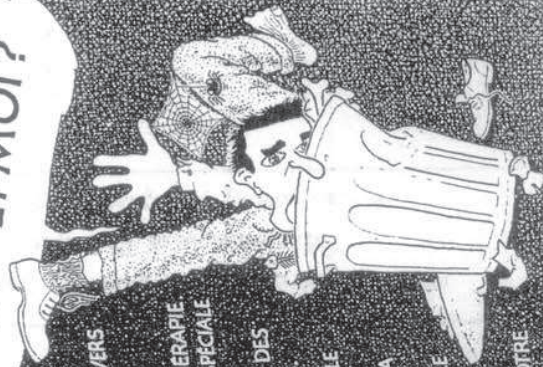
"On a du savoir-faire!"

O BONSOINS

(Bélanger & Gilbert) vous prescrit:

VOUS, ÇA VA... ET MOI?

UNE COMÉDIE
DRAMATIQUE
UN CLIN D'ŒIL SUR L'UNIVERS
DE LA PSYCHIATRIE ET
L'UTILISATION DE LA
MARIONNETTE EN THÉRAPIE
UNE CONFÉRENCE TRÈS SPÉCIALE
(SANS CHOLESTÉROL!)
DU CONGRÈS ANNUEL DES
MÉDECINS PSYCHIATRES
CETTE CRÉATION DE L'ÉCOLE
NATIONALE DES
APPRENTISSAGES, PAR LA
MARIONNETTE, EST
RÉALISÉE ET INTERPRÉTÉE
PAR RÉJEAN ARSENEAULT
ET RICHARD BOUCHARD
SANTÉMENTALEMENT VOTRE



Québec

GO
Agence Musicale G.D. enr.

Nous remercions chaleureusement tous les organismes privés, les députés de la région, Francis Dufour, Jeanne Blackburn et Gérard-Raymond Morin, qui ont rendu possible la réalisation de ce spectacle.

La collection “Marionnette et Thérapie” (mars 1993)

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

FASCICULE A : La marionnette en thérapie. *Publications 1980-1985. Bibliographie de 75 notices commentées*, par Michèle GISSELBRECHT, Gladys LANGEVIN et Geneviève LELEU-ROUVRAY, 10 p. Prix : 5,34 €

BULLETIN TRIMESTRIEL : L'association diffuse, par abonnements, depuis 1982, le bulletin trimestriel “*Marionnette et Thérapie*”. Les anciens numéros sont toujours disponibles.

Publications en format A4 (21 x 29,7), disponibles à l'association “**Marionnette et Thérapie**”
Depuis 2009 : 25 rue Racapé – 44300 Nantes – E-mail : marionnettetherapie@free.fr