

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

"MARIONNETTES UNIVERSELLES 2000"

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

**IX^e Colloque international
"Marionnette et Thérapie"**

Sur le thème

Du corps fabriqué au corps construit

Présidé par Pascal LE MALÉFAN

le samedi 16 et le dimanche matin 17 septembre 2000,

et par Madeleine LIONS

le dimanche après-midi 17 septembre 2000

Transcription de l'enregistrement : Serge LIONS

Chambre de Commerce et d'Industrie
CHARLEVILLE-MÉZIÈRES - France (08)

L'association "Marionnette et Thérapie" remercie les organisateurs du XII^e Festival mondial des Théâtres de marionnettes et la Chambre de Commerce et d'Industrie de Charleville-Mézières qui ont permis la réalisation de ce IX^e Colloque international, ainsi que tous les intervenants et toutes les personnes qui, à des titres divers, ont gracieusement contribué à la bonne organisation de cette rencontre



*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

Les intervenants au IX^e Colloque international

Jacques CLICHEROUX, responsable des ateliers au Centre de La Pommeraie, SAINTE-ELLIGNIES (Belgique).

Kita DEBUIRE, interprète, CHARLEVILLE-MÉZIÈRES (France).

Stéphane DEPLANQUES, étudiant en psychologie, étudiant en art-thérapie et en psychopédagogie, ROUEN (France).

Colette DUFLOT, docteur 3^e Cycle en psychologie, MAYENNE (France).

Stefano GIUNCHI, directeur de la compagnie "Arrivano dal Mare I", CERVIA (Italie).

Fabio GROPPPI, psychologue, psychothérapeute, PARME (Italie).

Maki KOHDA, professeur à l'université Seitoku, TOKYO, (Japon).

Pierre-Paul LACAS, psychanalyste, PARIS (France).

Pascal LE MALÉFAN, psychologue, maître de conférences à l'université de Rouen, ROUEN (France).

Madeleine LIONS, art-thérapeute marionnettiste, PARIS (France).

Annette MASQUILIER, éducatrice responsable de l'atelier-marionnettes au Centre de La Pommeraie, SAINTE-ELLIGNIES (Belgique).

Ginette MICHAUD, psychologue, psychanalyste, PARIS (France).

Toshiki MINAMI, directeur des compagnies de marionnettes "Fresh" et "Kamifusen", NAGOYA (Japon).

Marie-Hélène POTTIER, étudiante en maîtrise de psychologie, ROUEN (France).

Jean-Louis TORRE-CUADRADA, ergothérapeute, GRENOBLE (France).

Marcel TURBIAUX, psychologue, rédacteur en chef du "Bulletin de psychologie", PARIS (France).

Corrado VECCHI, psychomotricien, PARME (Italie).

Shigetoshi SUZUKI et Miho MIZUMOTO, de la compagnie "Kamifusen"; Naoko YUASA et Akiko HASEGAWA de la compagnie "Fresh"; NAGOYA (Japon).

* * * * *

Du corps fabriqué au corps construit

La clinique des psychoses nous apprend que des sujets tentent spontanément de mettre en forme leur délire par les cadres de l'imaginaire. La peinture, l'écriture sont au nombre des procédés les plus couramment utilisés. Plus rares sont les tentatives de sculpture ou de confection de personnages voire de marionnettes. Peut-être ont-elles été moins étudiées ? Mais que peuvent-elles apporter à une approche des modes de stabilisation dans la psychose si l'on considère qu'elles présentent la particularité de privilégier la forme et non le signifiant ? En quoi sont-elles, selon l'expression proposée par Jean Oury, des « tenant-lieu de fabrique du corps » ? De quelle manière, aussi, dans la cure psychanalytique avec des patients psychotiques, les méthodes projectives de l'image du corps, telles le modelage ou la sculpture, comme tentatives d'inscriptions métonymiques, orientent-elles le travail de l'analyste et la restructuration du psychotique ?

Voilà les questions théoriques que ce Colloque se propose d'aborder dans ses trois sections : *Théorie, Clinique, Esthétique*, à travers conférences, exposés cliniques et relations d'expériences.

Pascal LE MALÉFAN.

SOMMAIRE

Samedi 16 septembre 2000, le matin.

Page

	Ouverture du IX^e Colloque International "Marionnette et Thérapie" par <i>Madeleine LIONS</i>	1
FRANCE	Du corps fabriqué au corps construit par <i>Pascal LE MALEFAN</i>	3
FRANCE	"Le dedans et le dehors". À propos de la création : réflexion autour de quelques concepts phénoménologiques et psychanalytiques par <i>Colette DUFLOT</i>	5
FRANCE	Contribution à la théorie de l'utilisation des marionnettes en thérapie par <i>Marcel TURBLAUX</i>	15
FRANCE	Atelier-marionnettes dans une classe de 6^e du Collège Chartreuse à St-Martin-le-Vinoux (Isère). Unité pédagogique d'intégration (U.P.I.) par <i>Jean-Louis TORRE-CUADRADA</i>	25

Samedi 16 septembre 2000, l'après-midi.

FRANCE	La projection du corps dans l'espace par <i>Ginette MICHAUD</i>	33
FRANCE	L'image du corps vécu d'après Gisela Pankow par <i>Pierre-Paul LACAS</i>	41
ITALIE	Le jeu avec les marionnettes et les poupées dans les services hospitaliers pédiatriques par <i>Fabio GROPPi et Corrado VECCHI</i>	51

Dimanche 17 septembre 2000, le matin.

FRANCE	Le théâtre de marionnettes de Maurice et George SAND : Construction et mise en scène du désir maternel et métaphore paternelle par <i>Stéphane DEPLANQUES</i>	59
BELGIQUE	De l'écriture à la scène. Une aventure entre personnes handicapées et marionnettes par <i>Jacques CLICHEROUX et Annette MASQUILIER</i>	69
JAPON	Rôle joué par le théâtre de marionnettes après le tremblement de terre de Kobe pour venir en aide aux enfants et aux personnes très traumatisées par <i>Maki KOHDA et Kita DEBUIRE</i> , interprète	77
FRANCE	Objets trouvés-Objet créé par <i>Marie-Hélène POTTIER</i>	83
ITALIE	"L'opération a parfaitement réussi" Témoignages des parents et de la compagnie <i>Arrivano dal Mare !</i> sur Luca, la marionnette et l'amnésie par <i>Stefano GIUNCHI</i>	95

Dimanche 25 septembre 1994, l'après-midi.

avec la participation de A. Kita DEBUIRE, interprète

JAPON	Évolution de l'association japonaise "Marionnette et Thérapie" par <i>Maki KOHDA</i>	101
JAPON	Présentation de marionnettes, mise en scène et spectacle spécialement préparé pour le Colloque par <i>Maki KOHDA</i> et <i>Toshiki MINAMI</i> avec <i>Shigetoshi SUZUKI</i> et <i>Miho MIZUMOTO</i> , de la compagnie Kamifusen, et <i>Naoko YUASA</i> et <i>Akiko HASEGAWA</i> , de la compagnie Fresh	105
JAPON	Présentation de diapositives par <i>Toshiki MINAMI</i>	107
	Clôture du IX^e Colloque international "Marionnette et Thérapie" par une très chaleureuse réception regroupant tous les participants et intervenants encore présents.	

* * * * *

ANNEXES

	Relations avec l'Ambassade du Japon en France pour l'accueil de quatre jeunes marionnettistes handicapés	114
	"76-2000 Marionnette : autre image" Exposition au Centre d'Audiophonologie de Charleville-Mézières	120
	Rencontres organisées par le Festival À la Chambre de Commerce et d'Industrie de Charleville-Mézières	123
	La collection "Marionnette et Thérapie"	125

* * * * *



L'exposition de l'institut de rééducation "Le Chemin" – Albi
Jean-Claude Pfenf – "76-2000 Marionnette : autre image" (Cf. p. 120)

Samedi 16 septembre 2000,
le matin.

Madeleine LIONS

Ouverture du IX^e Colloque international "Marionnette et Thérapie"

Chers Amis,

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

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

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

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

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

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

Nous accueillons aussi la nouvelle association "Marionnette et Thérapie-Brésil", qui n'a pas amené de marionnettes depuis le Brésil, mais qui montre sur un panneau à l'exposition "76-2000 Marionnette : autre image", tout le travail considérable qui se

fait là-bas au Brésil. Nous les accueillons chaleureusement en espérant que nous aurons bientôt des relations encore plus profondes.

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

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

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

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

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



Pascal LE MALÉFAN

"Du corps fabriqué au corps construit"

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

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

Je voudrais l'illustrer par un souvenir. Un jeune schizophrène — il avait 17 ans — venait souvent me trouver pour bavarder un peu, de tout mais certainement pas de rien. Son sérieux m'étonnait toujours. Or il avait l'habitude de déambuler dans les couloirs du service en se tenant le menton avec la main, ce qui lui conférait une allure peu naturelle et certainement pas celle que Rodin a pu donner à son penseur !

Un jour je lui demandai — car cela m'intriguait — pourquoi il avait toujours ainsi la main au menton. Il me répondit alors, maîtrisant à peine son angoisse qui se lisait dans ses yeux, que c'était pour empêcher sa tête de partir. Je restai sans voix, sous

l'effet sidérant de cette certitude aussi folle qui empêchait, brusquement, toute identification. Mais ce patient avait une autre particularité si je puis dire, c'était de confectionner des personnages de papier. Il y passait des heures, et pendant ce temps, ses mains étant évidemment occupées, il ne tenait pas son menton.

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

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

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

Bon Colloque à tous !

* * * * *

Colette DUFLOT

"Le dedans et le dehors"

**À propos de la création : réflexion autour de quelques
concepts phénoménologiques et psychanalytiques**

Il est devenu banal de dire que, lorsqu'on fait appel, dans le cadre d'une psychothérapie d'inspiration analytique, à une médiation non verbale, à la création plastique — je fais référence ici au dessin, au modelage dont l'aboutissement peut être la création d'une marionnette — on permet « l'expression », et qu'on travaille dans ce qu'on appelle « l'espace transitionnel », en agissant au niveau de la structuration de « l'image du corps ».

Ces métaphores spatiales de ce qui est de l'ordre d'un vécu ne sont pas toujours très clairement comprises ni utilisées à bon escient, mais constituent des balises commodes pour le psychothérapeute consciencieux qui non seulement agit, mais s'interroge sur ses moyens d'action et cherche à se repérer par rapport à un cadre théorique.

Dans le travail avec les psychotiques, principalement les schizophrènes, la référence à l'espace est, dans un premier temps du moins, fondamentale. Je ne parle pas ici de l'espace euclidien, de l'espace du géomètre, mais des premières étapes de la construction de celui-ci, concomitantes de la construction du corps vécu.

Et cette construction, si elle résulte, chez l'enfant, d'une évolution neuro-physiologique nécessaire, résulte en même temps du dynamisme du petit sujet qui, disait Piaget¹, par le jeu successif d'accommodations et d'assimilation construit la réalité, SA réalité, avant d'accéder au relatif consensus avec autrui que donne l'accès à la représentation et à la rationalité : « L'intuition de l'espace n'est pas une lecture des propriétés des objets, mais bien, dès le début, une action exercée sur eux. »

Chez le psychotique on peut penser que quelque chose au niveau de cette structuration progressive de l'espace et du corps est resté en arrière, même si cette fixation est masquée par une apparente facilité à utiliser l'espace et les objets qu'il contient. Chez de tels sujets la question de la *limite* entre espace personnel et espace extérieur n'est pas totalement réglée (et nous verrons tout à l'heure qu'elle ne l'est pas forcément non plus chez les sujets dits « normaux »). C'est pourquoi j'ai voulu réfléchir autour des différents concepts tournant autour de cette limite en parlant du « dedans » et du « dehors ».

Thérapies médiatisées et art-thérapie.

Je veux préciser que je ne parle pas, ici, de ce qu'on appelle (à tort) « art-thérapie ».

J'ai toujours été méfiante devant le mariage bizarre de l'art et de la thérapie, pensant que si l'on fait l'un on ne fait pas l'autre et que si se livrer à une activité

1. Jean PIAGET, *La représentation de l'espace chez l'enfant.*

créatrice fait du bien, tout ce qui fait du bien n'est pas nécessairement de l'ordre du thérapeutique, sauf à élargir considérablement le concept de « maladie ».

L'art s'est progressivement, au cours du dernier siècle, affranchi des canons esthétiques, des règles de composition qui présidaient depuis la Renaissance à la réalisation d'un tableau, d'une statue. Le surréalisme, le mouvement expressionniste, l'art brut de Dubuffet ont contribué à cette libération qui nous vaut des œuvres parfois fortes, parfois discutables.

Cette libération permet, sinon l'avènement réel de « l'art pour tous », du moins l'accès d'un plus grand nombre à l'expression artistique. Ce qui est une excellente chose car Freud nous a montré comment l'art pouvait satisfaire le principe de plaisir tout en s'appuyant sur la sublimation à la sublimation. La création artistique est épanouissante. En outre, le créateur peut éventuellement prétendre à une reconnaissance sociale.

Aussi j'ai le plus grand respect pour ces ateliers, généralement animés par un artiste, où malades mentaux ou handicapés peuvent créer, pour moitié de façon spontanée, pour moitié en s'inspirant d'œuvres reconnues, l'artiste étant toujours, ainsi que le disait Malraux « fils de quelqu'un ».

C'est ainsi que j'ai pu admirer récemment à Paris une exposition itinérante organisée par l'UNAPEI. Cette exposition réunissait des œuvres très diverses réalisées dans différents pays d'Europe par des handicapés mentaux. La qualité et la diversité des œuvres témoignait d'une grande créativité. Nulle part il n'était question de « thérapie ». Les commentaires parlaient de socialisation, d'accès à la culture des personnes handicapées, ce qui est déjà fort intéressant.

Les « psychothérapies médiatisées » ont d'autres visées, une autre fonction et se réfèrent à une méthodologie différente.

Elles s'adressent à ces patients qui n'ont pas eu complètement accès à l'imaginaire et au symbolique, qui demeurent en deçà de cette limite qui fait qu'un « sujet » existe.

J., par exemple, me racontait qu'il avait été pris d'une angoisse insupportable alors qu'il passait avec sa mère devant un bâtiment que cette dernière lui désignait comme une « casserole d'œufs ».

Comment traiter cette information ?

On peut s'intéresser au *contenu*, à l'image de l'œuf, symbole de germination, de vie et interpréter ce raptus anxieux comme l'indicateur d'une relation anxigène à une mère toute-puissante et maléfique, au « mauvais objet » décrit par Mélanie Klein. Ce qui nous situe déjà dans un monde relationnel archaïque.

Mais on peut aussi, selon la terminologie de Gisela Pankow, envisager la *forme* avant de s'arrêter sur le « contenu » : si J. n'avait édifié qu'une barrière fragile entre son monde interne et le monde extérieur, l'évocation de la rupture de cette mince coquille pouvait réellement le projeter dans l'angoisse sans nom de l'éclatement et du morcellement. Il y avait donc lieu de prêter attention à la structure de l'espace vécu de ce patient.

L'expression.

C'est pourquoi, lorsqu'on invoque le concept d'expression pour rendre compte de l'efficacité des médiations, (« on les fait s'exprimer », « on permet l'expression »), je ne pense pas qu'on soit sur la bonne route.

« Expression » n'est pas, à proprement parler, un concept psychologique ou psychanalytique : les dictionnaires spécialisés ne le mentionnent pas la plupart du temps. Si les « modalités » d'expression ont leur importance, peut-on dire que l'expression est, en soi, thérapeutique ?

Ex-primer : envoyer au-dehors, comme on exprime le jus d'une orange. On peut dire que ça soulage. Mais, dans certains cas, notamment chez le schizophrène, il peut s'agir d'un appauvrissement, d'un « vidage » angoissant.

L'orange dont on a exprimé le jus devient un déchet... On peut se demander si ce n'est pas, précisément, pour lutter contre ce danger de « vidage » que certains psychotiques éprouvent — spontanément — le besoin d'investir un morceau d'espace, de s'accrocher à leurs peintures ou dessins, ou, à défaut, aux menus objets que parfois ils collectionnent. Si, au dedans, c'est le chaos, trouvons un appui au-dehors. Ils restent attachés à leurs productions comme faisant partie de leur propre corps tandis que lâcher des mots (*verba volant...*) leur apparaît comme une sorte d'hémorragie dangereuse pour leur survie.

En fait, le concept d'expression est très insuffisant pour rendre compte à la fois du travail de création et de la dimension thérapeutique du recours aux médiations projectives.

Projection/introjection.

La psychanalyse nous offre — avec Freud qui s'est souvent interrogé sur la création artistique et a bien montré l'étroite relation existant entre l'œuvre et l'artiste — un autre concept, bien plus opératoire celui-là : la projection avec son corollaire, l'introjection.

Je « projette » ce qui est dedans sur le dehors, n'en reconnaissant pas, la plupart du temps, ma paternité.

Après avoir fait de la projection un mécanisme de défense à l'œuvre dans la psychose paranoïaque, Freud a souvent souligné qu'il s'agit en fait d'un mécanisme normal, présent dans beaucoup de registres de la vie psychique.

Le petit sujet, en ses débuts, *introjecte*, s'incorpore, ce qui, du dehors, lui procure de la satisfaction, le « bon objet » de Mélanie Klein. Par contre, il *projette* au-dehors ce qui lui procure du déplaisir, mauvais objet.

La projection semble suggérer que, s'il y a bien un dedans et un dehors, la frontière entre les deux est très perméable.

La question est de savoir si, comme le disait Anna Freud, ce double mouvement de projection/introjection est consécutif à la différenciation du moi d'avec le monde extérieur (Le Moi et les mécanismes de défense), ou si, ainsi que le soutient Mélanie Klein, c'est lui qui permet la différenciation intérieur/extérieur, nécessaire pour qu'advienne le sujet et que se constitue son identité.

Pour ma part, je suivrai plutôt la seconde pensant, avec Piaget², que c'est de l'*activité* que naît le changement. Il décrit le passage d'un état indifférencié sans dedans ni dehors à un univers structuré non comme une évolution automatique, mais comme le résultat d'un travail d'élaboration. Dans un premier temps, « *les choses sont centrées autour d'un moi qui croit les diriger tout en s'ignorant lui-même en tant que sujet* ». Le jeune enfant parvient ensuite progressivement à construire « *un monde stable et conçu comme indépendant de l'activité propre*³. »

Certains schizophrènes, tout en étant parfaitement capables d'utiliser les objets de la réalité vivent encore avec des fixations à ces stades archaïques où règne la toute-puissance. Je pense à Loïc, schizophrène grave, qui passait de longues heures devant le poulailler de l'hôpital. Il était sûr et certain que de son regard et de sa concentration sur l'observation du comportement des volailles dépendait le sort du monde, une seconde d'inattention risquant de produire une guerre mondiale.

2. Jean PIAGET, *La construction du réel chez l'enfant*.

3. *Métaphysique des tubes*, d'Amélie NOTHOMB, illustre bien ce parcours.

L'espace transitionnel.

Ces concepts, d'introjection et de projection sont certes beaucoup plus opératoires que celui d'expression. Ils s'appuient sur ces deux catégories du dedans et du dehors, catégories éminemment spatiales qui impliquent tout autant notre corps, structure spatiale, que notre environnement.

Mais, si nous pouvons tomber d'accord sur les principes de la géométrie euclidienne, l'espace vécu des uns ne va pas nécessairement être le même que celui des autres.

Une patiente me disait : « Je suis dans ma tête, en dessous, il n'y a rien ». Elle disait aussi : « Quand Joseph boit son café, je suis sa tasse. Je sens ses lèvres, sa main qui me touchent ». Comment mieux faire sentir l'in vraisemblable de cet espace archaïque évoqué, dès le début des années 30 par Paul Schilder, centré autour des orifices du corps dans une complexe interpénétration du dehors et du dedans, espace hors corps, mais pourtant ressenti au dedans ?

Auprès de tels patients, la technique psychanalytique classique ne peut être opérante.

Masud Khan écrivait que, dans la cure analytique, le sujet peut utiliser le *processus* analytique, la *relation* analytique, c'est à dire le transfert, ou, enfin, le *cadre* analytique, et il évoque le cas d'une patiente qui durant un long temps ne disait rien en séance mais oubliait régulièrement quelque objet personnel dans la salle d'attente.

C'est, écrivait-il, grâce aux recherches de Winnicott, Bion, Balint et Marion Milner que nous sommes « progressivement devenus sensibles au fait qu'un patient dans certains états de détresse et de perturbation peut n'être capable d'utiliser que l'espace analytique et se trouver incapable d'utiliser le processus analytique et/ou la relation transférentielle »⁴.

J'ajouterai Gisela Pankow qui disait que le recours au modelage consistait à « trouver une fenêtre » pour communiquer avec les schizophrènes.

Il est important que le thérapeute sache observer ce type de phénomène. Pour ma part j'ai bien souvent eu conscience d'avoir des patients « dans le tiroir », qui, incapables d'entrer dans une relation thérapeutique verbale utilisaient l'espace des séances et déposaient dans les tiroirs de mon bureau objets personnels, dessins ou créations diverses. Ces objets « hors corps » constituaient un emboîtement de leur corps et du mien, non pas dans l'espace concret du géomètre, mais dans cet espace potentiel situé, ainsi que l'écrit Winnicott « entre l'objet subjectif et l'objet perçu objectivement, entre les extensions du moi et le non-moi. » Cet espace, ajoute-t-il, qui ne peut se constituer qu'en « relation avec un sentiment de confiance. »

Là, j'éprouve le besoin de faire une précision : qu'on ne se demande pas « où » est cet espace transitionnel ou potentiel ! J'entends parfois dire « derrière le castelet, c'est l'espace transitionnel », ou « la marionnette c'est un objet transitionnel ». Mais non ! On fait facilement et très souvent ce genre de contresens, et Winnicott lui même répétait que l'objet transitionnel n'était pas le jouet ou le morceau de chiffon, mais l'usage que l'enfant en faisait. Il ne s'agit, en effet, pas d'un lieu, mais d'un mode d'être, d'un type de relation à l'espace en fonction des investissements du sujet, de sa capacité à se projeter sur des objets, à se les incorporer, à créer une zone où moi/non moi se rencontrent.

4. M. Masud R. KHAN, "L'espace du secret", *Nouvelle revue de psychanalyse*, N° 9, Printemps 1974, « Le dehors et le dedans ».

L'espace topologique.

L'émergence de ce concept d'espace transitionnel, novateur en psychanalyse, était préparée par d'autres cheminements de pensée dans l'air du temps de la première moitié du XX^e siècle, qui se croisaient, tout en s'en différenciant, avec ceux de la psychanalyse.

Je fais là référence à cet « espace topologique » évoqué par Merleau-Ponty⁵ à l'occasion de ses travaux sur la *Phénoménologie de la perception* :

« Il nous faut, écrit-il, rejeter les préjugés séculaires qui mettent le corps dans le monde et le voyant (= celui qui regarde) dans le corps, ou, inversement, le monde et le corps dans le voyant comme dans une boîte. » (*Ibid.* p. 182).

L'espace dans lequel nous vivons n'est pas l'espace ordonné du géomètre. L'espace euclidien est élaboré progressivement par l'intelligence, objectivé par la réflexion scientifique.

Mais, en arrière plan subsiste toujours un espace vécu, plus ou moins refoulé.

En effet, mon corps est lui-même espace, et je ne peux avoir l'intuition de la tridimensionnalité de l'espace qui m'entoure que parce qu'il est lui-même tridimensionnel⁶ :

« L'épaisseur du corps, loin de rivaliser avec celle du monde, est au contraire le seul moyen que j'ai d'aller au cœur des choses en me faisant le monde et en les faisant chair » (*Ibid.* p. 178).

« Si l'on veut des métaphores, il vaudrait mieux dire que le corps senti et le corps sentant sont comme l'envers et l'endroit, ou encore, comme deux segments d'un seul parcours circulaire qui, par en haut va de gauche à droite et, par en bas, de droite à gauche mais qui n'est qu'un seul mouvement dans les deux phases. » (*Ibid.* p. 182).

Nous retrouvons, dans cette description, la bande de Moebius, où dedans et dehors sont en continuité grâce à une torsion de l'espace évoquée par Lacan pour illustrer la structure du sujet aux temps de ses origines. À ce stade archaïque, moi et non-moi ne sont pas clairement différenciés, le dedans vaut le dehors et réciproquement. Ce qu'on peut retrouver, par exemple chez un psychotique comme Mary Barnes qui tapissait les murs de sa chambre de ses excréments : le dedans tapissait le dehors en une sorte d'équivalence, à moins que le tartinage des murs ne constitue aussi une tentative de trouver, enfin, une limite, de se faire une surface.

Merleau-Ponty, qui s'est beaucoup attaché à décrire le rapport du corps au monde décrit celui-ci selon un schéma tactile : mon corps « tapisse les choses », le regard « enveloppe, palpe, épouse les choses visibles ».

Dedans et dehors sont étroitement liés, voyant et vu, sentant et senti, le corps est le lieu où se conjuguent les pôles du sujet et de l'objet, de l'actif et du passif. C'est, dit le philosophe, « un corps à deux feuillets, le dedans et le dehors articulés l'un sur l'autre » comme « un doigt de gant qui se retourne ».

Il retrouve là (ou préfigure ?) la structure du tore évoquée par Lacan lorsque le sujet naissant a commencé à se construire un monde intérieur, un « soi » comme disait Winnicott.

Narcissisme.

Mais... comment peut-on parvenir à une véritable perception de l'altérité... ? Dedans et dehors ne sont donc jamais en véritable opposition. Mon désir, éprouvé au dedans va-t-il agir tel quel sur le dehors, ma pensée va-t-elle être opérante ?

5. Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*.

6. C'est, à peu près ce que disait déjà Kant au XVIII^e siècle.

C'est ce qui fonde alors le monde de la magie que l'on rencontre, selon les mots d'Ernesto de Martino lorsque le monde est « en train de se faire », lorsqu'il est « en voie de décision » qu'il « cherche à se constituer »⁷.

Il est bon de se demander, lorsqu'on prend un sujet en psychothérapie, quelle est la structure de l'espace dans lequel il vit. Le thérapeute n'a pas besoin de croire à la magie, mais il doit se préoccuper de la structure de l'être au monde de son patient.

J., que j'évoquais tout à l'heure, me dessinait, en séance, en très fâcheuse posture. Je le lui fis remarquer. Aussitôt, il effaça son dessin, jeta la feuille et m'assura précipitamment : « Je ne veux pas votre mort ». Cette dénégation masquait à n'en pas douter les fantasmes de meurtre qu'il développait, dans le transfert, à mon égard, tandis que ses gestes témoignaient de la puissance opérante qu'il prêtait à son dessin.

C'était un schizophrène.

Mais cet espace archaïque, s'il est bien refoulé chez le sujet socialisé n'est jamais aboli et peut ressurgir en cas de crise. Je me souviens d'une chercheuse du CNRS qui fut, au cours de son analyse, profondément bouleversée par la coïncidence d'images qu'elle avait produites en rêve et où son analyste mourait tandis que celui-ci échappait de peu à un accident d'auto dans la réalité. Elle s'en sentait responsable, abolissant la frontière entre sa pensée et les événements de la réalité.

C'est précisément cela, lorsqu'on utilise les marionnettes, qui justifie l'interdit de faire un personnage de la réalité.

Est-on jamais vraiment débarrassé de cette attache fusionnelle au monde qui nous entoure et aux objets de notre désir ?

Freud distinguait la libido narcissique de la libido objectale tout en relevant que le sujet ne renonce jamais pour autant à son narcissisme primaire. Michel de M'Uzan, dans un article fort intéressant sur le sentiment d'inquiétante étrangeté⁸, insiste pour sa part sur le fait que la libido narcissique n'est jamais entièrement localisée dans le sujet : « La libido destinée à investir les objets est empruntée en partie à leur investissement narcissique. »

Autrement dit, les objets fortement investis ne peuvent accéder à une véritable altérité : « Entre les deux ordres, celui du moi et celui du non moi il n'y a pas à proprement parler de frontière mais une sorte d'espace transitionnel. » (*Ibid.*)

Le sujet — et pas nécessairement le schizophrène — investit des objets « en extra-territorialité », comme en avant-poste et son identité propre se répartit en une sorte de frange, de M'Uzan dit « un spectre », défini par l'ensemble des positions dont la libido narcissique est susceptible.

Il ajoute « les variations de cet investissement de la libido narcissique sont sans doute le plus souvent latentes. » Si le narcissisme est à son comble dans la schizophrénie, il existe cependant chez tout être normal et peut alors se manifester plus clairement lorsque surgit par exemple le sentiment d'inquiétante étrangeté où l'objet est à la fois externe et dangereusement interne.

Ce qui peut aider à comprendre comment ce que je fabrique avec mes mains, qui est là, devant moi, au-dehors de moi, peut en même temps être en moi, au dedans de moi...

Altérité et structure de l'espace.

Entrelacs du dedans et du dehors, réversibilité, narcissisme : nous voyons bien que tout ce qui se passe entre mon corps qui agit et l'espace qui l'enveloppe

7. Ernesto de MARTINO, *Le monde magique, parapsychologie, ethnologie et histoire*. Marabout Université, 1971.

8. Michel de M'UZAN, S.J.E.M., in *Nouvelle revue de psychanalyse*, « Le dedans et le dehors », N° 9, printemps 1974.

sera d'une extrême importance tout au moins tant que la frontière n'en sera pas suffisamment définie. Frontière intérieure, psychique correspondant à ce sentiment d'identité et de permanence qui constitue cette image du corps « de base » dont parle Françoise Dolto, frontière corporelle, ainsi que ce « moi-peau » défini par Anzieu. Cette frontière élaborée, construite, pourra avoir une certaine perméabilité, laisser passer des allers-retours, mais l'équilibre et l'identité du sujet n'en seront pas menacés.

C'est pourquoi le thérapeute se doit de prêter attention, en premier lieu non pas au *contenu* des productions de son patient, mais à leur *structure* et à la place qu'elles peuvent occuper au sein de la configuration spatiale de celui-ci.

Avec le psychotique, l'objet créé n'est pas un signe, encore moins un signifiant, mais peut être l'équivalent d'une partie de son corps, cet avant poste dont parle M'Uzan.

J'ai souvent été frappée de la similitude des dessins ou des modelages produits par des patients psychotiques très déstructurés au début de leur prise en charge : fragments sans liens entre eux, traits incohérents, « bouts de tuyau » me disait une jeune femme. Ils ne peuvent produire autre chose que ce qu'ils sont et le donnent à voir comme ils donnent à voir, dans leur mode d'être profondément autistique, leur désordre vestimentaire, leur incohérence, leur désorientation.

Comment en sortir ? Sûrement pas en leur apprenant la technique du dessin comme le suggéreraient sans doute des tenants du comportementalisme ou du cognitivisme.

L'autre, « miroir de moi comme je le suis de lui », écrivait Merleau-Ponty, ne peut naître, que de mon côté, au-dedans de moi, par « une sorte de bourgeonnement » parce que, tout à coup, quelque chose résiste et que se produit une sorte de décentration.

C'est là, exactement, que va se situer le travail du psychanalyste.

Si Winnicott compare une partie de son travail à la fonction de miroir du regard de la mère, celui-ci ne peut se continuer ou se parfaire que de produire cette décentration qui va manifester *qu'il y a de l'autre*.

Il ne s'agit pas de « fusion », de s'abîmer dans l'image spéculaire mais de transformer le fait brut en signe, de se situer comme adresse possible de ce signe : ce désordre que tu mets sur la feuille, tu me dis qu'il est au-dedans de toi... Ce que tu donnes à voir, c'est un signe, et j'en suis l'adresse.

Si ça marche — si — une aire transitionnelle va se constituer, et, au delà et en deçà de ce champ transitionnel, il y aura place pour deux sujets distincts. Ce n'est pas toujours simple et je me souviens d'une patiente qui se dessinait comme une branche d'un arbre dont j'étais le tronc.

Un champ spatial va se constituer dans le cadre thérapeutique. Structuration interne qui va se manifester au-dehors. Nombreux en effet sont ces patients qui organisent leur chaos au fur et à mesure que se poursuit la relation thérapeutique. Ils dessinent des plans, des terrains de football, des routes, autant d'espaces structurés, orientés, signes extérieurs qu'au-dedans quelque chose aussi s'organise. Dans le même temps leur conduite aussi se structure, ils ne perdent plus leurs affaires, n'errent plus au hasard dans l'espace, accèdent à la dimension temporelle de l'existence et nous le prouvent en retrouvant leur montre et en arrivant à l'heure aux séances.

Je fais remarquer au passage qu'avec de tels sujets, en parlant de « corps fabriqué » on ne parle pas d'une copie réaliste d'un corps de chair et d'os. Le corps épouse l'espace et peut prendre toutes les formes. Le temps du recours à la marionnette ne viendra que plus tard et, là encore peu importe de faire fabriquer

un corps entier : le visage est déjà un espace structuré, et, porteur des orifices, point de départ des mouvements pulsionnels, point de retour des trajets pulsionnels il est infiniment riche et hautement significatif.

Du corps à la parole.

J'ai volontairement laissé de côté la dimension langagière vers laquelle doit tendre une psychothérapie psychanalytique, m'attachant à cerner les concepts qui peuvent nous aider auprès de patients très régressés ou déstructurés. Même lorsqu'on a recours à une thérapie médiatisée, il convient de viser un travail de symbolisation. À ce moment, le *contenu* de l'objet fabriqué aura aussi son importance, ainsi que son insertion dans le langage.

Mais alors, on a changé de registre et la méthode de travail et de conduite de la cure doit en tenir compte.

Applaudissements.

DISCUSSION

Pascal LE MALÉFAN — Y a-t-il des questions, des remarques après cet exposé ?

Madeleine LIONS — Colette, tout à l'heure au début de ton exposé que j'ai suivi avec beaucoup d'attention, tu as parlé du « petit sujet » et cela m'a rappelé un souvenir très récent. C'est hier, Pascal Sanvic. Je ne sais pas si tu as vu cet énorme landau qu'il a mis à l'extérieur ? Une dame lui a dit : « Mais pourquoi un landau aussi grand ? » Et il lui a répondu : « Madame, un bébé, quand il pousse sa poussette... » Voilà ! On était bien dans ce que tu disais au début (*Colette Dufлот : Petit par la taille*). L'enfant occupe l'espace et nous n'avons plus le souvenir de cet espace que nous avons occupé par rapport aux adultes...

Colette DUFLOT — On l'a au fond de nous, mais il n'est plus présent. Il resurgit de temps en temps.

Madeleine LIONS — Et je remercie Pascal Sanvic qui m'a redonné mes yeux d'enfant. C'est aussi le don des marionnettistes, ça.

Colette DUFLOT — De jouer avec l'espace.

Pascal LE MALÉFAN — Qui aurait d'autres questions ou remarques ?

Moment de silence.

Intervenant dans la salle — J'ai mal entendu le titre du roman auquel vous avez fait allusion.

Colette DUFLOT — *Métaphysique des tubes*, par Amélie Nothomb. C'est une jeune Belge qui fait un malheur en littérature actuellement.

Moment de silence.

Intervenant dans la salle — J'ai une question qui se rapporte au travail du comédien, avant de rentrer en scène, sur cette idée du dedans et du dehors, pour s'identifier à ce qu'il est réellement en dehors et à ce qu'il devient quand il est en dehors de la scène, quand il occupe l'espace et qu'il recherche, dans sa composition, quand il campe son personnage, cette difficulté qu'il a à dire : « C'est moi, ce n'est pas moi, mais il faut quand même que je donne l'impression que c'est moi ». Est-ce que vous auriez une remarque sur cette attitude qui fait la difficulté du comédien quand il cherche à camper un personnage ?

Colette DUFLOT — Je pense que c'est un point extrêmement intéressant. Tout ce que je peux me borner à dire, c'est que à ce moment-là, heureusement que le comédien a, lui, son enveloppe et son sentiment d'identité, qu'il peut jouer avec ça. Mais peut-être que si vous posez cette question, c'est que vous avez à en dire quelque chose vous-même ?

Même intervenant dans la salle — Certes ! Mais ce serait un peu long et ce n'est pas le débat, mais je veux dire que c'est vrai, à la fois marionnettiste et comédien, j'ai un petit problème parce que je suis dans un pays où la marionnette n'existe pas tellement et que je viens de créer un petit théâtre de marionnettes pour la faire connaître ou redécouvrir. Pour ceux qui la connaissent, on est dans une île un peu difficile, où il y a un illettrisme assez profond et où, quand on essaie de faire des ateliers artistiques ou de l'éducation artistique, on va vers des enfants, vers des gens... et je suis par exemple dans le Nord-Atlantique de la Martinique et j'ai vu qu'on a soustrait des enfants à l'atelier en disant qu'il

valait mieux qu'ils fassent de l'informatique, qu'ils jouent d'un instrument de musique parce que le théâtre, on ne voyait pas ce que cela pouvait apporter. Et également on ne voyait pas ce que la marionnette... ce n'est pas un jouet, ce n'est pas quelque chose d'intéressant, et quand on se ballade avec des gens qui sont modestes, qui sont sans connaissances, sans érudition, tout mon travail se retrouve enfermé dans une difficulté de communication — et c'est la raison pour laquelle je suis là aujourd'hui — je me demande comment approcher intelligemment et accrocher surtout avec les autres et les faire venir vers ce travail en leur montrant que c'est une école, que c'est une lecture et que c'est une écriture.

Colette DUFLOT — Oui, là vous faites référence à pas mal de critiques qui rejettent la marionnette dans le monde du divertissement, de l'enfantillage même. Ce n'est pas étonnant, je pense que dans cette journée et en continuant les contacts avec "Marionnette et Thérapie" vous aurez peut-être pas mal de réponses.

Mais cela me donne envie de préciser quelque chose. Peut-être êtes-vous un peu sur votre faim parce que nous sommes là pour parler de marionnettes et moi, je n'ai pratiquement pas parlé de marionnettes, mais j'ai fait référence à un stade qui précède le travail avec la marionnette. Là, vous parlez d'illettrisme ; je pense que la marionnette peut être un instrument pédagogique, un médiateur pédagogique de premier choix, et ce sera à vous de voir comment vous pouvez faire apparaître ça, convaincre petit à petit, moment par moment, les gens qui vous entourent. Mais là je reviens à la psychiatrie ; pour ma part j'ai utilisé la marionnette non pas comme médiation pédagogique mais comme médiation thérapeutique. Je travaillais dans un cadre psychiatrique avec parfois des patients pour lesquels il était encore impensable de les amener à faire des marionnettes, de les amener au groupe-marionnettes. Là, j'ai parlé de l'« avant groupe-marionnettes », le moment où le sujet n'est pas suffisamment stable, constitué et conscient de son identité pour pouvoir, même avec une fabrication plastique s'insérer dans le cadre d'un groupe. Au cours de la session, on voit un épanouissement, une affirmation de l'identité, la capacité de reconnaître l'autre et de nouer des relations avec, mais il faut au départ, quand même, chez certains sujets, un travail préparatoire. C'est de ce travail préparatoire que je parlais et j'en reviens à dire qu'effectivement le comédien, pour ne pas se perdre dans son jeu, il convient, il est souhaitable qu'il ait lui-même cette enveloppe qui sépare un peu dedans et dehors, qu'il ait conscience qu'il y a de l'Un et qu'il y a de l'Autre.

Pascal LE MALÉFAN — Une dernière question ?

Madeleine LIONS — J'en reviens à des artistes qui ont joué des rôles et que l'on a enfermées dans ces rôles et même si elles avaient elles-mêmes le sentiment d'être artistes quand elles jouent et soi-même quand elles sont « dans le civil » si je puis dire, mais la *vox populi* les enferme dans un personnage.

Colette DUFLOT — Oui, au détriment de leur moi profond...

Madeleine LIONS — De leur propre personnalité.

Colette DUFLOT — Et on ne peut pas s'empêcher de penser au « Paradoxe sur le comédien », de Diderot. Il distingue celui qui se laisse envahir par son rôle, et celui qui joue. Pour Diderot, le grand comédien, c'est celui qui peut *jouer*.

Pascal LE MALÉFAN — Je remercie Colette pour son intervention et je pense qu'elle participera encore aux débats au cours de ces deux journées.

Nous allons donc passer maintenant à la seconde intervention qui est celle de Marcel Turbiaux, que je remercie d'être venu, qui va cette fois-ci centrer le propos sur l'utilisation thérapeutique de la marionnette. Je le laisse donc intervenir.

* * * * *

L'EXPOSITION DE LA SOCIÉTÉ BRÉSILIENNE DE MARIONNETTE ET THÉRAPIE

SOCIÉTÉ BRÉSILIENNE DE MARIONNETTE ET THÉRAPIE
MARIONNETTE ET THÉRAPIE - BRÉSIL

LES CLINIQUES	LES HÔPITAUX	LES UNIVERSITÉS	LES ÉCOLES
PÉDIATRIE	PSYCHOLOGIE	SECTEURS EDUCATIONNEL	SECTEURS THÉRAPEUTIQUE
PSYCHOTHÉRAPIE	TRAUMATOLOGIE	CENTRES TECHNOLOGIQUE	COURS POSTUNIVERSITAIRES
PHYSIOTHÉRAPIE	PSYCHOPÉDAGOGIE	EDUCATION SPECIALE	SECTEURS ARTISTIQUE

Marcel TURBIAUX

Contribution à la théorie de l'utilisation des marionnettes en thérapie

Même quand ils ne font que reproduire des spectacles d'acteurs de chair, les spectacles de marionnettes offrent quelque chose de plus, une fascination, qui tient, à la fois, au fait que ce sont des petits personnages, comme les lutins des croyances populaires ou les nains et qu'ils paraissent doués d'une vie propre.

Cette fascination s'est exercée, semble-t-il, depuis toujours et, depuis toujours, elle a été utilisée à des fins d'éducation, voire, ce qui revient au même, de propagande, de publicité, de satire sociale ou encore d'amusement, de divertissement, de rêve. Si l'on ne peut parler de visée thérapeutique à proprement parler, il y a là une intention d'influencer, d'infléchir, peut-être de modifier, des attitudes, des comportements.

Dès avant la Seconde Guerre mondiale, sous l'influence de la psychanalyse, cette orientation sera accentuée vers un but thérapeutique avéré, c'est-à-dire de participer à la guérison, d'abord d'enfants névrosés ou présentant des troubles du comportement, en utilisant les spectacles de marionnettes, selon des procédures particulières, puis en faisant manipuler les marionnettes par les enfants eux-mêmes, individuellement ou en groupe, tout en élargissant le champ d'application à des enfants psychotiques, enfin à des adultes, avec des techniques variées et pour toutes sortes de nosologies et de buts.

Les thérapeutes s'accordent sur le fait que la situation ludique du jeu de marionnettes à tout le moins, crée une ambiance de détente, qui favorise la levée des blocages, permet au malade de « moins refouler les "interdits" »¹ et prépare ainsi un terrain propice à des applications pédagogiques ou fonctionnelles, socialisatrices. En outre, en « agissant tantôt au niveau des inhibitions des malades, tantôt au niveau des sublimations mal exploitées », il peut lui permettre « de vivre et expérimenter des situations diverses et d'autres modes de comportement, ou de réalisation de soi-même »².

Comment la marionnette permet-elle d'atteindre ce résultat ?

Selon Françoise Bedos, S. Moinard, L. Plaire et Jean Garrabé, les marionnettes facilitent « non seulement l'expression des conflits individuels, mais leur résolution plus ou moins complète par un processus complexe où interviennent dynamique de groupe, catharsis et transfert en une sorte de psychodrame par marionnettes interposées »³.

1. François RENAUD, « Cinq ans d'ergothérapie institutionnelle », *Marionnette et Thérapie*, n° 13, 1983, p. 17. Déjà, bien avant l'« invention » de la psychanalyse, Auguste AVRIL (*Saltimbanques et marionnettes*, Paris, Michel Lévy frères, p. 293) notait, à propos des marionnettes : « Le premier hochet mis à la disposition du premier enfant, est devenu dans ses mains un instrument scénique. Façonné en soldat ou en poupée, peu importe, il révélait naïvement les instincts de l'homme ».

2. Huguette LANGLOIS, M^{me} PONCET et S. MOINARD, « Les marottes : activité thérapeutique », *Réadaptation*, n° 153, septembre-octobre 1968, p. 24-28, p. 27.

3. Françoise BEDOS, S. MOINARD, L. PLAIRE et Jean GARRABÉ, *Marionnettes et marottes. Méthode d'ergothérapie projective de groupe*, Paris, Les Éditions ESF, 1974, p. 13. Edouard RADAR (*Le mime comme manifestation de sociabilité, jeu et expression artistique*, *Diogenes*, n° 50, avril-juin 1965, p. 49-63, p. 59) parle d'« un "déroulement" dont le psychodrame fait soupçonner le mécanisme ».

En fait, ce sont là des mécanismes qu'elles partagent en commun avec les autres techniques dites d'art-thérapie, mais ne posséderaient-elles pas des mécanismes propres ?

La première question qu'il faut se poser, est : qu'est-ce qui fait la spécificité de la marionnette ? Une réponse nous est fournie par Jan Kott : « La règle du jeu, c'est l'illusion ; la marionnette doit se mouvoir et parler elle-même »⁴. Pour créer cette illusion, rappelle Annie Gilles, « l'action du manipulateur est aussi indispensable que la présence de la marionnette et c'est le couple qu'ils composent qui assure en fait le rôle de comédien »⁵. Cependant, techniquement nécessaire, le lien qui unit le couple marionnettiste manipulateur-marionnette manipulée n'est pas quelconque, il est, psychologiquement, singulièrement fort : « Un bon marionnettiste est amoureux de sa marionnette... » affirme Michelle Esclapez⁶. Guido Ceronetti parle de la relation « érotique » que le marionnettiste entretient avec sa marionnette⁷.

Les témoignages abondent de ce lien fort entre le marionnettiste et sa poupée. Celui de George Sand, dont le fils Maurice introduisit le jeu de marionnettes à Nohant en 1847 et qui partagea avec lui une véritable passion pour cet art, a été maintes fois rapporté⁸. On pourrait en citer beaucoup d'autres, celui de Vladimir Sokolov, par exemple : « La marionnette obéit à l'imagination du marionnettiste, se soumet à lui, et en même temps il se soumet, lui, à la marionnette qui lui obéit aveuglément. »⁹.

En d'autres termes, le marionnettiste et la marionnette forment un « couple » : la marionnette est le double du marionnettiste, qui, lui-même, est le double de la marionnette.

Le double.

Denis Diderot avait, déjà, utilisé la notion de double à propos du comédien et de son personnage¹⁰. Mais « le personnage résiste », comme l'observait, je crois, Jean Vilar, on ne peut lui faire dire n'importe quoi ni n'importe comment, tandis que la marionnette, parce qu'elle est moi, ainsi que l'écrivait George Sand, dit — et fait — ce que je veux.

Cette notion de double a été reprise par Huguette Langlois¹¹, que suivront ses collègues de l'institut Marcel-Rivière¹², où sont utilisées des marottes à main

4. Jan KOTT, « Bunraku et Kabuki ou sur l'imitation », *Travail théâtral*, n° 16, juillet 1974, p. 98-108.

5. Annie GILLES, *Le jeu de la marionnette. L'objet intermédiaire et son métathéâtre*, Nancy, Publications Université de Nancy II, 1981, p. 126.

6. Michelle ESCLAPEZ in Carlo COLLODI, *Les aventures de Pinocchio*, Paris, Gallimard, 1979 (p. 169). L'auteur ajoute : « Il prête à la marionnette sa voix et son souffle et, ce faisant, celle-ci devient un peu son propre enfant ». Le marionnettiste amoureux de sa poupée est le sujet de la pièce de Sulpice-Edme Gaubier de Barrault (*Brioché ou l'origine des marionnettes...*, Paris, Duchesne, 1753, p. 4). Brioché chante : « L'ouvrage de mes mains, une Marionnette / A t-il pu m'enflâmer, ma folie est complète. / Ah ! si j'avois prévu le tort que j'en reçois, / Ce bois pour qui je brûle, auroit brûlé pour moi... »

7. Guido CERONETTI, « La marionnette et l'âme », *In punta di mani*, Ravenna, Longo, 1991, p. 238-241, p. 240.

8. George SAND (Amandine Aurore Lucie DUPIN-DUDEVANT), *L'homme de neige.*, T.I., Paris, L. Hachette et C^{ie}, 1859, p. 246 et 248. (Paru, d'abord, en feuilleton, dans *La Revue des Deux Mondes*, en 1858).

9. Cité par Bill BAIRD, *The art of the puppet*, New York, The Ridge Press, Macmillan; 1965. Trad. fr. *L'art des marionnettes*, Paris, Hachette, 1967, p. 17.

10. « Nonchalamment étendue sur une chaise longue, les bras croisés, les yeux fermés, immobile, elle peut, en suivant son rêve de mémoire, s'entendre, se voir, se juger et juger les impressions qu'elle excitera. Dans ce moment elle est double : la petite Clairon et la grande Agrippine ». (Denis DIDEROT, *Paradoxe sur le comédien*, Paris ; A. Sautet, 1830. *Œuvres*, Paris Gallimard, 1946, p. 1033-1164, p. 1037-1038). « Un homme qui se dédouble, telle peut être l'origine du personnage », suggère André Schaeffner (André SCHAEFFNER : *Rituel et pré-théâtre, Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, 1965, p. 21-54, p. 42).

11. Huguette LANGLOIS : « La mobilisation des fonctions créatives et du jeu des identifications dans la technique du "double" », *Annales de psychothérapie*, n° 6, 1973, p. 57-58.

12. Françoise BEDOS, S. MOINARD, L. PLAIRE et Jean GARRABÉ, *Op. cit.*, p. 168-174. Jean GARRABÉ, Françoise BEDOS, S. MOINARD et L. PLAIRE, « Les marionnettes et le double », *Expression et signe*, 1975, n° 3, p. 125-135. Jean GARRABÉ, « La marionnette et la théorie psychanalytique du double », *Marionnette et Thérapie. Bulletin trimestriel*, 1990, n° 2, p. 54-55. Soulignons que, deux ans avant la publication de l'article d'Huguette Langlois, avait paru l'ouvrage de Pierre BUGARD intitulé *Le comédien et son double* (Paris, Stock, 1971) qui

prenante, confectionnées par les malades eux-mêmes. À propos des différences constatées entre les marionnettes fabriquées par les névrosés et celles réalisées par les psychotiques, elle observait : « La Marotte faite à l'image du patient, soit de sa réalité physique ou de son entité psychique, compte tenu de son Idéal du Moi et du refoulement perturbant son fonctionnement psychique, sera donc un Double du patient au double sens de réplique du sujet, d'une part et d'autre part, de témoignage et révélation des relations objectales du sujet ».

Le « double », quoiqu'il remonte, bien avant Denis Diderot, au moins à l'époque où, selon la Genèse (1, 26 et 5, 1), Dieu « créa l'homme à son image », est « avant tout un thème littéraire »¹³, apparu dans le contexte de l'Allemagne romantique¹⁴. C'est, d'ailleurs, au mythe littéraire et à son rapport avec la création que la psychanalyse s'est d'abord intéressée¹⁵, avant que certains auteurs contemporains, tels Christian David, André Green, Jean Guillaumin, Guy Rosolato, Michel De M'Uzan, Mahmoud Sami-Ali, ne l'intègrent à leurs conceptions théoriques¹⁶.

Jean Garrabé¹⁷, s'agissant des marionnettes utilisées en thérapie, dénomme « double » la partie de la personnalité qui est inapparente, qui est cachée, qui est inconsciente et qui est cependant complémentaire de la partie apparente, consciente, montrée. La marionnette « représente celui qui l'a fabriquée, elle le représente de façon très particulière, elle est en effet son Double..., ce "Double" de lui-même que le malade redoute parce qu'il le sent en lui sans en avoir une claire conscience et qu'il ne sait en conséquence comment le maîtriser. En le réalisant sous forme de marotte, non seulement il en prend conscience, ce qui diminue déjà la crainte qu'il lui inspire, mais il peut symboliquement faire de ce double ce qu'il veut, y compris le détruire s'il le désire, ce qu'il ne peut faire dans la réalité sans crainte de détruire une partie ou la totalité de sa personnalité... »¹⁸. Dans la pratique thérapeutique, « cette histoire de Double s'articule autour de plusieurs plans nés de la rencontre du Double et des autres Doubles... La naissance du Double sera le point de départ d'une œuvre dont le sujet sera la reconnaissance de l'identité du Double et de son histoire telle que le groupe l'accepte et le révèle »¹⁹.

L'objet transitionnel.

Une explication de rechange, mais qui n'est pas incompatible avec celle du double, comme nous le verrons, est celle d'objet transitionnel. Cette notion, qui a connu — et connaît toujours — une vogue extraordinaire²⁰, a été introduite, en 1951, par Donald Woods Winnicott²¹, qui, ayant observé que certains enfants, entre quatre et douze mois, s'attachent à un objet, utilisé surtout au moment de l'endormissement, l'a décrit comme un objet médiateur, objet qui sépare et qui lie

regrettait alors (p. 22) que « le problème du double, sujet de réflexion privilégié des premiers psychanalystes, (ait) été délaissé par les modernes... »

13. Wladimir TROUBETZKOY, « Les cycles d'incarnation du double », *Otrante*, n° 8, 1995, p. 7-23, p. 10.

14. Wilhelmine KRAUS, *Das Doppelgänger Motiv in der Romantik*, Berlin, Eberling, 1930. Bernhild BOIE, *L'homme et ses simulacres. Essai sur le romantisme allemand*, Paris, José Corti, 1979.

15. BRUGHERE, « Les apports de la psychanalyse au thème du double en littérature ». *Le double dans le romantisme anglo-américain*, Clermont-Ferrand; Association des publications de la faculté des lettres et sciences humaines, 1984, p. 9-30, p. 9-11.

16. Voir bibliographie dans *Le double*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, p. 135-141.

17. Jean GARRABÉ : « La marionnette et la théorie psychanalytique du double », *Op. cit.*, p. 14.

18. Jean GARRABÉ, Françoise BEDOS, J. MOINARD et L. PLAIRE, « Les marottes et le double », *Op. cit.*, p. 135.

19. Huguette LANGLOIS, « La mobilisation... », *Op. cit.*, p. 58.

20. Au point que René Roussillon a pu écrire que « la catégorie du transitionnel est... souvent la "bonne à tout faire" de la pensée ». (René ROUSSILLON, « La métapsychologie des processus et la transitionnalité », *Revue française de psychanalyse*, 1995, numéro spécial congrès, p. 1375-1519, p. 1389).

21. Donald Woods WINNICOTT, « Transitional objects and transitional phenomena, a study of the first not-me possession », *The international journal of psychoanalysis*, 1953, n° 2, p. 89-97. Trad. fr. « Objets transitionnels et phénomènes transitionnels », *De la pédiatrie à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1969, p. 109-125. *Id.*, *Playing and reality*, Londres, Tavistock, 1971. Trad. fr. *Jeu et réalité : l'espace potentiel*, Paris, Gallimard, 1975, p. 7-39.

en même temps le corps de la mère et l'enfant. Plus tard cet objet (ou un autre) permettra de maîtriser l'absence de la mère. De la même façon, la marionnette pourrait être un objet médiateur : « Ni mon corps, ni ton corps, mais un corps²². Un corps que je peux malmenier sans culpabilité, que je peux caresser sans honte... Trait d'union entre moi et l'autre, il sera bientôt représentation d'un moi ou d'un autre »²³.

Objet transitionnel ou fétiche ?

Dans un article de 1946²⁴, pour décrire les mêmes phénomènes que ceux interprétés par Donald Woods Winnicott, Moshé Wulff s'était servi de l'expression d'« objets fétiches ».

Emprunté à l'ethnologie²⁵, par Alfred Binet, pour un usage sexologique²⁶, le concept de fétiche en est venu, peu à peu, à occuper une place prédominante dans la théorie psychanalytique²⁷, après avoir été réinterprété par Sigmund Freud²⁸. En résumant, le fétiche « est le substitut du phallus de la femme (de la mère) auquel a cru le petit garçon et auquel... il ne veut pas renoncer »²⁹.

Pour Donald Woods Winnicott, l'objet transitionnel n'est pas un fétiche : « Je préférerais réserver le terme "fétiche", déclare-t-il, pour décrire l'objet en raison d'une hallucination d'un phallus maternel », l'objet transitionnel, lui, correspondant à « l'illusion d'un phallus maternel..., tout en étant à l'origine le sein »³⁰. En d'autres termes, l'objet transitionnel figurerait dans la généalogie du fétiche, mais ne serait pas le fétiche. Il peut, en effet, selon David Woods Winnicott, devenir fétiche, quand l'absence de la mère est trop importante et fait l'objet d'un déni.

Après lui la plupart des auteurs qui ont étudié, soit l'objet transitionnel, soit le fétiche, se sont attachés à préciser davantage leurs connexions. Tandis que certains se borneront à constater qu'ils sont liés, sans déterminer la nature de leurs relations³¹, d'autres mettront l'accent sur ce qui les différencie³². Henri Rey-

22. Cf. André GREEN : « ni tien, ni mien, mais lien ».

23. Simonne BLAJAN-MARCUS, « Les marionnettes thérapeutiques », *Psychodrame*, n° 71, juillet-septembre 1983, p. 16-22, p. 20. Jean Brun (« Technique de désoccultation », dans Christian (DE THONEL) D'ORGEIX, *Hans Bellmer, s. l.*, L'auteur, 1950, p. 20) interprète la fabrication de poupées de cet artiste comme destinée à détruire le père et ses capacités d'engendreur.

24. Moshé WULFF, « Fetishism and object choice in early childhood », *Psychoanalytic quarterly*, 1946, 15, p. 450 sqq. Pour cet auteur, le fétiche possède une fonction réparatrice, qui est de combler la place laissée vide par une frustration, l'objet fétiche étant un substitut de l'objet frustrant, mamelon, sein maternel ou mère tout entière.

25. Charles DE BROSSES, *Du culte des dieux fétiches ou parallèle de l'ancienne religion de l'Égypte avec la religion actuelle de la Négritie*, s. l. ; 1760.

26. Alfred BINET, « Le fétichisme dans l'amour », *Revue philosophique*, août 1887, n° 8, p. 143-167.

27. Particulièrement chez les disciples de Jacques Lacan (Jacques LACAN et Wladimir GRANOFF, « Fetishism : the symbolic, the imaginary and the real », dans Sandor LORAND, *Perversion, psychodynamics and therapy*, New York, Random house, 1956, p. 265-276. Trad. fr. « Le fétichisme, le symbolique, l'imaginaire et le réel ». *L'objet en psychanalyse*, Paris, Denoël, 1986, p. 19-32).

28. Voir Paul-Laurent ASSOUN, *Le fétichisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, et Henri REY-FLAUD, *Comment Freud inventa le fétichisme... et réinventa la psychanalyse*, Paris, Payot & Rivages, 1994.

29. Sigmund FREUD, « Fetichismus » *Almanach 1927*, p. 17-24 et *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*, 1927, n° 4, p. 373-378. Trad. fr. « Fétichisme », *La vie sexuelle*, op. cit., p. 133-138. Fétichisme, *Œuvres complètes*, vol. XVIII. Paris; Gallimard; 1994, p. 123-131, p. 126. Pour Sigmund Freud, « seules les personnes, indignes ont payé amende de leur organe génital... Mais des femmes respectées comme la mère gardent encore longtemps leur pénis » (« L'organisation génitale », op. cit., p. 116). Il expliquera, par le clivage du moi, la coexistence, chez le fétichiste, du déni de la perception du manque de pénis chez la femme et la reconnaissance de ce manque avec toutes ses conséquences (*Abrégé de psychanalyse*, op. cit., p. 80). Sur « les clivages », voir *Revue française de psychanalyse*, 1996, numéro spécial congrès.

30. Donald Woods WINNICOTT, « Objets transitionnels... », op. cit., p. 124. L'illusion est « un état intermédiaire entre l'aptitude du petit enfant à accepter la réalité et son aptitude à le faire » (p. 111).

31. George A. PEABODY, Arthur T. ROWE & James H. WALL, « Fetishism and transvestis », *Journal of nervous mental diseases*, 1953, 118, p. 339-349, O. STEVENSON, « The first treasured possession », *Psychoanalytic study of the child*, 1954, 9, 199-217.

32. Phyllis GREENACRE, « The transitional object and the fetish with special reference to the role of illusion », *International journal of psychoanalysis*, 1970, p. 447 sqq. Trad. fr. « L'objet transitionnel et le fétiche essentiellement du point de vue du rôle de l'illusion », *Revue française de psychanalyse*, n° 2, mars-avril 1978, p. 271-288.

Flaud, par exemple, en émule de Jacques Lacan, expose que « l'objet transitionnel..., parce qu'il s'est vu conférer un attribut de l'objet perdu, il constitue... la première substitution métaphorique de cet objet. Le fétiche intervient, au contraire, en un processus métonymique : il remplace "en bloc" sans perte, le phallus sublime de la mère... »³³. D'autres auteurs, en revanche, insistent sur la similitude entre les deux notions. Pour Robert C Bak³⁴ et, plus encore, pour Melitta Sperling³⁵, l'objet transitionnel est réellement un fétiche. Pour John Bowlby³⁶, l'objet transitionnel serait l'expression d'une activité auto-érotique de défense contre l'angoisse de séparation d'avec la mère. Les objets transitionnels ne seraient, donc, selon l'expression de John Bowlby, que des « substituts objectaux », donc proches du fétiche. Quoi qu'il en soit, aucun auteur ne conteste la valeur de symbole phallique de l'objet transitionnel comme du fétiche.

Or, il n'est pas exclu que la marionnette ait cette valeur. N'est-il pas, en effet, singulier que beaucoup de thérapeutes aient opté, de préférence à tel ou tel autre type de marionnette, même si ce choix a reçu sa justification par des arguments techniques (elle est de fabrication facile et rapide, son animation est d'un apprentissage aisé ; de plus, le manipulateur doit mouvoir son corps pour la mouvoir elle-même,...³⁷), pour la marotte qui, non seulement, fut, jadis, l'attribut du fol et du fou de cour, mais encore qui « descend du phallus, symbole de la fécondation, que l'on portait processionnellement dans les fêtes Dionysiaques et qui consistait, selon Suidas, en un long bâton de bois terminé par un priape en cuir »³⁸ ? L'équivalence de la marotte et du phallus, Huguette Langlois l'avait déjà relevée³⁹. Elle n'a pas échappé non plus à Annie Gilles⁴⁰. Je pense que cela est vrai, non seulement pour les marottes, mais également pour les autres types de marionnettes, à gaine, à fils, etc., même si l'on a volontiers, souligné leurs différences.⁴¹

33. Henri REY-FLAUD, *Op. cit.*, p. 201. Dans cette même perspective lacanienne, Pascal Le Maléfan, se fondant sur son « travail thérapeutique avec des enfants psychotiques à l'aide de la marionnette », avance que « la constitution d'un espace métonymique est la condition essentielle pour amener une élaboration. De fait c'est le lien métonymique entre l'enfant et sa marionnette qui sera utilisé, en tant que la marionnette représente en partie seulement l'enfant pour un autre auquel la démonstration est adressée ». (Pascal LE MALÉFAN : « Espace métonymique et marionnette, un aspect de la prise en charge d'enfants psychotiques en groupe-marionnettes », *Neuropsychiatrie de l'enfance*, 1995, n° 6, p. 265-368, p. 265).

34. Robert C. BAK, « Fetishism », *Journal of the American psychoanalytical association*, 1953, n° 2, p. 65-75. Trad. fr. « Le fétichisme », *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 2, automne 1970, p. 65-75.

35. Melitta SPERLING, « Fetishism in children », *Psychoanalytic quarterly*, 1963, n° 32, p. 494-504.

36. John BOWLBY, *Attachment and loss*. T. I., *Attachment*, Londres, Hogarth press, 1969. Trad. fr. *Attachement et perte*, T. I., *L'attachement*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978, p. 414-417.

37. Françoise BEDOS, S. MOINARD, L. PLAIRE et Jean GARRABÉ, *Op. cit.*, p. 39.

38. Maurice LEVER, *Le sceptre et la marotte*, Paris, Fayard, 1983, p. 50. HERODOTE (*Histoires*, II, 48. Trad. fr. Paris, Les Belles Lettres; 1982, p. 100), rapporte que les Egyptiens, lors de la fête de Dionysos, « au lieu de phallus, ils ont imaginé autre chose : des statuette articulées, d'une coudée environ, que l'on fait mouvoir avec des cordes, et dont le membre viril, lequel n'est guère moins grand que le reste du corps, s'agit : les femmes promènent ces statuette dans les bourgs... » et LUCIEN DE SAMOSATE (*La déesse syrienne*, Trad. fr., Paris; Guy Trédaniel, 1980, p. 70) précise : « Les Grecs, en l'honneur de Dionysos, érigent des phallus, sur lesquels ils disposent en outre ceci : de petits hommes en bois qui ont des membres énormes. Ils les appellent *néuropastes* (*mus-par-des-cordes* = marionnettes) ».

39. Huguette LANGLOIS, « La mobilisation des fonctions créatrices... », *Op. cit.*, p. 62.

40. Annie GILLES, *Le jeu de la marionnette...*, *op. cit.*, p. 128 : « Le signifiant fondamental du théâtre de marionnettes est l'exhibition du phallus ». *Id.*, *Images de la marionnette dans la littérature*, Nancy; Presses Universitaires de Nancy; 1993, p. 96.

41. Vittorio MARAMANI (Il teatro drammatico. Le marionette e i burattini in Venezia nel secolo XVIII, *Nuova antologia*, 1^{er} mars 1897, p. 124-137, p. 124) avançait que « les marionnettes à gaine sont la caricature de l'homme ; les marionnettes à fil en sont l'imitation ». « C'est un fait remarquable, qui en dit long sur l'importance des techniques », observe Octave Mannoni, « que dès que les guignols tenus à la main sont remplacés par des marionnettes à ficelles, la position du spectateur est transformée. Il tend à s'identifier à l'imprésario, il devient demiurge, manœuvre des jouets, des poupées, qui sont peut-être ses enfants... » (Octave MANNONI, Le théâtre du point de vue de l'imaginaire, *La psychanalyse*, n° 5, 1959, p. 195-216, p. 212). De nombreux auteurs ont marqué les différences dans l'émotion que suscitent les divers types de marionnettes et particulièrement les marionnettes à gaine par rapport aux marionnettes à fils. Hans Siegel opposait « l'impression saisissante de vie que donne la marionnette à gaine et le caractère flottant, indécis, de la marionnette à fils... » (Hans SIEGEL, « Acteur et marionnettiste ». *Marionnettes du monde entier*, Leipzig, Editions de Leipzig, 1967, p. 23-26, p. 23) et Cesare Giardini (*Realtà dei burattini*, Milan, Tipografia moderna ;

De son côté, Janine Chasseguet-Smirgel range les marionnettes parmi les fétiches qui font partie de « l'univers magique » du fétichiste et qui nous donne l'impression — ce qui est bien le cas du théâtre de marionnettes — « qu'il existe un monde qui n'est pas soumis à nos lois générales, un monde fantastique, inquiétant, étrange »⁴². Ceci est une référence évidente à *L'inquiétante étrangeté*, expression par laquelle on a rendu, en français, l'allemand *das Unheimliche*, qui a fait l'objet d'une étude de Sigmund Freud⁴³, dans laquelle il reprend un article d'Emil Jentsch⁴⁴ sur le même sujet. Parmi les situations qui suscitent ce sentiment d'inquiétante étrangeté, Emil Jentsch citait, notamment, le cas où un objet inanimé semble doué de vie. C'est, par exemple, « l'impression que produisent des personnages de cire, des poupées artificielles et des automates »⁴⁵. Sigmund Freud y ajoute le « double » et mentionne l'analyse d'Otto Rank qui écrivit, sur ce thème, l'étude *princeps*, qu'il reprendra ultérieurement dans son travail sur Don Juan⁴⁶. Sigmund Freud situe le double entre l'angoisse d'anéantissement et l'angoisse de castration.

Or le fétiche est aussi un double, le double, on l'a vu, du pénis absent de la mère. C'est pourquoi il « constitue... l'inquiétante étrangeté », en même temps que sa fonction est de la conjurer⁴⁷. L'objet transitionnel est, de même, un double, substitut de la mère absente — mère dédoublée en objet de besoins ou en zone érogène —, mère qui « retient aussi en elle depuis toujours l'image... (du) pénis de son père », « c'est-à-dire l'organe qui le représente tout entier et sur qui il ne renonce jamais à exercer son pouvoir »⁴⁸. Michel De M'Uzan, que je viens de citer, se demande si le double n'est pas « rien d'autre qu'un substitut du sexe érigé », s'il ne représenterait pas « l'appareil sexuel étendu au corps tout entier ».

Le double, en effet, peut être un objet partiel. « Ainsi le pénis... exprime, au moins au même titre que d'autres parties... du corps, la présence, étrangère et extérieure du soi, du double ». En résumé, dans le jeu de marionnettes, celles-ci seraient, symboliquement, le phallus. Ne serait-ce pas pour cette raison que le marionnettiste se cache aux regards, derrière le castelet, pour exhiber sa marionnette en action ? Il en retire une impression de jouissance (et de puissance⁴⁹). Et, c'est pourquoi une marionnette inanimée suscite l'angoisse, chez les adultes⁵⁰,

1925, p. 10-12) fait état de son malaise devant les marionnettes à fils, « ambiguës et goguenardes », qui « paraissent être de la terre ou à la ressemblance des êtres de la terre et sont toujours prompts à s'envoler comme un esprit de l'air ». En outre, « elles semblent avoir une vie propre », tandis que la marionnette à gaine « est débonnaire, participe de la vie des hommes... ». Dans tous ces cas, il s'agit de l'expérience du spectateur et non de celle du marionnettiste.

42. De même, la poupée, que Donald Woods Winnicott avait placée parmi les avatars de l'objet transitionnel, est ainsi qualifiée, par Constantin Jelenki, à propos d'œuvres de Hans Bellmer : « C'est un fétiche, une idole » (Constantin JELENSKI, *Les dessins de Hans Bellmer*, Paris, Denoël, 1966).

43. Sigmund FREUD, « Das Unheimliche », *Imago*, 1919, n° 5, p. 297-924. Trad. fr. « L'inquiétante étrangeté ». *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933, p. 162-211. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, p. 211-285.

44. Emil JENTSCH, « Zur Psychologie des Unheimlichen », *Psychiatrisch-neurologische Wochenschrift*, 1906, 8, p. 195 sqq. Trad. fr. Voir : « L'inquiétante étrangeté entre Jentsch et Freud », *Etudes psychothérapeutiques*, 1998, n° 17, p. 49-65.

45. Sigmund FREUD, « L'inquiétante étrangeté », *op. cit.*, p. 224.

46. Otto RANK (Otto ROSENFELD), « Der Doppelgänger, eine psychoanalytische Studie », *Imago*, 1914, n° 3, p. 97-164. « Die Don Juan-Gestalt », *Ibid.*, 1922, n° 8, p. 142-196. Trad. fr. *Don Juan, une étude sur le double*, Paris, Denoël et Steele, 1932, Paris, Payot, 1990.

47. Alfred SPRINGER, « L'inquiétante étrangeté et le fétiche », *Cahiers pour la recherche freudienne*, n° 3, février 1988, p. 39-47, p. 39-40.

48. Michel DE M'UZAN, S.j.e.m., *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 9, printemps 1974, p. 23-3, p. 292.

49. Depuis l'Antiquité, où « cette comparaison était devenue banale, notamment à l'époque stoïcienne » (Georges LAFAYE, Névroplaston, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, T. IV, Paris, Hachette, 1905, p. 76-77, p. 77), jusqu'à nos jours, on appelle « marionnette » une « personne qu'on manœuvre à son gré et à laquelle on fait faire ce qu'on veut » (Paul ROBERT, Marionnette. *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, T. IV, Paris, Société du Nouveau Littéraire, 1959, p. 449). Cf. HORACE (*Satires*, liv. II, sat. V, v. 81-82) : « Tu es mon maître et en même temps le misérable esclave d'un autre ; tu es une marionnette dont les mouvements sont réglés par des ficelles étrangères » (C'est l'esclave du poète qui l'interpelle ainsi, le jour des Saturnales).

50. « Quand vous l'apercevez (la marionnette) pendue à son clou dans la demi-obscureté, vous regardant tristement avec ses étranges yeux d'émail, tandis que pendent autour de son petit corps ses oripeaux

tout aussi bien que chez les enfants lorsqu'ils voient, démontée, la marionnette, à laquelle ils se sont identifiés⁵¹ : c'est l'angoisse de castration.

Octave Mannoni se sert de la métaphore du théâtre de marionnettes pour rappeler que « dans *Au-delà du principe de plaisir* (en 1920), Freud parle du jeune enfant qui joue à *vort und da* en des termes qui font de lui l'imprésario et le spectateur du plus rudimentaire des théâtres de marionnettes »⁵².

Dans ce texte⁵³, Sigmund Freud décrit un enfant qui joue à faire disparaître une bobine entourée d'une ficelle en la lançant par-dessus le bord de son lit et en prononçant O-O-O-O (= *vort* = loin) et à la faire réapparaître en s'écriant *da* (= voici) avec satisfaction. « La bobine représente, symbolise la mère et c'est l'"ancêtre" de la marionnette, du théâtre, de tout ce qui se joue, pas seulement pour des besoins ludiques, mais pour acquérir une maîtrise de la séparation... »⁵⁴. Dans *L'inquiétante étrangeté*, Sigmund Freud avait mis, à l'origine de ce sentiment, d'une part, la toute-puissance des pensées et la réalisation magique des souhaits ; d'autre part, le retour des peurs enfantines refoulées et, en particulier, l'angoisse de castration. Dans *Au-delà du principe de plaisir*, il substituera, au complexe de castration, les pulsions de mort, en introduisant, au centre de son étude, la « compulsion de répétition », processus dont il fait du double un aspect particulier et qu'il situe « directement au service des pulsions de mort », qui poussent le sujet à se placer « activement dans des situations pénibles, répétant ainsi des expériences anciennes sans se souvenir du prototype et avec, au contraire, l'impression très vive qu'il s'agit de quelque chose qui est pleinement motivé dans l'actuel »⁵⁵.

Ce processus a donné lieu à de nombreuses discussions théoriques, toujours vives et il est remarquable que la psychanalyse ait récemment cherché — évidemment de façon tout à fait en marge des préoccupations de ceux qui ont tenté, soit par le double, soit par l'objet transitionnel, de théoriser l'effet thérapeutique des marionnettes — à relier les deux notions⁵⁶, en faisant appel, notamment, à l'hypothèse, introduite, en 1955, par Marion Miller, d'un « médium malléable », servant « d'interprète, de médiateur, de transmetteur, de transformateur, entre la réalité psychique et la réalité interne »⁵⁷.

La bobine symbolise la mère, comme le fétiche symbolise le pénis absent de la mère. Le jeu de la marionnette, fétiche — mais fétiche « externe »⁵⁸ et « malléable » — est un moyen de conjurer l'angoisse de castration. Les deux mécanismes de défense contre la castration — et la mort — étant, selon Sigmund

flasques de théâtre, elle est parfaitement pathétique », *Black and white*, 27 mai 1893, cité par Ernest MAINDRON, *Marionnettes et guignols*, Paris, Félix Juven, 1900, p. 24-25.

51. Philippe GUTTON, *Le jeu chez l'enfant. Essai psychanalytique*, Paris; Ed. G.R.E.U.P.; 1973, Nouvelle éd. revue et corrigée, *Ibid.*, 1988, p. 56.

52. Octave MANNONI, *Op. cit.*, p. 202.

53. Sigmund FREUD, *Jenseits des Lustprinzips*, Vienne et Zürich, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1920. Trad. fr., « Au-delà du principe de plaisir », *Essais de psychanalyse*. Paris, Payot, 1951, p. 5-75. Ce texte, sur lequel s'articulent « Konstruktionen in der Analyse » (*Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*, 1937, n° 4, p. 459-469. Trad. fr. « Constructions dans l'analyse », *Résultats, idées, problèmes*, T. II., Paris, Presses Universitaires de France, 1985, p. 269-281) et « Die Ichspaltung im Abwhervorgang ». (*Ibid.*, 1940, n° 3-4, p. 241-244. Trad. fr. « Le clivage du moi dans le processus de défense », *Ibid.*, p. 263-286) introduit un « au-delà » au « principe de plaisir » comme régulateur du fonctionnement mental.

54. Simone BLAJAN-MARCUS, *Op. cit.*, p. 20.

55. Jean LAPLANCHE et Jean-Bertrand PONTALIS, « Compulsion de répétition », *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, p. 86-89, p. 86. On peut rapprocher les préoccupations de la psychologie de la Forme, contemporaine de Sigmund Freud, qui, sur la base que les tâches inachevées étaient mieux retenues que les tâches résolues. M^{me} ZEIGARNIK (Bluma Gernstein), « Ueber das Behalten von erledigten und unerledigten Handlungen », *Psychologische Forschung*, 1927, n° 9, p. 1-85, parlait de « quasi-besoin », de « tension à résoudre », et élabora toute une psychologie de l'acte de remplacement et de substitution.

56. « Métapsychologie écoute et transitionnalité ». Cinquante-cinquième congrès des psychanalystes de langue française des pays romans, *Revue française de psychanalyse*, 1995, spécial congrès, *op. cit.*

57. Marion MILLER, « Le rôle de l'illusion dans la formation du symbole », *Revue française de psychanalyse*, 1979, n° 5-6, p. 844-874.

58. Jean-José BARANES, « Double narcissique et clivage du moi », *Le double*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, p. 39-53, p. 47.

Freud, le déni et le clivage du moi⁵⁹, nous voyons comment s'articulent « la constitution du double et celle du fétiche »⁶⁰.

Otto Rank avait montré, en recensant les catégories du double dans la littérature, mais aussi dans les religions, les mythes et la psychopathologie, combien les formes du double sont multiples et relèvent de champs très divers, mais qu'« en dernière analyse (il) n'est pas autre chose que le problème de la mort, dont le moi se sent toute la vie menacé » et voyait, dans le double, « comme un messenger effrayant de la mort »⁶¹. Edgar Morin affirme, de même, « Le double... est le contenu individualisé de la mort »⁶².

D'un autre côté, Sarah Kofman, reprenant, sous le titre volontairement équivoque : « Le double e(s)t le diable »⁶³, l'article de Sigmund Freud, avait conclu : « L'inquiétante étrangeté des pulsions de mort dont les figures du diable sont les métaphores n'est-elle pas l'*Unheimlichkeit* par excellence, la condition de tous les autres effets du même genre ? N'est-elle pas due à un refoulé universel, le plus résistant : celui de la présence dans la vie et à l'origine de la vie, de la mort ? »⁶⁴. Otto Rank avait antérieurement montré l'équivalence du double, du diable et de la mort : « L'idée du Diable est devenue la dernière émanation religieuse de la crainte de la mort »⁶⁵.

Or, Paul-Louis Mignon observait qu'« à faire l'inventaire des pièces pour marionnettes, on est frappé par l'importance du rôle qu'y tient le Diable et la mort »⁶⁶. Jacques Chesnais avait fait la même remarque avant lui : « Dans presque tous les théâtres de marionnettes, la mort joue un rôle important. Tous les anciens jeux de poupées comportent la mort. Elle est de nos jours remplacée par le diable, mais joue le même rôle »⁶⁷. C'est sans doute « parce que le guignol a... partie liée avec les puissances chtoniques qu'il traîne avec lui une part d'effroi et de maléfice », estimait Octave Mannoni⁶⁸. Sigmund Freud, résumant ses conclusions, avançait que « l'inquiétante étrangeté » se constitue, non seulement « lorsque des complexes infantiles refoulés sont ranimés par une impression », mais aussi « lorsque des convictions primitives dépassées paraissent à nouveau confirmées »⁶⁹.

Ce lien avec la mort, avec le culte des morts, « convictions primitives dépassées », de la marionnette, explique son pouvoir magique⁷⁰ et le caractère

59. Sigmund FREUD, « Fétichisme », *op. cit.*, p. 126, « Die Ichspaltung im Abwehrvorgang », *Internationale. Zeitschrift für Psychoanalyse. Imago*, 1940, n° 3-4, p. 241-244. Trad. fr. « Le clivage du moi dans le processus de défense », *Nouvelle revue de psychanalyse*, 1970, n° 2, p. 25-28.

60. Ruth MENAHEM, « Qui a peur de son double ? » *Le double, op. cit.*, p. 119-134, p. 123.

61. Otto RANK (Otto ROSENFELD), *Op. cit.* (1990), p. 202 et 115.

62. Edgar MORIN, *L'homme et la mort*, Paris, Editions du seuil, 1970, p. 149-172.

63. Sarah KOFMAN, « Le double e(s)t le diable. L'inquiétante étrangeté de l'homme au sable », *Revue française de psychanalyse*, janvier-février 1974, n° 1, p. 25-56.

64. *Id.*, *ibid.*, p. 55-56.

65. Otto RANK, *Op. cit.*, p. 73.

66. Paul-Louis MIGNON, *J'aime les marionnettes*, Paris, Denoël, 1962, p. 70.

67. Jacques CHESNAIS, « Propos sur la marionnette », *Histoire générale des marionnettes*, Paris, Bordas, 1947, p. 9-36, p. 22.

68. Octave MANNONI, *Op. cit.*, p. 212. Cf. Charles BAUDELAIRE : « C'est le Diable qui tire les fils qui nous remuent ».

69. Sigmund FREUD, « L'inquiétante étrangeté », *op. cit.*, p. 258.

70. Au XVII^e siècle le célèbre montreur de marionnettes Jean Brioché (Giovanni Briocci) « dans une Ville de Suisse où ce Jeu n'avoit point encore paru » fut pris pour un magicien et arrêté (François ANDRÉ, *Lettres de Mr de St André... à quelques-uns de ses amis au sujet de la magie*, Paris, Robert-Marc Despillay, 1725, p. 21-22). Paul SCARRON (*La foire Saint Germain*, Paris, Ionas Brequigny, 1643, p. 7), parle « Des joueurs de marionnettes/ Que le peuple croit enchanteurs ». À la même époque, on appelait « marionnettes » des « démons familiers » que des sorciers entretenaient en leurs maisons (Pierre DE L'ANCRE, *L'incrédulité et mescreance du sortilege plainement convaincue...*, Paris, Nicolas Buon, 1622, p. 617, 791, 799, 801-803). Henryk JURKOWSKY (« L'éternelle querelle », *Marionnettes du monde entier, op. cit.*, p. 27-29, souligne le souci de certains marionnettistes de créer l'illusion que les marionnettes étaient des « acteurs vivants de taille réduite... Les poupées devaient jouer le rôle de nains bien déguisés ». Il cite le cas du marionnettiste anglais Martin Powell, au XVIII^e siècle, « tendant un filet devant la scène pour cacher les fils des marionnettes aux yeux des spectateurs » et relie cette pratique au « fait que l'on appréciait fort l'illusion et les effets ou apparitions magiques ». Aussi, commente-t-il, « il est difficile de croire à la totale innocence de Brioché » (p. 28).

sacré, qu'elle eut dans toutes les civilisations. C'est, aujourd'hui encore, le cas, en Afrique, par exemple, mais aussi ailleurs, où elle intervient, non seulement dans le culte rendu aux ancêtres, dans l'initiation, la divination, la sorcellerie, mais encore dans la justice (en désignant le coupable après une séance très élaborée) et dans la médecine traditionnelle⁷¹. C'est en effet ce lien avec le pays des morts qui confère à la marionnette ses vertus thérapeutiques. Chez nous, elle a encore, de ses origines, conservé d'obscurs pouvoirs magiques qu'active la représentation en actualisant la présence du sacré. « Même inerte, la marionnette n'est ni une poupée, ni une statuette, ni un automate », remarque Émile Copfermann⁷². Cela explique, sans doute, la fascination, c'est-à-dire ce double pouvoir d'attraction et de crainte que la marionnette n'a jamais cessé d'exercer et peut-être, aussi, sa vertu thérapeutique. Donner vie à une marionnette, c'est tromper la mort.

(Applaudissements)

DISCUSSION

Pascal LE MALÉFAN — Nous remercions donc Marcel Turbiaux. Est-ce qu'il y aurait des questions, des remarques ou des demandes de compléments, de développement puisque nous avons un peu de temps devant nous avant la pause ?

Pierre-Paul LACAS — À propos du double, qui est une notion très riche comme vous l'avez présentée, ne pourrait-on évoquer une dimension complémentaire, à savoir ceci : le double ne peut-il pas être, parfois par exemple chez les schizophrènes et les psychotiques, vécu à l'intérieur mais non reconnu par eux comme étant intériorisé ? Né à l'intérieur d'eux-mêmes, il est expulsé au-dehors sans qu'ils aient conscience qu'ils sont acteurs de cette expulsion. Ce double-là est un « monstre ». En référence à ce qu'écrit Freud dans « L'inquiétante étrangeté » et par rapport à cette relation entre intérieur et extérieur, un tel monstre est à la fois présent à l'intérieur, présent à l'extérieur pour le malade, absent à l'extérieur pour le thérapeute. Ne peut-on dire que le psychotique symbolise sa déstructuration vécue, alors que certains affirment qu'il ne peut pas symboliser ? N'est-ce pas là pour tant une forme particulière de symbolisation qui mériterait d'être prise en compte ? Cela en distinguant le refoulement ordinaire et névrotique et le rejet (Verwerfung), que Lacan appelle aussi forclusion.

En outre, ne pourrait-on étendre la notion de double, par-delà la représentation visible des images, aux différents registres de la sensorialité : double de la voix, double des odeurs, double des touchers ?

Marcel TURBIAUX — Non, je vous remercie au contraire, je n'ai pas développé le double parce que ce n'était pas le sujet, mais votre contribution est tout à fait intéressante et c'est vrai que le double, ce n'est pas seulement le corps, c'est aussi la voix, c'est aussi bien d'autres choses. Mais peut-être que M^{me} Dufлот a quelque chose à dire parce que je crois qu'elle avait critiqué cette notion du double ?

Colette DUFLOT — Oui, je l'avais critiquée parce que je me référais toujours à une étape antérieure où le double n'existe pas, mais c'est utilisé par de nombreux auteurs. Maintenant, moi, je n'appellerais pas ce travail-là un travail de symbolisation. Dans un premier temps, c'est une représentation, mais on n'est pas encore dans la symbolisation. Qu'il y ait ce travail de projection au départ, c'est indéniable, le psychotique fait une marionnette et n'est pas conscient que c'est quelque chose qui vient de lui, qui le représente. Et un des objectifs du travail, c'est aussi de l'amener à dire : « Mais si ma marionnette dit ou fait ça, c'est parce que c'est moi qui le lui ai fait faire ». Donc prendre conscience du sujet. Moi, j'ai toujours trouvé que le double, c'est une notion plutôt littéraire — j'aime beaucoup le roman de Dostoïevski sur *le Double* — je ne l'ai jamais trouvé très opératoire pour moi, mais je laisse à d'autres personnes le soin de choisir leurs concepts.

71. Olenka DARKOWSKA-NIDZGORSKI, « Marionnettes et traditions en Afrique », *Collection Marionnette et Thérapie*, n° 23, 1993, p. 53-66, VI^{ème} Colloque international, « Traditions et Cultures », 21-22 septembre 1991. Au cours de ce colloque, des marionnettes « curatives » du Mali furent présentées par Tioni Diarra. En Mélanésie aussi, les marionnettes jouent toujours un rôle dans les cérémonies d'initiation (André SCHAEFFNER, *Op. cit.*, p. 44) et, en Indonésie, elles émettent des prophéties (Sophie ASCHE, « Les marionnettes du sultan de Yogyakarta », *Point de vue*, n° 2504, 17-23, juillet 1996, p. 50-55, p. 53). De même aux Philippines (Nicole REVEL, « Si Kunduq, the divinatory puppet of the Palawan », *Filipino heritage*, vol. IV, p. 570-573).

72. Émile COPFERMANN, « Singulière ethnologie », *Théâtre public*, n° 34-35, 1980, p. 40-42, p. 41.

Axel GAUTHIER, psychologue au CATTP Gambetta, Paris XX^e — J'interviens dans un cadre psychiatrique à partir d'un CATTP en prise en charge de groupe pour des patients schizophrènes ou autres, mais assez lourds avec toutes leurs pathologies. Pour entrer en résonance avec ce qui s'est dit, on vient avec nos interrogations. Nous fonctionnons ainsi, je schématise : le temps de la construction, le temps de l'élaboration de l'histoire et le temps du jeu, cette histoire est jouée avec des marionnettes sur un temps cadré d'une année, comme un contrat thérapeutique. La question qui me vient, c'est un groupe qui a plus de dix ans d'existence, on donc un peu de recul... Il y a des patients qui peuvent tout à fait dans le lien transférentiel qu'ils entretiennent aussi avec ce qui se passe dans le groupe, être contenu dans le temps de la construction de l'objet, mais par contre quand on passe au jeu, c'est l'éclatement, c'est le délire qui est activé et c'est quelque chose qui est assez complexe à gérer. D'autant plus que nous sommes un groupe et ce n'est pas une histoire à deux.

D'autres — et j'ai là un exemple très étonnant, un patient qui est tellement éclaté, qui n'est vraiment que dans l'espace du groupe et dans l'incapacité de construire, ou même d'être autour de quelque chose de cette construction, mais qui dans le jeu a fait jouer quelqu'un d'extrêmement étonnant, et à ce moment-là il n'est même plus dissocié du tout. Il est d'une pertinence, d'une intuition du jeu de sa marionnette, bien sûr qu'il ne s'agit pas de lui. Ça, c'est totalement prouvé...

Voilà ! Ce sont des choses qui continuent à nous interroger parce qu'on travaille au quotidien avec ça.

Intervenante dans la salle — J'aurais une question au sujet de la remarque de M^{me} Colette Duflot, qui est peut-être une question à développer plus longuement, et qui le sera peut-être, autour de ce que j'ai cru comprendre avec la prise de conscience et les aspects projectifs de la marionnette pour le patient et qui ne me paraît pas non plus si évident. Je travaille depuis des années avec des enfants dans un groupe avec des patients qui sont plutôt des enfants inhibés, ou ayant subi des chocs traumatiques importants et dont on ne peut pas parler en direct, et on se rend compte qu'effectivement il y a énormément de projections sur l'objet même marionnette, mais il n'est pas du tout évident jusqu'au bout que l'enfant en soit conscient et on n'a jamais, nous dans notre rôle de thérapeutes du groupe accentué sur cette prise de conscience du lien entre l'enfant et l'objet-marionnette. Nous n'avons jamais travaillé sur ce thème-là. Par contre, évidemment, on a développé tout ce que la marionnette peut développer, et que l'enfant avec sa marionnette peut développer et qui sera évidemment dans un but d'identification, et ça on le travaille tout le temps. Mais la prise de conscience, non. Elle se fait ou ne se fait pas. Mais il n'est pas du tout évident qu'elle se fasse.

Colette DUFLLOT — Et ce n'est pas parce que l'on va orienter là-dessus que cela va se faire ; ça peut ne pas se faire. Mais ça se produit quand même dans des groupes... J'ai travaillé dans des groupes qui s'étaient sur une certaine durée, dans le même schéma qui était décrit là. Certains patients arrivent avant la fin du groupe à cette prise de conscience que si la marionnette fait ceci ou fait cela, c'est parce qu'ils y mettent quelque chose d'eux-mêmes. Cependant, moi non plus, je ne pense pas qu'il y ait lieu de susciter l'analyse. Dans un groupe d'expression plastique, dans un groupe à médiation projective, on suscite un « faire », on suscite des réflexions sur le faire, des descriptions, des prises de parole, mais l'analyse se fera souvent dans un autre temps. Ce que j'ai trouvé positif, c'est que certains patients, après un groupe-marionnettes, demandaient une prise en charge individuelle et verbale. À ce moment-là, on voit resurgir quelque chose de la marionnette ; ce qui a été mis en scène peut être repris avec le thérapeute avec lequel ils iront travailler ensuite.

Moment de silence

Pascal LE MALÉFAN — Je vois que ces interventions font travailler, là, et c'est un des objectifs de ce colloque. Je sollicite beaucoup la salle pour que chacun puisse s'exprimer sur un certain nombre de choses. Il nous reste un peu de temps ; si quelqu'un veut encore faire part d'une expérience... (*moment de silence*). On va donc faire une pause maintenant et on reprendra avec Jean-Louis Torre-Cuadrada.

Madeleine LIONS — Il me vient une idée au sujet du diable et de la mort avec cette constante préoccupation de nos éducateurs, maintenant, de gommer tout ce qui peut être agressif, tout ce qui peut être... les contes doivent se finir bien, tout est bon, tout est gentil, la mort n'existe pas, on ressuscite... Alors qu'autrefois la mort était là, le diable était là et on savait qu'il fallait faire avec...

Marcel TURBIAUX — Elle est là dans la mesure où la maladie est présente...

Madeleine LIONS — Là où il y a la vie il y a la mort et maintenant on voudrait nous faire croire que la mort n'existe pas...

Marcel TURBIAUX — Non, on la nie, mais elle est présente.

Madeleine LIONS — On la dénie.

Marcel TURBIAUX — C'est du déni, mais elle est présente.

Madeleine LIONS — Malheureusement...

Marcel TURBIAUX — Malheureusement ? Je ne sais pas... L'histoire de la petite Sibylle, qui avait l'immortalité, qui se ratatinait, et quand on venait la voir sur le site de Cumès et qu'on lui demandait : « Que veux-tu, petite Sibylle ? », elle répondait : « Je veux mourir ! ». Vivre éternellement, c'est la pire des punitions...

Jean-Louis TORRE-CUADRADA

Atelier-marionnettes dans une classe de 6^e du Collège Chartreuse à St-Martin-le-Vinoux (Isère). Unité pédagogique d'intégration (U.P.I.)

Pascal LE MALÉFAN – *Nous allons donc terminer cette première matinée par l'intervention de Jean-Louis Torre-Cuadrada, qui va nous présenter un film sur un atelier-marionnettes dans une classe de 6^e. Il va nous en faire d'abord quelques commentaires et je pense que cela va permettre ensuite un débat avec la salle à propos de ce qui aura été projeté. Je vous laisse la parole.*

Je suis Ergothérapeute à l'hôpital de Saint-Egrève, à côté de Grenoble. J'anime des ateliers marionnettes pour les adultes et les enfants depuis près de dix ans.

Cette U.P.I. a été créée par le Docteur Metzger — chef du service de pédopsychiatrie — c'est l'une des premières classes d'intégration ouvertes dans un collège. Elle fait suite à la demande de certains parents qui souhaitaient la poursuite de l'apprentissage scolaire en milieu ordinaire. La plupart des enfants ont suivi des cours élémentaire en CLIS (Classe d'Intégration Spécialisée).

Cette classe dépend de l'Éducation nationale, elle est sous la responsabilité directe du Principal du Collège.

Une institutrice spécialisée assure le suivi pédagogique, assistée par une auxiliaire (un emploi jeune) pour le soutien scolaire, les accompagnements dans les classes (intégration dans différents cours : Anglais, Mathématiques, Sport, etc.), les accompagnements dans les temps extra-scolaires (repas, récréation, etc.).

Une équipe médico-sociale assure le soutien psychologique. Elle dépend du Centre Médico-Psychologique de Saint-Martin-le-Vinoux. Elle est constituée du Dr J. Cohen, psychiatre, de M^{me} D. Fabre, psychologue, et d'une infirmière.

L'U.P.I. du collège Chartreuse de Saint-Martin-le-Vinoux accueille des enfants souffrant de troubles de la personnalité et du comportement.

La loi d'orientation en faveur des personnes handicapées du 30 juin 1975 a institué l'obligation éducative pour les enfants et adolescents handicapés. Elle a fixé comme objectif prioritaire le maintien ou l'intégration en milieu scolaire ordinaire.

Certaines U.P.I. ont été créées dans des collèges pour accueillir des pré-adolescents ou des adolescents présentant différentes formes de handicap mental. Ces classes sont organisées à partir des besoins de l'enfant ; l'intégration ne doit pas se limiter à une simple action de socialisation, mais doit plutôt permettre à chaque élève, quelque soit son handicap ou ses difficultés, à avancer dans les apprentissages scolaires. Cependant plus que le niveau exact des connaissances, c'est la capacité évolutive qui est prise en compte pour

l'admission dans cette classe. Toutefois, il est nécessaire que la lecture soit au moins en cours d'acquisition et que les capacités logiques et opérantes soient suffisamment repérables. Les élèves doivent donc manifester des possibilités cognitives, même si elles peuvent apparaître dans l'instant limitées.

Les élèves restent en moyenne deux années scolaires dans la classe. Ils ont entre 11 et 14 ans à leur admission.

Les orientations après l'U.P.I. sont :

- les SEGPA : Sections d'Enseignement Général et Professionnel Adapté ;
- les EREA : Enseignements Régionaux d'Enseignement Adapté ;
- les IMPRO : Instituts Médico-Professionnel ;
- les IR : Instituts de Rééducation ;
- classe de 6^e PAI : Classe Pédagogique Adaptée et Individualisée ;
- classe de 6^e normale : très exceptionnel.

Les ateliers d'expression sont mis en place sur le temps scolaire. Ils vont permettre le soutien psychologique tout en développant l'expression manuelle et verbale. L'atelier création picturale-modelage est animé par une infirmière et par une art-thérapeute le mardi après-midi.

L'ATELIER-MARIONNETTES — ANNEE 1999 / 2000

Cet atelier s'inscrit dans une Unité Pédagogique d'Intégration (UPI) au collège Chartreuse de Saint-Martin-le-Vinoux au cours de l'année scolaire 1999/2000.

L'animation du groupe-marionnettes se déroule tous les jeudis après-midi de 14 heures à 15 h 30. La classe est scindée en deux groupes distincts A et B. Le partage des élèves est effectué en fonction :

- de l'intensité des troubles pathologiques ;
- de la souffrance psychique ;
- des possibilités cognitives,

afin de constituer des effectifs homogènes.

Cette année, nous avons réduit le temps d'atelier d'une demi-heure. D'une part, du fait de la suppression du second poste d'infirmière, d'autre part, pour avoir plus d'échanges sur le contenu du jeu avec les élèves.

L'atelier fonctionne par alternance, ainsi un même enfant ne vient que tous les 15 jours. Ils sont encadrés par une équipe toujours identique afin de favoriser un *sentiment de sécurité*.

L'équipe est composée :

- d'un ergothérapeute-marionnettiste : Jean-Louis TORRE-CUADRADA ;
- d'une psychologue : M^{me} Danièle FABRE (quelques séances) ;
- d'une stagiaire en maîtrise de psychologie : Cathy SILVESTRE.

L'espace de travail mis à notre disposition comprend les conditions de travail nécessaires à un bon déroulement des séances :

- une salle ;
- un point d'eau ;
- du carrelage au sol ;
- des prises de courant aux normes ;
- une armoire de stockage.

Chaque année, nous devons demander une salle de classe adaptée à cette activité d'expression manuelle mais surtout verbale.

La première séance.

Il est important de se présenter mutuellement, c'est-à-dire autant l'équipe d'encadrement que le groupe d'élèves, afin d'établir un sentiment de confiance et une ambiance sécurisante.

- **Mise en place de règles précises** permettant de structurer l'atelier et de symboliser des limites et des repères afin d'aider l'enfant à se situer.

- **Passation d'une sorte de « bilan » à partir du dessin afin de :**

- **Situer** chaque enfant sur le plan structurel et psychomoteur.
- **Tester** chaque enfant à propos :
 - du respect des consignes ;
 - de ses aptitudes cognitives ;
- **Permettre** à l'enfant de :
 - choisir le nom de sa future marionnette ;
 - d'élaborer une première représentation de celle-ci.

À la suite de ce premier travail, les élèves font part de ce qu'ils pensent de chaque bilan en émettant des remarques constructives dans le respect des autres.

Les séances suivantes.

L'atelier-marionnettes a une *visée progressive*. En effet, l'enfant va tout d'abord construire sa marionnette puis il va jouer avec.

1) La construction.

Cette étape de base implique la découverte de différents matériaux, l'appréhension de nouvelles techniques de construction...

- L'élaboration de l'objet permet à l'enfant **la transformation et la manipulation de la matière** hors de tout projet conscient. Les expériences faites avec les matériaux renvoient à des expériences psychiques de manipulation : pouvoir le détruire, le réparer selon son propre désir.

- Ainsi, grâce à la réalisation de marionnettes, l'enfant s'inscrit dans un cadre reposant sur la **matérialité** (la construction proprement dite) et **s'investit psychologiquement dans la subjectivité** liée à cette construction (le choix du nom, la symbolisation...).

- L'expression de sa propre créativité permet à l'enfant de **se projeter et de solliciter ses affects personnels** tendant souvent à déclencher des processus d'identification (l'enfant s'assimile à ce nouvel objet construit de ses mains).

- La construction de la marionnette permet également une **revalorisation de l'enfant**. Celui-ci, souvent en situation d'échec depuis longtemps a besoin d'un tel cadre « thérapeutique » décontextualisé pour avoir accès à **une meilleure estime de lui-même**.

- Enfin, ce premier temps d'élaboration permet également un travail centré sur la **représentation du corps** grâce à la construction d'une entité « unifiée et articulée ». En effet, pour pouvoir imaginer et créer la marionnette, l'enfant doit d'abord s'interroger sur son propre corps et **surmonter ses angoisses liées au schéma corporel** telle l'angoisse de morcellement, ou l'absence de limites.

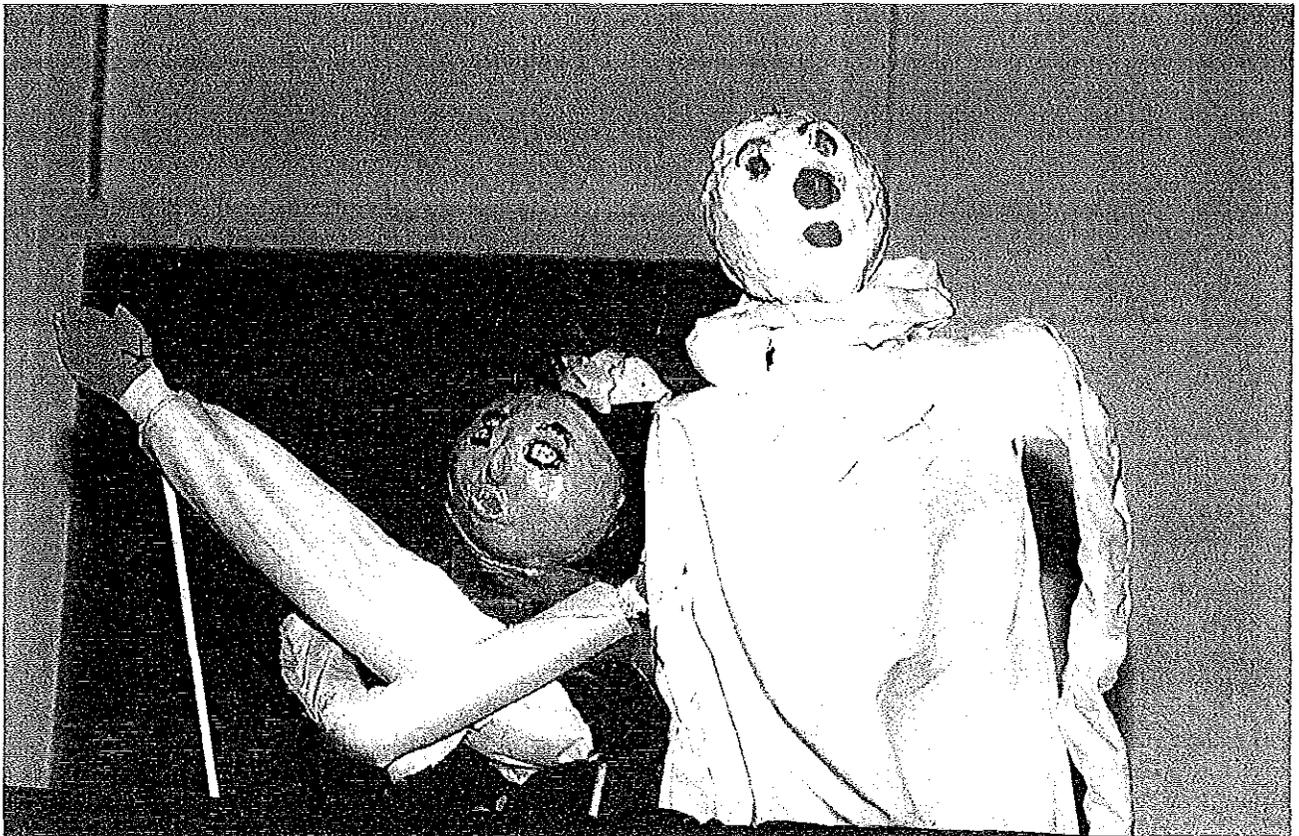
2) Le jeu.

Ce deuxième temps, très riche, doit être générateur :

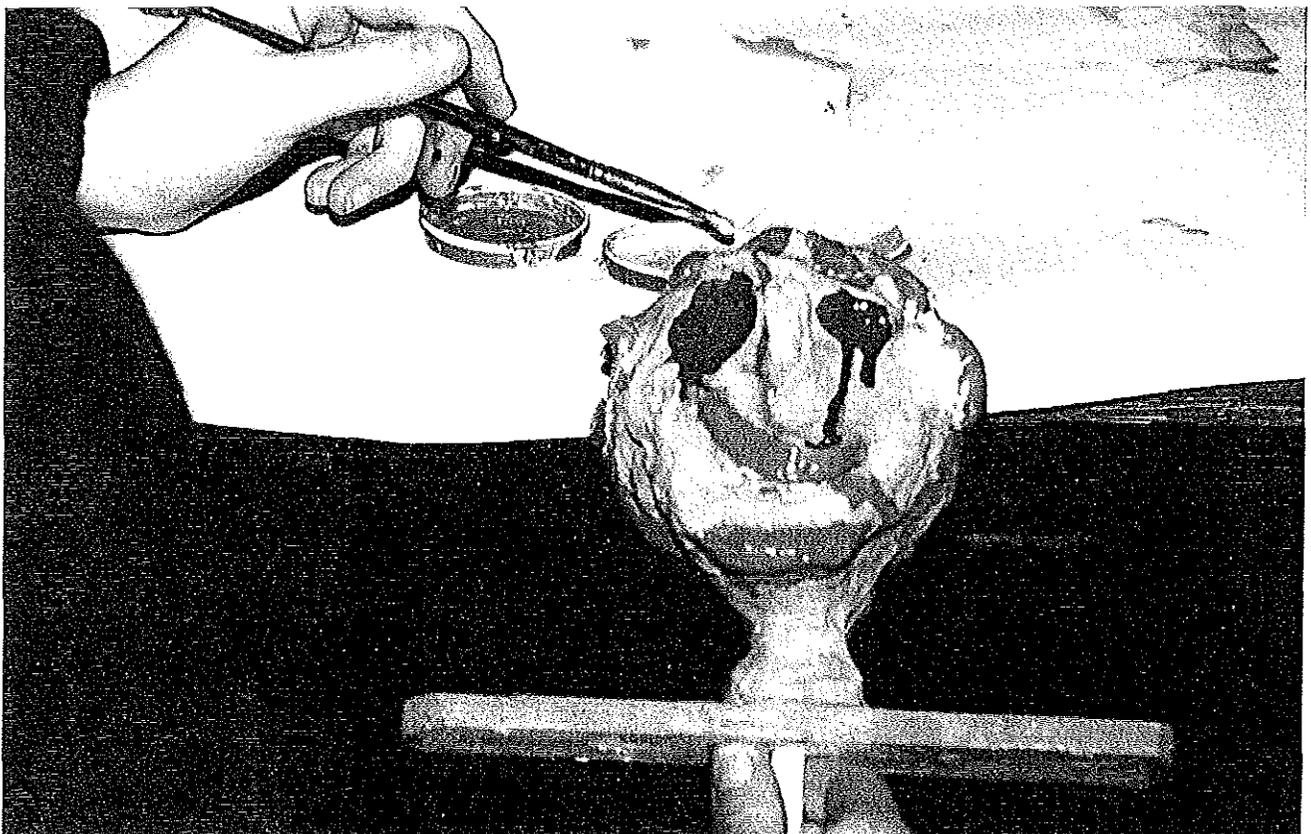
- d'une prise de parole de l'enfant (*expression verbale*) ;
- de l'élaboration d'une ou plusieurs histoires à partir des marionnettes ;
- d'investissement personnel (*participation au jeu*) ;
- d'échanges inter-individuels ;
- d'expression gestuelle (*mouvement, déplacement*).

Cette étape s'articule autour de deux concepts générateurs d'investissements personnels :

- **la notion d'intrapsychisme** liée à l'élaboration psychique et aux processus d'identification précédemment cités. L'enfant s'approprie sa marionnette et



Photos Jean-Louis Torre-Cuadrada



l'anime en lui prêtant sa voix, ses affects... L'objet devient un *intermédiaire capital* permettant de sonder la souffrance et l'état psychique de l'enfant. Celui-ci se livre par le biais de la marionnette génératrice d'affects inexprimables (haine, violence, amour...).

• **la notion d'intersubjectivité** illustrant la rencontre avec les autres. Dans le cadre des relations interpersonnelles, la marionnette incarne un *objet intermédiaire entre soi et les autres*. La création d'une telle structure de médiation permet la diminution d'une éventuelle angoisse liée à la relation avec l'autre.

Un tel jeu théâtral permet l'élaboration d'un lieu de rencontres des affects individuels et groupaux.

Cette année, nous avons formé deux groupes de 4 élèves.

Trois élèves de la classe ne participent pas à l'activité-marionnettes ; la classe est de 11 élèves pour l'année scolaire 1999/2000.

Quelques réflexions d'abord sur le cadre.

L'environnement immédiat de notre salle de classe est important. L'isolement phonique étant ce qu'il est, nous entendons tout ce qui se passe à côté et inversement.

Nous avons dû à plusieurs reprises « isoler » les élèves qui ne supportaient plus l'activité, ou qui étaient trop mal. Quand nous étions trois pour animer les séances, l'infirmière du service de pédopsychiatrie soutenait l'élève.

Cette année a été assez difficile. Nous avons passé un temps trop long à cadrer. Les troubles du comportement de certains élèves étaient tels que nous étions obligés d'arrêter l'activité ou de faire intervenir la menace de la punition, en faisant référence au principal du collège. Chaque élève doit respecter le règlement intérieur et avoir un comportement correct pendant la durée du cours. Avec la stagiaire psychologue, malgré toute ses qualités, il était difficile de prendre en charge un élève isolément.

L'activité-marionnettes dans cette classe ne pourrait avoir lieu sans les stagiaires psychologues en maîtrise, et je les en remercie pour le travail de soutien et d'aide qu'elles accomplissent. J'en vois une dans la salle, Anne-Marie Forêt, je la remercie pour sa collaboration ainsi que les cinq autres qui m'ont accompagné pendant l'année scolaire. Elles ont été un soutien et leurs observations de qualité ont permis l'analyse des situations pendant la création et pendant le jeu.

M^{me} Favre, la psychologue, intervient peu dans les ateliers. Elle vient au moment de la création de la marionnette une séance, puis une autre séance quand les élèves jouent avec leurs marionnettes. Enfin elle participe à la séance de fin d'année où nous projetons le film vidéo que je vais vous présenter.

Pour en terminer avec le cadre, des réunions ont lieu tous les lundis au C.M.P., en alternance : une fois l'équipe pédagogique et l'équipe soignante et une autre fois l'équipe soignante seule. Nous abordons les différents accompagnements, l'évolution aux niveaux pédagogique et comportemental.

LES MARIONNETTES.

Nous avons choisi la fabrication de marottes, avec une boule de polystyrène sculptée par les élèves puis recouverte par du Plastiroc (pâte blanche durcissant à l'air). Les habits sont cousus, collés ou agrafés.

Le modelage va nous renseigner sur les possibilités manuelles de l'élève, sur sa manière de remplir le volume, sur sa façon de traduire son imaginaire et sa capacité d'inventer des formes. Nous avons une année proposé des marionnettes à gaine avec une base en polystyrène et de la feutrine découpée. Le résultat avec les enfants ayant des troubles du comportement n'a pas été génial : difficultés à

découper des petits morceaux de feutrine, collage délicats, bref même la préhension s'avéra difficile. Nous avons aussi eu du mal à découper les habit à la bonne taille de leur main. La marotte est revenue cette année... par contre, l'année prochaine nous allons proposer un autre type : la marionnette de table. Elle sera réalisée avec une base de journaux pour le corps et la tête en carton ou en Plastiroc.

Les deux premières années, les élèves ont pu élaborer des histoires construites. Ils ont proposé de les jouer devant le principal et son équipe. Par contre les élèves suivants ont eu plus de difficultés à créer des scènes construites, les marionnettes « se battaient » tout de suite sans élaborations verbales, nos propositions de structuration des contes étaient jouées *a minima*. Vous allez voir dans le film toute l'énergie qu'il nous faut pour gérer le groupe, surveiller ceux qui filment, ceux qui essaient de proposer une histoire en partant des éléments choisis, et ceux qui ne tiennent pas assis et que l'on doit cadrer. Mais tout n'a pas été négatif. Ce qui est intéressant c'est que tous les élèves ont réussi à créer leurs marionnettes, et que tous se sont présentés, ont donné une identité à leurs marionnettes et ont joué avec l'autre pour les autres.

À ce jour aucun élève n'a volontairement cassé sa marionnette mais, au contraire, ils les ont respectées.

À la fin de leur deux années de scolarité, ils ont la possibilité de ramener leurs marionnettes. Pour de multiples raisons, certains choisissent de la laisser à l'atelier. Je leur précise qu'ils pourront la récupérer s'il le désirent.

Toute l'équipe fait un travail important au niveau de l'intégration dans le collège ; le projet de la classe U.P.I. est d'accompagner l'enfant vers plus d'autonomie, plus de connaissance, plus de mieux être.

Je vais vous présenter le petit film et j'espère que l'on pourra discuter par la suite. (*Projection du film avec commentaires*).

DISCUSSION

Jean-Louis TORRE-CUADRADA — Je vais essayer de répondre à vos questions.

Intervenante dans la salle — Je reprends la question sur le bilan. Quel est le but et l'intérêt de ce bilan ?

Jean-Louis TORRE-CUADRADA — Ce petit bilan a été amené par une ergothérapeute. Cela me permet de voir comment les personnes vont répondre à la consigne qui est demandée. Pour les adultes, voir si le traitement n'influe pas trop sur la vision et s'ils n'ont pas trop de tremblements. Cela va permettre de décider après si je les fais travailler avec des machines ou en pyrogravure. Avec les enfants, cela va permettre de voir comment ils sont structurés dans l'espace, ce qu'ils vont faire quand ils reçoivent une consigne. Et comme je ne les connais pas quand ils arrivent, de savoir comment ils dessinent, si l'on va pouvoir faire un travail avec des marionnettes. Si on fait du modelage, si on fait du découpage. Voilà, on va travailler là-dessus.

Intervenante dans la salle — Cela consiste en quoi ?

Jean-Louis TORRE-CUADRADA — Cela consiste à reproduire 3 figures (2 géométriques et 1 chat de dos dans un cadre), en plus ils doivent faire un dessin, mettre la date et leur nom. Ce petit bilan, pour adultes, je le fais faire sur des planchettes en bois de 18/18 cm. Cela me permet de voir avec un outil différent comment ils s'en servent. J'ai essayé avec des élèves du collège mais c'est trop difficile à mettre en place, les jeunes ont déjà des difficultés à écrire avec un stylo, avec un pyrograveur c'était la catastrophe, ce qui les renvoyait à leurs propres difficultés. Maintenant je le fais avec un stylo bille ou un crayon et ils vont aussi commencer sur le papier à imaginer la marionnette qu'ils vont faire. Cela va évoluer souvent, le nom, le personnage, soit un animal, soit un humain. Et après ils vont passer au modelage, comme *Scream* par exemple : il n'était pas parti avec *Scream* mais c'est en modelant que j'ai vu qu'il mettait de la pâte, qu'il en remettait, il prenait tout le pot et il est arrivé à faire ce personnage.

Mais ce qui est intéressant — cela fait quatre ans que je fais ce bilan avec des adultes — c'est d'évaluer le niveau de chacun. Je dois savoir à qui je pourrai faire confiance pour travailler aux machines dans un atelier-bois si c'est quelqu'un qui va respecter les consignes. Et puis il y a un

personnage qui a compté dans l'histoire de l'atelier-marionnettes — il y a trois ans j'en ai parlé ici — c'est une rencontre avec un patient qui s'appelle G. et ce patient a fait toutes les marionnettes et si vous allez voir l'exposition que l'on a mise en place^(*), vous verrez son travail, ses sculptures sur bois. Je parle aussi des spectacles de marionnettes que je fais avec des adultes, cela fait dix ans que je crée des spectacles ; on va présenter un spectacle demain, à Bélair, à 19 heures et tout ce spectacle est bâti sur le travail de ce patient qui a créé une quarantaine de marionnettes, sculptées dans du tilleul.

Jeanine DAVID dans la salle — Je voudrais féliciter Jean-Louis parce que je travaille de la même façon en Martinique sur des SEGPA, des CLIS et je sais toute la difficulté que l'on peut rencontrer. Je pensais être isolée en travaillant en SEGPA au niveau de l'établissement, au niveau de l'organisation, mais je me rends compte que tu rencontres les mêmes choses que je rencontre moi là-bas : ma salle est située entre le professeur d'Anglais et le professeur de Mathématiques, ce qui me pose bien des problèmes. Au niveau de la régularité aussi, les enfants viennent, ne viennent pas, puisque l'Administration n'en tient pas cas. Donc au début il a fallu mettre un cadre bien précis.

Je travaille là-bas en tant que marionnettiste. Nous avons intégré trois enfants trisomiques qui suivaient une scolarité normale. Ils ont été intégrés au niveau de la SEGPA parce qu'il n'y a pas d'U.P.I. encore. Bientôt il y en a une qui va être créée dans cet établissement. Et c'est vrai que ces trois enfants trisomiques ont été intégrés avec des enfants qui avaient de gros problèmes de comportement. Nous avons dû gérer tout ça et je vois ce qu'il en est au niveau de ce travail qu'a fait Jean-Louis et je m'y retrouve vraiment parce que les résultats sont très lents, très difficiles. Moi, j'ai beaucoup travaillé sur la créativité et l'imaginaire ; l'affectif a toujours été présent dans cet atelier et c'est vrai que par la fabrication et la créativité des marionnettes, beaucoup d'enfants ont été revalorisés. Beaucoup étaient en situation d'échec et c'est vrai que l'enseignante, qui participait avec une psychomotricienne également, était étonnée de voir ce qui se passait au sein de l'atelier. Malheureusement, j'aurais aimé qu'un œil extérieur — un psychologue — vienne un peu voir, ce que l'on ne pouvait pas se permettre de faire dans un collège bien entendu, et cela n'a pas été fait. J'ai donc travaillé dans des conditions très difficiles, je dois l'admettre, mais c'est vrai que tous les jours — je travaillais deux heures par semaine dans cette SEGPA — je partais en me disant : « Tiens, une petite étincelle ! ». Et c'est vrai qu'avec tel enfant, on avait vu quelque chose, un plaisir d'avoir fabriqué sa marionnette : « J'ai pu la faire », « J'ai fabriqué ça ». Après, on a travaillé des scénarios et cela leur a donné l'envie de rechercher des petits textes parce qu'au niveau de l'imaginaire, c'était assez pauvre mais ils y sont arrivés. On a travaillé sur de petits textes et cela leur a donné l'envie d'écrire après, et de lire. L'enseignante avait du mal à accepter ça ; cet atelier, au début elle ne le comprenait pas trop... Mais, notre travail se rejoint ; cela fait plaisir de voir ça parce que c'est un travail de longue haleine, mais quand on voit les enfants... (*vifs applaudissements*).

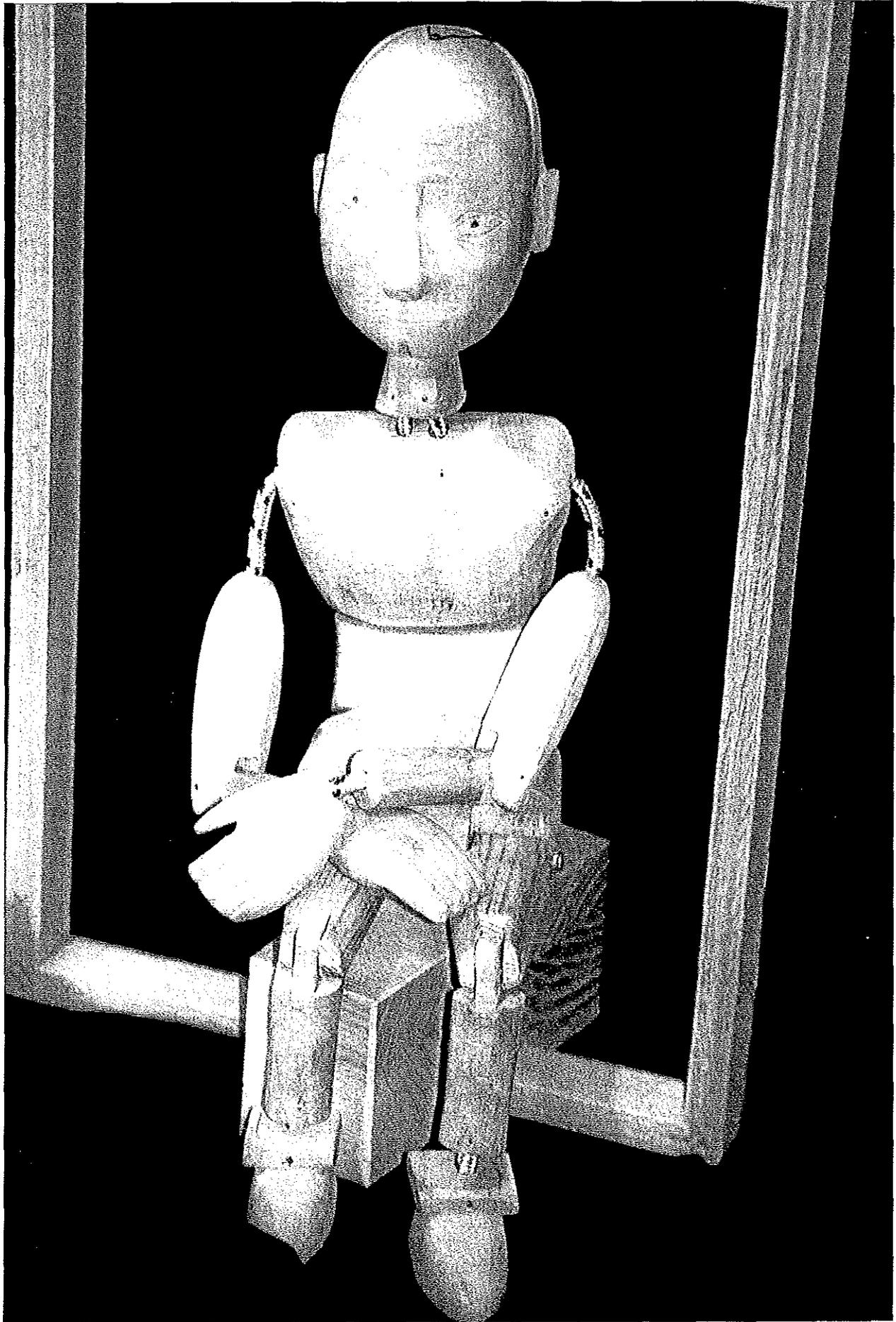
Intervenant dans la salle — Je me posais la question sur cette transmission de marionnette... On la voit, on ne la voit pas, mais on l'imagine. Ces enfants ont construit cette marionnette et tout d'un coup elle disparaît... Je ne sais pas comment les enfants vivent cette disparition qui est presque remplacée là par des marionnettes du commerce. Et qu'est-ce qu'on en fait de ces marionnettes ? Est-ce que les enfants pouvaient la ramener, se l'approprier ? Est-ce qu'ils pouvaient, eux, l'utiliser dans un scénario ? C'est cette disparition qui me...

Jean-Louis TORRE-CUADRADA — En fait, c'est vrai que cette année, comme ils avaient investi beaucoup la marionnette... Tous investissent beaucoup la marionnette quand elle a été faite en modelage. Celle qui a été faite en feutrine, je n'en ferai plus parce qu'elle n'est pas du tout investie. Ils n'y ont pas mis les mains de la même manière... Ils ont eu des difficultés à découper... Cela leur renvoie plein de choses négatives, et en plus ils ne peuvent pas bien manipuler. Vous avez vu la différence avec une marotte, ce n'est pas du tout le même type de visage, cela ne renvoie pas du tout la même chose.

Qu'est-ce qu'ils font des marionnettes ? Les enfants restent deux ans dans le collège, des fois trois, quand on ne trouve pas de solution pour aller dans I.M.E., une SEGPA, etc. Parce que les parents parfois refusent les propositions. Les marionnettes, quand on joue, elles sont derrière, toute sur un table, ils ont la possibilité de les prendre s'ils veulent jouer avec. Et ils ont celles du commerce s'il veulent jouer avec. Le premier travail avec la marionnette, c'est de la faire, de lui donner une carte d'identité. L'élève va se présenter, c'est pour cela que parfois vous voyez des têtes derrière le rideau noir, ensuite il présente sa marionnette. Elle va avoir un rôle : soit c'est une Martienne, soit c'est une chanteuse, soit c'est une fille, Sarah. Cette marionnette a un rôle déterminé par l'élève ; ce rôle, quand ils vont jouer ensemble, il est difficile de l'inclure dans le scénario. C'est donc plus facile pour eux de prendre la marionnette du commerce parce qu'il y a plusieurs personnages représentés : il y a le diable, le roi, la princesse, la vieille, etc. Ces personnages n'ont pas la charge affective de leur création. Quand nous créons un petit conte, ils se servent plus facilement des marionnettes à gain du commerce.

* * * * *

(*) "76-2000 Marionnette : autre image", au Centre d'Audiophonologie, Charleville-Mézières.



C.H.S. de Saint-Égrève (38) Cf. p. 120
"76-2000 Marionnette : autre image"
Photo Richard Dasnoy

Ginette MICHAUD

La projection du corps dans l'espace¹

Pascal LE MALÉFAN — J'ai donc le plaisir de vous présenter M^{me} Ginette Michaud, psychanalyste, qui a longtemps travaillé sur des questions qui nous intéressent. Je lui ai demandé de venir pour alimenter notre réflexion sur la pratique avec marionnettes. Elle va nous parler d'autres « fabriques » que celles des marionnettes, mais qui peuvent nous servir dans notre réflexion sur le travail clinique.

Introduction.

La difficulté actuelle d'exercice de la psychiatrie qui devrait redonner un espoir aux patients psychotiques amenuise de plus en plus chaque jour cet espoir et rend nécessaire de repartir de zéro. Repartir de zéro, c'est repartir de ce qu'on à affronter d'incontournable : les malades psychotiques et leur souffrance et de moins en moins de moyens pour les aider. Il est donc nécessaire pour lutter contre le développement actuel du comportementalisme, de la robotisation ambiante et de la recherche de rentabilité des univers de soin — d'aucuns diraient de gestion de la pénurie — de retrouver des modèles des années de précarité de la guerre ou de l'après-guerre, où la solution était l'invention, la recherche, le travail à tout crin, avec la gestion obligée des techniques de « bricolage » produites pendant ces années-là qui ont été fertiles en découvertes.

Aider le psychotique dans son « bricolage » pour se reconstruire et en savoir un bout sur son entreprise de reconstruction, voilà ce qui nous est imposé actuellement. Il faut tenter de comprendre le trouble à la source pour essayer d'aménager les lieux de vie en fonction de cette connaissance acquise par le contact avec les malades en institution ou dans les trop rares rencontres individuelles. Nous n'avons plus les moyens de faire autre chose que d'inventer des « techniques de soin » à partir de ces moments-là.

Il m'a semblé évident, à travailler avec les patients psychotiques, que les méthodes de travail dans les psychothérapies, quelles qu'elles soient y compris sans doute avec les marionnettes, qu'elles ne pouvaient se passer dans beaucoup de cas d'un médiateur, terre, sculpture, dessin, ou marionnettes donc, dans la mesure où la parole, instrument d'échange par excellence n'était pas l'instrument symbolique qu'elle peut être quand les positions subjectives sont bien posées, le moi, le sujet et l'autre. Ceci se faisant au cours du développement, quand la notion de l'objet et de l'autre se repèrent corrélativement à l'inscription d'un sujet autonome dans l'espace psychique. Pour ce faire chacun doit en passer par une séparation avec le corps de la mère, puis l'investir comme objet et y renoncer, par nécessité de l'intériorisation de la castration symbolique opérée par le père. Tout un périple.

C'est à travers ce périple que se forme l'image du corps, répondant psychique décrit par Dolto et Pankow, pour ne citer qu'elles et qui, chez le psychotique ne fonctionne pas.

1. Cette communication est un extrait d'un chapitre de l'ouvrage *Odyssée* à paraître (Ginette Michaud). Le titre annoncé dans le programme du Colloque était : « La projection du corps dans l'espace construit. Exemples à partir des paraphrènes constructeurs ».

L'image du corps, schème d'intégration symbolique de l'objet, qui se développe parallèlement à la délimitation de celui-ci, va pour être viable devoir suivre les linéaments de l'autonomie du sujet. L'image du corps, comme le dit Dolto, n'est pas une image. C'est l'état inconscient de la construction du corps (du sujet de son corps, si on peut se risquer à ce terme) qui pour être viable passe par plusieurs étapes, les castrations symboligènes (de Dolto) ou la mise en place des fonctions symbolisantes de l'image du corps (de Pankow) et spécialement de la première concernant la forme².

Or pour travailler avec des patients psychotiques, en institution ou dans une cure individuelle, on sait qu'il est question d'appréhender cette image du corps. C'est ce qui est renvoyé par les patients dans leurs constructions hallucinatoires, délirantes ou construites pour la cure comme les dessins ou les modelages, ce que j'appelle dans un travail récent « Les figures du réel ».

Freud faisait appel, pour décrire cette construction à la projection. Je prendrai appui, pour discuter de ce terme, non seulement sur la façon dont Freud l'a élaboré, mais aussi sur ce que Lacan lui a ajouté au plan de la structure avec le concept de forclusion, dont il est abondamment parlé dans la littérature, et surtout à l'apport d'Oury reprenant Printzhorn et Maldiney, pour développer un aspect de construction de soi pour le psychotique qui lui fera appréhender, plutôt que le concept de projection celui de Gestaltung, de mise en forme, ou que je distinguerai, en extrapolant les termes d'Oury, en « projection indistinctive » parlant des malades psychotiques.

En effet, sauf à reprendre *in statu nascendi* les termes freudiens ou kleiniens de projection, l'usage courant confond le terme avec le mécanisme utilisé dans des structures déjà élaborées à partir d'une distinction faite entre le moi et le monde, l'intérieur et l'extérieur. D'où la nécessité de ce concept de « projection indistinctive ». Par commodité, je continuerai à parler de « projection » dans la psychose. Avec cette précaution pour signifier le bémol Ourien que j'y mets dès que j'utiliserai ce terme pour parler de patients psychotiques.

« Un schizophrène, quand il fait quelque chose, quand il construit quelque chose, c'est lui même qu'il construit. Ce n'est pas simplement une "projection", c'est une *indistinction*. »³

Et comme les patients psychotiques projettent sur leur environnement de vie, il est important de repérer les éléments qu'ils utilisent pour le faire et pour entrer en contact avec eux sans trop produire de catastrophes et leur permettre à travers la relation transférentielle d'élaborer une limite entre le monde dans lequel ils projettent leur image du corps et leur corps lui-même. Commencer la distinction par une approche de l'indistinction. Mais il peut être nécessaire, avant de travailler théoriquement les différents mécanismes de défense dans la psychose, qui sont nombreux, de montrer une approche clinique des différents aspects du phénomène de projection indistinctive, d'abord avec des exemples de personnes qui ont agi ces défenses dans la création, esthétiquement, de leur environnement — dont je travaille cet aspect-là des choses dans un ouvrage en préparation, où je donne un certain nombre d'exemples, ensuite je parle des malades pour montrer ces mécanismes à l'état naissant, modifiant leur environnement sans créations à proprement parler, mais modifiant soit leur espace des murs, soit l'intérieur de leurs maisons —, puis ceux qui projettent en utilisant un mécanisme de « connotation esthétique »⁴ leur servant de tuteur de vie et qui donc, peuvent mener une vie relativement à l'abri de grandes manifestations psychotiques tant que ce cadre n'est pas touché. Je les ai appelé les paraphrènes constructeurs.

2. Cf. les travaux de Pankow et spécialement au premier livre sur *L'homme et sa psychose*.

3. OURY, J. *Création et schizophrénie*, Galilée, coll. Débats, Paris 1989, Séminaire du 5 novembre 1986, p. 19, souligné par moi.

4. OURY, J., *op. cit.*, p. 13.

Certains, comme le Facteur Cheval, sont très connus et je voudrais vous montrer comment cette façon de travailler sur son environnement peut, chez certains paraphrènes constructeurs être un mode de création de vie et de défense contre la psychose. Je veux vous en donner un exemple qui est celui que certains peut-être connaissent, celui de *Picassiette, le remplisseur de murs*. Ce qui fait le cadre des paraphrénies, c'est l'absence de systématisation du thème délirant et une absence d'évolution déficitaire avec une juxtaposition du monde réel et du monde imaginaire qui va fonctionner comme défense contre la dissociation, comme celle que l'on trouve dans les psychoses schizophréniques. Cette organisation permettra une intégrité paradoxale de l'unité, de la synthèse psychique, avec quelques bémols effectivement. C'est donc au prix d'une paraphrénie que se maintient l'intégrité psychique pour certains malades schizophrènes. Ce qui permet d'entendre et de comprendre comment les mécanismes de la paraphrénie — en particulier les projections dans le monde fantastique d'une part et dans le monde délirant d'autre part —, vont pouvoir fonctionner comme une projection (et donc une protection) du risque de dissociation de l'unité corporelle. C'est donc le cadre classique avec l'hypothèse projection sur les murs au niveau de la sensorialité d'une part, et d'autre part sur l'intérieur de l'appartement, au niveau de la coenesthésie, que les choses fonctionnent. *Picassiette* est celui qui va projeter au niveau projection sur les murs.

Picassiette.

Donc Picassiette est un paraphrène, « remplisseur de murs », dont la vie est indissociable de l'œuvre, de la « mise en forme de l'œuvre », dirait Oury ; il s'appelle Raymond Isidore.

Pendant trente-trois ans, il a décoré son espace, qui est l'œuvre de sa vie, et a refusé toute explication sur ce qu'il avait voulu faire, sauf à Gilles Ehrman⁵, un ethnologue avec qui il avait eu un excellent contact.

Il dit de ce qu'il a fait : « Ce n'est pas de l'art ». Il dit avoir été inspiré, commandé, guidé par son esprit, pour accomplir un projet intérieur. Sa production n'était pas faite pour être montrée, mais juste pour être consommée par lui et sa famille (sa femme et les enfants de celle-ci). Le fait que ça ne soit pas fait pour être montré va lui poser de graves problèmes à la fin de sa vie.

Il est né le 8 septembre 1906, à Chartres. Sa mère s'appelait Marie. Il a été baptisé et consacré à la Vierge Marie, à la cathédrale de Chartres même le 25 novembre 1906. Il est le sixième enfant d'une fratrie de sept, fils d'un père alcoolique, qui, avant d'être hospitalisé en psychiatrie, a beaucoup voyagé, en France, en Algérie, au Maroc. Celui-ci était monteur de turbines pour les moulins. Il est interné d'office en 1909 et meurt à l'hôpital psychiatrique, en octobre 1910.

Toute la vie de Raymond Isidore va être axée autour de la cathédrale de Chartres. Son grand-père a été un enfant trouvé sous le porche de la cathédrale, le jour de la Saint-Isidore, ce qui lui a donné son nom de famille.

La mère de Raymond Isidore a élevé ses sept enfants dans une très grande misère. Raymond décrit sa mère comme une femme très froide, peu tendre. Il dit avoir beaucoup souffert de l'absence et de l'abandon de son père. Il a vécu dans un milieu de femmes, il avait surtout 4 sœurs, et un frère aîné, qu'il aimait beaucoup. Il a eu un frère plus jeune, né quand il avait trois ans, et dont la mort, dit-il, fut pour lui un choc. Et pourtant, il ne pouvait guère s'en souvenir. Cette mort a été suivie par la mort de son père, quand il avait quatre ans. À la mort de son mari, sa mère va s'habiller en noir pour le restant de ses jours, et Raymond va dire qu'il a toujours connu la tristesse et l'abandon.

Avec la mort du petit frère, il va s'attacher à Léon-Louis, son frère aîné de seize ans et son parrain. Lorsque Léon se marie, en 1916, il n'a que dix ans. C'est

5. G. EHRMAN, *Les inspirés et leurs demeures*, Paris, Duchesnes, Coll. "Le temps".

un coup très dur, parce qu'il va être, à ce moment là, jeté dans un monde de femmes, où il n'a plus de présence masculine. Juste après le mariage de Léon, raconte Madame Isidore, sa femme, il y aurait eu un miracle. Raymond a été frappé de cécité, brutalement, et comme il avait été consacré à la Vierge... on a amené le petit garçon à la cathédrale de Chartres prier à la « Vierge du pilier », faiseuse de miracles, et le miracle a lieu, il a retrouvé la vue. Il restera marqué pour la vie à la Vierge du Pilier, qui est la Vierge Noire, aussi. On verra dans toute son œuvre à quel point les piliers et le noir sont tout à fait importants.

Cette guérison date du 25 septembre. Raymond va l'inscrire plus tard sur la Chapelle, en remerciement du miracle de la Vierge noire. On raconte dans les livres sur la cathédrale de Chartres que c'était tout à fait important, cette Vierge du Pilier, cette Vierge du Miracle.

Il a dix ans, il vient d'être miraculé Il va passer son certificat d'études, devenir mouleur dans une fonderie de la région de Chartres et, quand il aura passé l'adolescence, il sera employé aux Chemins de Fer. Il va faire son service militaire en Allemagne, ce qui est à peu près le seul voyage qu'il fera. Il reviendra très vite se réinstaller dans sa région.

En revenant du service militaire, il fera la connaissance d'Adrienne Roland, son aînée de onze ans, qui a une fille et deux garçons. Ils se marient en 1924. Il entre donc dans une famille déjà toute constituée, où il y a encore une fille, mais aussi deux garçons. Il n'aura pas d'autres enfants.

À ce moment là, il va devenir chauffeur de tramway. Dans sa famille, on dira qu'il avait choisi ce métier parce qu'il avait déjà des troubles psychologiques. Il ne voulait pas devenir chauffeur de car, par peur d'écraser les gens. Il lui fallait des rails, quelque chose pour guider le véhicule. Entre ce moment et le moment où il va être, tout à fait à la fin de sa carrière, très déclassé, balayeur de cimetière, il travaille pour la Ville de Chartres, au théâtre municipal.

Il fait un montre d'une instabilité professionnelle très grande. Il part, ou est renvoyé, en raison de coups de colère parce qu'il se trouve souvent mal traité et est hypersensible aux injustices. Il est capable d'emportements violents qui conduisent à des scènes très difficiles, dans sa famille comme à son travail.

Avant de travailler au Jardin public, en 1928, il va acquérir deux parcelles de terrain. C'est un moment important dans sa vie, et c'est là que se produit le « choc » pour lui. Sa vie, à ce moment, s'est ancrée dans ce lieu, il dit qu'il sait qu'il va vivre là toute sa vie et qu'il y mourra.

Dans ce lieu il va construire sa maison. Lui, les garçons vont s'y mettre tous les soirs et les dimanches, et Madame Isidore va faire de la couture pour des particuliers. Elle mettra cet argent-là dans la maison. C'est en remerciement de ce travail qu'il va décorer la machine à coudre de sa femme, avec du ciment et des tessons. Celle ci deviendra un objet inutilisable comme les objets ordinaires, qui vont perdre leur usage quotidien et devenir objets d'art.

Ils emménagent en 1930 dans la maison.

En 1938, soit huit ans plus tard, il dit qu'il a « l'illumination », déjà préparée par « le choc ». C'est une sorte d'expérience primaire, de vision, que beaucoup de paraphrènes constructeurs vont décrire. Et à partir de là, toute leur vie, leur construction et leur Gestaltung, leur mise en forme de leur espace va s'organiser à travers la mise en acte au niveau du bâti, au niveau de la maison, des sculptures. Ce que l'on retrouve tout à fait chez le Facteur Cheval, cette grande illumination où l'objet va avoir un caractère de révélation. Il le décrit, presque comme le Facteur Cheval :

« Je me promenais dans les champs quand je vis par hasard des petits bouts de verre, je les ramassais sans intention précise, pour leurs couleurs, leur scintillement. J'ai trié le bon, jeté le mauvais, je les ai amoncelés dans un coin de mon jardin, alors l'idée me vint d'en faire une mosaïque pour décorer ma maison. J'ai commencé par l'intérieur, la première pièce où l'on mange,

puis le boudoir-jardin d'hiver, puis la chambre à coucher. J'ai commencé par faire des fleurs et de petites étoiles. »

Cette expérience va bouleverser sa vie, mais au départ, il n'a pas d'intention bien précise, si ce n'est simplement de décorer sa maison. Mais une sorte de certitude commence à émerger : il va en faire une maison de lumière, et cette inspiration par rapport à la lumière va le soutenir pendant trente-trois ans. De cette lumière, il dira qu'elle vient de Chartres, sans jamais vraiment le mettre en relation, alors que ça peut sembler très clair, avec sa façon de décorer avec des rosaces, de faire des vitraux... Pourtant, c'est une sorte d'attrance par le découpage des objets et la retrouvaille avec la lumière qui est maîtrisée dans le vitrail, dont lui va s'inspirer dans sa mosaïque.

Dans les années 1950, la maison va être entièrement décorée, intérieurement et extérieurement. Il a, à ce moment là, le même comportement que beaucoup de constructeurs, comme le Facteur Cheval.

C'est-à-dire qu'il est habité complètement par son œuvre, où il est réglé entre l'obligatoire et le passionnel.

Il se lève très tôt. Le matin, il va à la recherche de son matériau. Il fait les poubelles et va à la décharge municipale. C'est à ce moment-là qu'il commence à être connu dans la région : ce n'est pas un clochard comme les autres, et quand on lui offre des tessons, il n'en veut pas, il faut qu'il les trouve lui-même. Ensuite, il va faire le tri à la maison, puis le lavage. Il dit très souvent :

« C'est très important, qu'avec rien on peut faire quelque chose. »

Ça, c'est sa recherche.

Il y a aussi l'obligatoire : le travail quotidien. Il part à son travail, travail fastidieux, répétitif, pas très inventif. Chez tous les paraphrènes qui construisent, il y a une très grande discordance entre leur créativité, leurs possibilités de créativité en dehors de leur travail, et leur travail quotidien qui ne leur permet pas une très grande réalisation fantasmatique.

Quand il revient de son travail, il se met à la création proprement dite. Il va tous les soirs avec les garçons, et ils travaillent à la décoration de la maison. Il dit :

« qu'il est guidé par un esprit et quand c'est bien incrusté dans la tête, ça se répand en moi, dans mes mains, dans mes doigts, je suis poussé à travailler. J'ai suivi mon esprit comme on suit son chemin ».

Ce comportement est repéré par ses proches. Parfois même, cette fameuse illumination d'esprit le réveille : il se précipite et va faire ce qu'il a à faire. Sa femme a fini par s'habituer à cette façon d'être. Ce qui étonne beaucoup aussi, c'est qu'il a le modèle dans la tête. Il ne fait aucun dessin. Il prend tout de suite ses matériaux et il réalise ce qui est dans sa tête.

On disait qu'il avait un secret, qu'il n'a jamais révélé. Normalement, quand on met du ciment frais avec des matériaux, le ciment sèche, il faut mettre des choses humides dessus pour ne pas que cela sèche. Il faut travailler assez vite pour que ça se fasse. Lui, non. Il avait un « truc ». Cela entraînait une certaine fascination chez les gens qui le voyaient travailler, parce que d'une part, le ciment ne séchait pas, et d'autre part, il ne faisait pas de dessin. C'était comme ça. Ça n'en finissait pas avec ses petits matériaux et le ciment qui se pliait apparemment à son désir.

En 1939, juste avant la guerre, les garçons sont grands. Ils partent de la maison, et leur chambre va devenir le boudoir-jardin d'hiver. C'est la guerre, et après la fin de la guerre il est employé au nettoyage du théâtre municipal, et commencent les accrochages avec son directeur. Il ne boit pas du tout, il a une haine pour l'alcool et pour les alcooliques. Mais un jour, il a une crise un peu plus violente avec son directeur, à la suite de laquelle il est hospitalisé à l'hôpital psychiatrique jusqu'en 1949.

À la sortie, il ne retrouve pas son emploi, et c'est à ce moment là qu'on lui donne celui de balayeur de cimetière.

Les années 1949-1952 sont une période de très grande création. Il est sorti de la maison, et commence à décorer autour de la maison. Il va connaître une période d'intense activité créatrice, en même temps qu'une période de repli et de souffrance par rapport à l'emploi de balayeur qu'on lui a donné. Il dit :

« On m'a mis balayeur dans un cimetière comme quelqu'un qu'on rejette parmi les morts, alors que j'ai des capacités pour faire autre chose, ainsi que je l'ai prouvé. »

Il a alors une sorte de pulsion à travailler qui est aussi grande que son repli. Les proches le constatent. Depuis sa première hospitalisation, son caractère s'est encore aigri, les troubles se sont accentués. Il est beaucoup plus replié, avec un quasi-mutisme.

Après cette période, il parle de moins en moins, sauf avec les personnes qu'il a en sympathie, avec lesquelles il peut faire preuve d'une certaine culture, tout à fait particulière, limitée à des secteurs qui sont au niveau de la religion. La Bible était sa seule lecture. À la rigueur, il peut encore parler des questions d'art, et aussi de philosophie de la vie, mais il devient de plus en plus difficile d'entrer en contact avec lui.

Sa vie est rythmée par les saisons, et par ses fêtes personnelles qui n'ont rien à voir avec le calendrier et qui sont respectées.

En 1958, il va abandonner son emploi au cimetière et de 1958 à 1962, il va créer tout l'arrière de la maison, la Chapelle, les cours, la maison d'été, les jardins, et surtout une dernière construction qui a une importance particulière et qui va clore l'ensemble. C'est une activité fébrile et on peut voir, en fonction des avatars antérieurs de sa maladie, que c'est une activité défensive.

Il se défend de cette façon contre un processus qu'il sent l'envahir. En 1962, son esprit va lui dire de s'arrêter :

« J'en suis arrivé à mon point terminus, j'ai fait un lieu à mon goût, où je puisse me sentir en liberté. »

Le jardin, c'est le rêve réalisé, le rêve de sa vie, où il vit dans esprit et dans l'éternité. Il semble qu'à partir du moment où il a fait la clôture, quelque chose se soit solidifié un petit peu. Il paraissait aller mieux. Il avait des contacts, de nouveau, avec des gens qu'il n'avait pas vus depuis longtemps. Puis, vers la fin de l'année 1962, deux choses vont intervenir dans sa vie, et le déséquilibrer complètement.

D'abord, le fisc. S'il n'avait absolument pas fait cette maison afin qu'elle soit visitée, il y avait toutefois des visiteurs, lesquels laissaient une obole, et le fisc est venu poser des questions en disant : « Mais comment ?... Combien d'entrées par jour ?... » Ce qui l'a complètement affolé. Il a commencé à fuir, à errer dans la campagne dès qu'il voyait des gens, croyant qu'il s'agissait d'agents du fisc.

Ensuite, un projet immobilier va le contraindre, et c'est un moment crucial, à céder son jardin potager, derrière la maison., orné lui aussi. Ce jardin était très important pour lui. Il a vraiment voulu lutter très fort, il fait les démarches nécessaires, tout en n'étant pas bien du tout. Il était très fragile si l'on touchait à ce que représentait de lui-même sa maison, c'était dramatique. Ça n'a pas manqué, il a réussi à garder la maison et son jardin principal, mais le jardin potager a été pris par le projet immobilier.

Donc, en 1962, devant cette agression, il commence à aller de plus en plus mal. Il va fuir dans les champs, et il est de nouveau hospitalisé.

En 1964, il est de nouveau hospitalisé, pris dans de très grandes angoisses. Tous les symptômes s'accroissent : mutisme, hallucinations, délire avec une grande réticence à en parler, des accès, de plus en plus importants, de cohésion. Lorsqu'il rentre chez lui, la situation est inchangée.

Le 6 septembre 1964, il est très confus, il erre dans la campagne, soliloquant en marchant, et quelqu'un qui le connaît va le retrouver sur le bord de la route. Il est à 17 kilomètres de chez lui, la bouche pleine de terre et il va murmurer à la personne qui le ramasse : « C'est la première fois qu'on s'occupe de moi ». Il sombre dans une sorte de coma ou de confusion avec agitation. Il est ramené inconscient chez lui et il meurt le lendemain matin. Voilà comment se termine la vie de *Picassiette*.

Nous ne ferons pas une étude détaillée de la pathologie de Raymond Isidore ; ce qu'il faut retenir est qu'il avait à défendre son moi-idéal de la destruction, destruction que les forces sociales mettaient en acte en rabaisant son narcissisme par sa réduction à la tâche de balayeur de cimetière. Ceci va lui être possible par son travail de création et de projection sur les murs, avec un procédé de comblement du vide des surfaces propre aux psychotiques paranoïdes.

Tout se passe comme si le signifiant du manque, le phallus, n'étant pas inscrit dans l'espace psychique du sujet, il ne pourra pas être projeté sur un espace métaphorisant les limites de son corps. En conséquence, le trou ainsi créé dans la réalité du mur va être le lieu où peut se faire la communication entre le Réel et la réalité psychique. Et si cette communication existe, elle va provoquer la dissociation. Il n'existe plus de « vide hermétiquement clos ». C'est aussi pour cette raison qu'on peut appréhender l'activité défensive du psychotique dans cette incapacité à laisser du vide. Le phallus n'étant pas inscrit dans la structure, lui qui est le signifiant du manque, le sujet psychotique ne peut pas projeter quelque chose de l'ordre du manque. Il faut que le manque n'apparaisse pas comme dans les hallucinations négatives. Il ne peut pas apparaître. C'est un processus de défense. Le processus psychotique apparaît quand, justement, va s'imaginer d'une façon quelconque cette figure paternelle qui viendrait s'offrir là, alors que le phallus n'est pas inscrit. Lacan dit :

« Encore faut-il que cet Un-père vienne à cette place où le sujet n'a pu l'appeler d'auparavant [...] »⁶

pour que la psychose se déclenche.

Mais ici, c'est au niveau de la défense que quelque chose a basculé. Cette dissociation s'est produite lorsque *Picassiette* a été attaqué par la mutilation de 1962, lorsqu'on l'a amputé d'une partie de son propre corps : le jardin potager.

Puisque le manque n'était pas symbolisé dans la structure psychique, il ne pouvait s'agir dans cette opération que d'une mutilation, car une amputation laisse le corps manquant certes, mais entier, puisqu'il a une possibilité de restructuration sur lui-même, quand bien même il y aurait un organe manquant. Mais ici, la partie étant prise pour le tout, il s'est agi d'une destruction totale. S'attaquer à une partie de lui, c'était donner la mort à son espace psychique et à son esprit en totalité. Ce qui s'est passé, et n'a plus eu après qu'à agir dans la réalité. Ainsi est mort *Picassiette*.

Conclusion.

Nous la laisserons ouverte, sachant que les psychoses restent un champ de recherche et d'« invention » clinique important, et que cette approche avait pour objectif d'ouvrir des interrogations sur les phénomènes de défense de l'intégrité corporelle par la projection des limites de l'image du corps sur l'espace construit par les malades psychotiques.

Projection de diapositives.

(Applaudissements)

6. J. LACAN, "D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose", *op. cit.*, p. 577.

DISCUSSION

Interruption dans l'enregistrement : il manque le début de la discussion.

Ginette MICHAUD — (...) C'est comme le Facteur Cheval. Pour ceux qui connaissent le Facteur Cheval, c'est encore plus démonstratif chez lui.

Madeleine LIONS — Ce sont des visionnaires...

Ginette MICHAUD — Ce sont des visionnaires, et en même temps cette capacité de projeter à l'extérieur dans une réalisation qui est en même temps une réalisation dans laquelle ils vont se reprojeter, c'est-à-dire habiter, parce que le Facteur Cheval n'habitait pas vraiment là, mais tout de même dans *le Palais idéal*, il y avait des couloirs, des petites salles. Tandis que là, il habitait vraiment. Par contre, il rendait inutilisable son espace d'habitation. Il y a un paraphrène qui s'appelle M. G., c'est encore plus extraordinaire que ça... J'en avais plusieurs à vous présenter ; j'ai choisi Picassiette parce que cela se limitait à un des aspects qui est effectivement : comment quelque chose qui est projeté dans l'espace et qui permet de terminer un lieu, peut lorsque c'est attaqué provoquer une décompensation. Tandis que les autres ouvrent beaucoup d'aspects théoriques beaucoup plus complexes. Là, c'était quand même assez simple.

Madeleine LIONS — Il y a beaucoup de parenté avec Gaudi...

Ginette MICHAUD — Tout à fait. Mais Gaudi avait une technique ; c'était un architecte. Il avait une technique particulière. Dans un des livres espagnols sur la technique de Gaudi, on voit bien comment il a fait La Sagrada Família. Il a fait une étude des matériaux en renversant avec une toile et qu'il a fait des études avec des plots et des ficelles pour arriver à avoir effectivement cette...

Madeleine LIONS — Mais Gaudi était d'une famille de fondeurs.

Ginette MICHAUD — Il était né dedans. Cela faisait partie de sa culture.

Jean-Pierre DUFLOT — Je voulais dire, en tant que Mayennais, qu'il y a en Mayenne quelque chose de très important, c'est le Musée d'Art naïf de Laval. On y retrouve de façon permanente — on en parlait tout de suite — cette horreur du vide, cette nécessité de remplissage. On la retrouve encore chez un Mayennais, Robert Tatin, qui a fait un *Musée imaginaire* dans lequel il vivait également. Il a commencé d'abord, lui aussi, par décorer sa maison, décorer son lit, décorer... mais lui c'était avec du béton, du béton peint de façon très pointilliste, un peu à la Seurat, et il l'a fait petit à petit avec une extension tout autour de lui. C'est devenu maintenant un musée national. Mais on retrouve toujours, ce qui est frappant, cette impossibilité de supporter une surface vierge. Il faut remplir, à tout prix. Et *Picassiette* a fait pareil.

Ginette MICHAUD — Voilà ! Vous parlez de Tatin, mais on voit aussi près de Coulommiers ce M. G. qui est quelqu'un aussi comme ça. Monsieur G. peignait. Et il avait peint un Écossais sur son mur. Et le moment où il n'allait pas trop bien ... Il n'avait pas pu repeindre régulièrement l'Écossais —, l'Écossais s'était un petit peu abîmé, à cet endroit-là la protection entre l'intérieur et l'extérieur n'était plus tout à fait aussi claire. Et c'est à ce moment-là qu'il a commencé à délirer, à recevoir en particulier toutes les poteries des musées d'Écosse et pour pouvoir tenir, il s'est transformé en Écossais, il était habillé en Écossais. On voit qu'au niveau de l'endroit où c'est fragile, c'est presque une métaphore spatiale de quelque chose qui, en fait, est intériorisé beaucoup plus finement que ça. Gisela Pankow a exprimé tout cela très bien.

Vifs applaudissements.

Pascal LE MALÉFAN — Merci beaucoup. Puisque le nom de Gisela Pankow a été cité à plusieurs reprises, c'est le moment d'écouter l'exposé de M. Pierre-Paul Lacas.

* * * * *

Pierre-Paul LACAS

L'image du corps vécu d'après Gisela Pankow

Dans le dépliant qui présente le colloque *Du corps fabriqué au corps construit*, la phrase qui évoque les méthodes d'abord de la psychose en privilégiant la forme et non le signifiant, a attiré mon attention. J'y entends une référence pour le moins implicite à la pensée de Gisela Pankow, d'autant que le nom de Jean Oury est cité quelques lignes plus bas.

Remarques introductives.

Gisela Pankow, disparue voici deux ans, a été l'une des grandes cliniciennes des graves dysfonctionnements psychiques. *Sa théorie de l'image du corps vécu se fonde sur la structure spatiale du corps lui-même.* En tant que principe de connaissance vraie, parce qu'il est le donné réel inaugural, l'espace est fondateur des relations premières entre les êtres vivants. Parce que l'être humain est un organisme, un être vivant, une matière animée, le concept d'image du corps vécu reçoit sa justification tant épistémologique que clinique.

Gisela Pankow a reçu en Allemagne une solide formation philosophique et scientifique, en même temps que médicale. Son réalisme métaphysique l'oppose aux rationalismes tant idéalistes de Descartes, Kant ou Hegel, que matérialistes ou purement positivistes, les uns et les autres par trop réducteurs de la complexité que décrit la phénoménologie anthropologique.

Le concept d'image du corps vécu permet à Pankow de désigner les relations entre les facultés d'opération de l'être humain qui assurent sa structuration psychique et leur substrat ontologique, le corps lui-même. Dans cette brève intervention, je ne peux vous présenter qu'un rapide survol de cette pensée si riche.

Seuls les actes sont directement connus en tant que phénomènes ; leur source vitale, qui est leur cause propre, demeure invisible et ne peut-être objet d'expérience. Or l'agir suit l'être, comme l'énonce depuis des siècles la philosophie. Le principe de vie ou d'animation ("*anima*" en latin, "*psyché*" en grec), depuis l'unicellulaire jusqu'à l'homme, en passant par la plante et l'animal, est présent dans tout le corps, aussi bien que dans chacune de ses parties. En conséquence, chaque capacité ou faculté d'opération vitale de l'organisme humain est porteuse d'information sur l'individu concerné, le sujet vivant. La pensée de Pankow s'enracine dans ces considérations générales de philosophie de la nature.

J'ai proposé à G. Pankow dans ma contribution à l'ouvrage collectif, *25 années de psychothérapie analytique des psychoses*¹, quelques notes dont je m'inspirerai dans cette communication. Pour mieux comprendre le sens et la nécessité théorico-clinique du concept d'image du corps vécu, je ferai appel aux notions philosophiques de sujet et de forme.

1. Pierre-Paul LACAS, « Structuration de l'image du corps et fonctions du sonore », in Gisela PANKOW, *25 années de psychothérapie analytique des psychoses*, Aubier, Paris, 1984, p. 35-73. Voir aussi Pierre-Paul LACAS, « L'image du corps vécu ou la nécessité d'un concept », in *Revue Française de Psychiatrie*, tome 3, n° 8, octobre 1985, p. 12-20 ; « Structuration psychique et concept d'image du corps vécu - Esquisse épistémologique », in *Psychiatries*, n° 111, janvier 1996, p. 31-37.

En outre, comme la **structuration de l'image du corps dans l'identité et la sécurité** résulte d'un processus psychique qui s'effectue à partir de l'**expérience de l'espace**, je rappelle quelques éléments succincts de la théorie de la connaissance.

Structuration psychique et ordre symbolique.

« La différence entre la névrose et la psychose consiste en ce que des structures fondamentales de l'ordre symbolique, qui apparaissent au sein du langage et qui contiennent l'expérience première du corps, sont détruites dans la psychose, alors qu'elles sont simplement déformées dans la névrose » (G. Pankow)².

Retenons : « structures fondamentales de l'ordre symbolique », rapportées au langage d'une part, au corps d'autre part. Trop de « psy » ne considèrent que le rapport au langage, à partir de la fameuse formule de Lacan : « L'inconscient est structuré comme un langage ». Pour Pankow, qui reconnaît ce qu'elle doit à Kurt Goldstein, — *La structure de l'organisme*³ —, tenir compte uniquement de la structure du langage ne suffit pas, car cette structure n'est ni la seule, ni la première. Lacan et Pankow ne défendent pas la même anthropologie philosophique.

La destruction de l'expérience première du corps, Pankow la nomme **dissociation** : les parties de l'image du corps « perdent leur lien avec le tout pour réapparaître dans le monde extérieur » (*Structure familiale et psychose*, p. 119)⁴.

Pour Pankow, le corps humain offre des données immédiates de réel indubitable. Il est porteur d'informations vraies, aptes à faire connaître sa structure intime d'être, tant visible qu'invisible. L'auteur de *L'être-là du schizophrène* fait sien le terme heideggérien de *Dasein*. Quel est cet « être-là » de l'image-forme du corps vécu ? Comment en saisir la nature et les fonctions ?

Permettez-moi de citer ma femme, Marie-Lise :

« L'image du corps est ce qui se constitue là où le vécu sensori-moteur trouve son articulation dans une représentation psychique qui puisse être investie libidinalement par le désir. Son élaboration se fait suivant des processus de différenciation et d'unification qui fondent la pensée : Moi/non-Moi, partie/tout, dedans/dehors, contenant/contenu, dans des oppositions dialectiques qui font vivre cette image »⁵.

Cette image, je l'appelle plus précisément **image-forme**, au sens de cause formelle d'abord déterminante du corps, et par conséquent déterminante de la saisie mentale qui en résulte. (G. Pankow a accepté que je formule ainsi sa pensée — cf. note 1).

L'être fonde le connaître. Le vécu (**l'acte exercé** des philosophes) est ontologiquement et logiquement antérieur à **l'acte signifié** qui prend conscience d'un tel vécu. La connaissance sensible, d'où naissent les images, précède et fonde la connaissance intellectuelle. Il y aurait à rapprocher cette distinction philosophique de celle proposée par Claude Lévi-Strauss, qui oppose les « ordres vécus » et les « ordres conçus » dans son analyse d'*Anthropologie structurale*.

Le texte suivant commente le processus d'« éveil de l'intelligence chez les sourds-muets-aveugles ». La théorie de l'image du corps vécu en illustre la vérité :

« Pour la genèse même et le premier jaillissement de l'idée à partir des images l'intervention d'un signe sensible est nécessaire. Normalement, il faut, dans le

2. Gisela PANKOW, *L'être-là du schizophrène*, Aubier, Paris, 1987 (2^e éd.), p. 17.

3. Kurt GOLDSTEIN, *Der Aufbau der Organismus*, Den Haag, 1934 ; trad. fr., *La structure de l'organisme*, Gallimard, Paris, 1951, 6^e édition.

4. Aubier, Paris, 1977.

5. Marie-Lise LACAS, "Essai d'approche clinique du langage sans corps", in *Actes de la Société de Psychiatrie d'Aquitaine* (Bordeaux, avril 1986).

développement de l'enfant que l'idée soit mimée par le sens et vécue avant de naître comme idée ; il faut que la relation de signification soit d'abord exercée activement dans un geste, un cri, dans un signe sensible lié à un tel désir à exprimer — (Comment ne pas s'en souvenir en ce qui concerne les marionnettes ?) — **Connaître** cette relation de signification viendra plus tard et ce sera avoir l'idée, fût-elle implicite, du signifié. L'animal, le tout petit enfant exercent cette signification, ils ne la perçoivent pas. Quand l'enfant commence à l'apercevoir (il l'exploite alors, il en joue, même en l'absence du besoin réel auquel elle répond), c'est qu'alors l'idée est là. — Le langage proprement dit se développe à partir de ce "langage" de signes sensibles naturels » (Jacques Maritain)⁶.

À cette distinction entre vécu et signifié correspond la différence entre ce qu'il est permis de nommer « langage du corps » (soit vécu réel de l'être-là — Dasein —, mais signifié potentiel) et langage verbal proprement dit. Distinction d'où naît l'idée féconde de lois immanentes du corps.

Les lois immanentes du corps.

Avec la reconnaissance des lois immanentes du corps, nous sommes au point de rencontre le plus fécond de l'usage pankowien du modelage et de celui de la fabrication des marionnettes et du jeu qui en est permis.

Le corps est structuré selon des lois qui le constituent comme un organisme vivant dans son identité.

Du point de vue épistémologique, c'est en tant que **lois** qu'elles sont des **structures de l'ordre symbolique**. Pour la même raison, elles assurent le réalisme ontologique de ce concept en tant que signe instrumental possible, utilisable pour un travail thérapeutique. La connaissance de ces structures est la réalité intelligible à prendre en compte, repérable dans les dessins, les modelages, voire les marionnettes, tous éléments porteurs de connaissance et d'affect. (N.B. — C'est dans un travail de supervision auprès d'un praticien averti qu'un tel repérage peut être effectué).

Ces lois sont réelles, et non pas imaginaires au sens de fictives. En tant même que lois génériques symboliques, leur pouvoir d'information est universel, d'où leur dimension de transcendance, affirmée par Levi-Strauss. Immanentes, elles ne sont pas d'ordre phénoménal. Leur intelligibilité intéresse le double point de vue scientifique et philosophique, dont profite le thérapeute. Celui-ci comprend que ces lois structurent le corps vivant et conservent leur pouvoir pour le restructurer lorsqu'il s'est produit quelque blessure ou destruction affectant la vie d'échange interhumaine.

« Comment donc montrer que c'est là où l'image du corps n'opère pas sa fonction symbolisante que le langage dérape, déraille — que c'est ce dérapage même qui indique l'existence d'une faille ? » (M.-L. Lacas, Ibid.).

Parce qu'elle a eu clairement conscience de cela, Gisela Pankow a élaboré une **méthode de « structuration dynamique »** pour intervenir dans (les) processus de destruction eux-mêmes, en (se) servant de l'image du corps définie par deux fonctions symbolisantes. Ces fonctions permettent d'abord de reconnaître un *lien dynamique entre la partie et la totalité du corps* (première fonction fondamentale) et ensuite de saisir, au-delà de la forme, *le contenu et le sens même d'un tel lien dynamique* (deuxième fonction fondamentale de l'image du corps). (...) Chacune de ces fonctions, en tant que **qu'ensemble de systèmes symboliques** vise « **une règle d'échange** », une *loi immanente du corps* qui est implicitement donnée par la fonction fondamentale de l'image du corps⁷.

6. Jacques MARITAIN, « Le langage et la théorie du signe », in *Quatre essais sur l'esprit dans sa condition charnelle*, Alsatia, Paris, 1956, p. 113-114.

7. Gisela PANKOW, *L'être-là...*, op. cit., p. 17.

Donc la première fonction de l'image du corps est une **fonction d'unification**, en ce qu'elle concerne la structure spatiale en tant que forme (*Gestalt*), relativement au rapport entre partie et tout, entre intérieur et extérieur.

La deuxième fonction intéresse le contenu et le sens de cette structure formelle. C'est une fonction signifiante. « *C'est ici, remarque Pankow, que l'image comme représentation ou reproduction d'un objet, ou même encore comme renvoi à l'autre chose, joue un rôle considérable. Dans le délire chronique non schizophrénique, par exemple, la première fonction de l'image du corps est intacte, aussi la reconnaissance du corps comme forme est-elle possible* »⁸.

Ces brèves citations sont l'un des noyaux de la pensée pankowienne.

Il convient cependant de dissiper des contresens, qui n'ont pas toujours été évités.

L'équivoque de l'imaginaire.

Dans le dépliant qui présente l'objet de notre colloque, il est écrit : « La clinique des psychoses nous apprend que des sujets tentent spontanément de mettre en forme leur délire par les cadres de l'imaginaire ». Qu'entend-on par imaginaire ?

Ce que Lacan appelle l'imaginaire, qu'il distingue du réel et du symbolique, ne doit surtout pas être confondu avec ce que Pankow désigne par image dans son concept d'image du corps. Pour l'auteur du *Séminaire*, l'imaginaire renvoie au domaine de l'illusion, née de l'opération du Moi, dont la fonction, dit-il, est de méconnaître. Il importe de rappeler que, par bien des côtés, Lacan inscrit sa pensée philosophique dans les courants du rationalisme idéaliste, post-cartésien et post-hégélien.

Au contraire, Pankow développe la sienne dans la ligne du réalisme. Dans celle-ci, l'image, d'abord et essentiellement, est **similitude de la chose**, parce que cette chose est imaginable de par sa manière d'être. Dès lors, l'image est source authentique de connaissance de la chose, si partiellement que cela soit. Toute image renvoie à quelque chose comme à son fondement, que celui-ci soit une réalité sensible, car matérielle et physique, ou une réalité intelligible et partant, immatérielle, non directement phénoménale. Il en résulte qu'il y a nécessairement une fonction cognitive de l'homme qui connaît, si peu que ce soit, en vérité avant de méconnaître.

Cette différence capitale distingue Pankow, interprète de Freud selon une épistémologie réaliste, par exemple de Lacan, adepte d'une épistémologie influencée par l'idéalisme. (J'indique cela d'une manière abrupte, sans pouvoir préciser et nuancer. En philosophie des sciences, le débat demeure toujours actuel, depuis au moins Platon et Aristote).

Pankow a lu l'œuvre de Gaston Fessard, en particulier les études de ce philosophe sur la nature du signe et du langage⁹. La théorie de l'image du corps en a profité.

8. Gisela PANKOW, *L'être-là...*, op. cit., p. 18.

9. Gaston FESSARD, *Le mystère de la Société, - recherches sur le sens de l'histoire*, Culture et vérité, Brépols, Paris, 1997. En appendice de cet ouvrage, dont le texte est établi et présenté par Michel Sales, consulter « À propos de l'apprentissage du langage par une sourde-muette-aveugle : Marie Heurtin » (texte écrit en 1949-1950), et « Symbole symbolisant, signe, symbole symbolisé », un texte publié dans *Le langage* (Actes du XIII^e congrès des sociétés de philosophie de langue française, Genève, 1966). G. Pankow se réfère à ce texte dans ses contrôles (témoignage personnel).

Je rappelle que le Père Fessard, jésuite, excellent connaisseur et tout autant critique de Hegel, a suivi, en même temps que Lacan, les leçons de Kojève sur *La Phénoménologie de l'Esprit*. J'é mets l'hypothèse que Lacan n'aurait peut-être pas interprété la linguistique de Saussure comme il l'a fait, s'il avait pu critiquer, comme G. Fessard, l'idéalisme hégélien, dans lequel la place du corps n'occupe pas ce que les penseurs réalistes lui reconnaissent.

La complexité de l'image-forme.

En tant que similitude, l'image est une forme. C'est pourquoi elle informe le sujet connaissant. Ce qui veut dire que, pour pouvoir méconnaître, il faut avoir connu en toute vérité, si peu que ce soit. **La reconnaissance d'une illusion n'est pas illusoire.** Savoir que l'on joue, avec des marionnettes par exemple, n'est pas sans effet sur les actes réels de sa propre vie. Depuis Aristote, on sait que les sens externes ne peuvent mentir, **Le corps ne ment pas.** Descartes se trompe quand il invoque les erreurs des sens. Ce ne sont pas les sens qui errent, mais l'intelligence qui interprète à tort les données fournies par les sensations. Un bon usage de la raison conduit, par exemple, à la découverte des lois scientifiques de l'optique dans l'exemple du bâton plongé dans l'eau et qui apparaît coupé.

La structuration de l'identité de soi-même dans l'unité ne peut se faire que dans un climat affectif de sécurité. La sécurité possède, elle aussi, sa fécondité causale formelle. « *Si, dans la névrose, il s'agit de situer la relation d'objet et le métabolisme de la libido, en revanche, dans le traitement analytique de la psychose, le centre de gravité demeure le principe de sécurité* »¹⁰.

Ainsi, l'image du corps vécu résulte-t-elle de la relation complexe entre **corps-sujet** (Je) — à la fois connaissant et aimant —, et **corps-objet**, lui aussi connu et aimé. Le corps-objet narcissique, c'est le Moi lui-même ; le corps-objet objectal, c'est celui du Moi d'autrui. J'entends ici par amour un terme générique, qui inclue son corrélatif opposé, la haine.

Le corps-sujet acteur, image-forme symbolisante, est le pôle premier d'attribution de l'être réel individuel et de sa vie sous tous ses aspects. Ainsi vécu, il incarne le potentiel conscient et inconscient de la personnalité psychique, aux points de vue cognitif et affectif. Il structure le corps libidinal des relations narcissiques et objectales.

De par sa dimension symbolique propre, le concept d'image du corps renvoie ainsi à la forme d'un acte du corps-sujet dans **la saisie pulsionnelle et libidinale de lui-même et de l'autre.** C'est une image au sens où le corps qui est Je s'exprime en elle (image-forme symbolisée), quoique autrement qu'en paroles.

Les questions du **transfert** et du **contre-transfert** s'enracinent ici. « *La méthode des greffes de transfert est définie par l'acte qui amène le malade à une reconnaissance de son désir (...). L'acte de modeler que le médecin fait faire au malade n'est pas là pour satisfaire des besoins du malade, mais pour l'aider à formuler des demandes et à reconnaître des désirs inconscients* »¹¹.

D'où, de même que la production — au double sens d'acte de produire et d'œuvre qui en résulte — d'un objet en pâte à modeler devient un signe instrumental, analogue au signe du langage, parce qu'elle est reconnue comme similitude formelle du sujet qui la produit, et donc porteuse d'une information authentique sur son identité vécue d'être humain, de même peut-on raisonnablement estimer qu'il en va ainsi, par analogie, avec les marionnettes, en tant qu'elles sont façonnées par quelqu'un et pour quelqu'un (ce quelqu'un étant à la fois soi-même et autrui) et en tant qu'elles servent à jouer, c'est-à-dire à mettre en relation des personnes et/ou des choses.

En raison de l'union réelle entre l'agent et son œuvre, le travail thérapeutique mené grâce à la technique de la pâte à modeler permet d'atteindre le sujet producteur de cette pâte et, partant, de faire évoluer peu à peu sa structure dans l'échange interpersonnel du transfert qui s'ensuit : unifiant ce qui était désuni (en relation avec la première fonction de l'image du corps, ou donnant un sens à une partie du corps libidinal qui l'avait perdu).

Dernière remarque : « *Tout terrain offrant encore des parcelles conservées sous la forme de figurations spatiales me paraît offrir, écrit Pankow, une voie non associative d'élaboration préalable au traitement associatif lui-même* »¹².

10. Gisela PANKOW, *Structure familiale et psychose*, Aubier, Paris, 1977, p. 9.

11. Gisela PANKOW, *L'Homme et sa psychose*, Aubier, Paris, 1969, p. 27-28.

12. *L'être-là du schizophrène*, op. cit., p. 16.

Quelques questions pour poursuivre la réflexion.

En quoi les éléments succincts de la pensée de Pankow ainsi rappelés peuvent-ils être mis en relation avec l'utilisation des marionnettes à des fins psychothérapeutiques —, soit pour repérer quelque anomalie névrotique, psychotique, borderline, etc. —, soit à des fins de restructuration psychique (ce qui suppose qu'un minimum de repérage ait été effectué concernant l'état psychologique des personnes impliquées dans la relation) ?

En tant qu'elle est image, de quelle « chose » — réalité non vivante ou vivante, plante, animal, homme, « esprit » dangereux ou bénéfique (!) — la marionnette est-elle la similitude ? En rapport avec le concept de lois immanentes du corps, comment examiner ce que l'on pourrait appeler la structure immanente du corps de la marionnette (sa visibilité certes, mais, au-delà, ce qui en elle n'est pas clairement de l'ordre de la seule connaissance sensible) ? Toute œuvre est, d'une certaine manière, un auto-portrait de son créateur. Tout créateur puise en lui-même des formes exemplaires qui habitent son esprit et sa sensibilité, y compris et surtout à son insu. L'idée du « double » concerne ce point de vue. Le « double » en tant que partie du corps, — mais de quel corps ?

Voix, regard, odeur, gestes... sont des parties possibles évocables dans le jeu devant, avec, pour, voire contre le thérapeute. E. Gilson disait : « L'homme peut plus qu'il ne sait ».

Eu égard à la dialectique entre partie et tout, cette réalité-modèle à imiter est-elle figurée en totalité ou en partie ? La différence entre les deux est-elle reconnue ? Qu'en est-il en effet des marionnettes que j'appellerais partielles ? Toute marionnette n'est-elle pas une partie de corps représentant une entité complète ? Quelles sont les parties de corps qui ne sont — ou ne seraient — jamais figurées, et pourquoi ?

Quelles sont les fonctions des marionnettes en tant qu'objets de médiation ? — Médiation entre quoi et quoi ? Voir ce que Pankow appelle « l'Œdipe dans les choses ». — Médiation entre qui et qui ? En effet, la question du transfert se pose à partir de cela.

Faire vivre les marionnettes. Comment situer la marionnette dans le temps de sa naissance, de sa vie de souffrance, de plaisir, de sa mort, etc. ? Où vit-elle ? Où habite-t-elle ?

Dans la technique pankowienne, l'œuvre en pâte à modeler est produite par la personne qui consulte. Qui fabrique la marionnette ? Qui la choisit si elle est déjà fabriquée, et achetée par exemple dans le commerce ? En fonction de quel critère ?

Quelle est la place du « monstre » dans la thérapie avec marionnette ? Cet « être » connu ou inconnu, mais vécu comme dangereux, est irreprésenté à la conscience, parce qu'il est irreprésentable. Il est affolant au sens propre. Comment parvenir, grâce à la confiance transférentielle instaurée en relation avec le thérapeute, à le rendre représentable, afin d'en apprivoiser la présence et en éliminer la malfaisance ? Le thérapeute repère-t-il des marionnettes affolantes ? On sait que Freud était fort gêné par les formes figurales dissociées du corps (cf. *L'être-là du schizophrène*, p. 151, sq.). Son disciple, le pasteur Oscar Pfister, n'était pas troublé ; au contraire. Il faisait « associer le malade à partir des parties du corps », rappelle Pankow. « Ainsi Pfister confrontait-il le malade, à partir des formes dissociées, avec son monde clivé, réalisé dans l'espace ».

TABLEAU

ACTE		PUISSANCE	
A) Réalité extramentale		sensible imaginable intelligible symbolisable	(Lois immanentes du corps)

B) Opérations de connaissance :			
Acte exercé corporel (senti)	de sensation	imaginable intelligible et symbolisable	(Signifiés et
– qui permet acte exercé (image mentale)	d'imagination	intelligible et symbolisable	symboles
– qui permet acte exercé (idée, concept)	d'intellection	symbolisable	potentiels)
– qui permet acte exercé (signe langagier)	de symbolisation	dialogue possible interhumain	(Langage verbal)

Les états potentiels sont autant de signifiants possibles.

Les lois immanentes du corps déploient leurs capacités à chaque étape de ce tableau. Toute réalité du monde existant en fait partie selon sa richesse d'être (essence). À chacune de ces étapes, qu'unit une relation d'analogie, correspond une manière de signifier et d'être signifiable. L'univers des corps, en raison même de la forme ontologique, qui est sensible, imaginable et intelligible, peut être appelé « langage du corps », par analogie avec le langage verbal en qui s'effectue explicitement la multiple signification symbolique, jusque là potentielle. À chacune de ces étapes, peuvent apparaître de mauvaises structurations de l'image du corps vécu, en raison notamment d'un état plus ou moins grave d'insécurité.

(Applaudissements)

DISCUSSION

Pascal LE MALÉFAN — Merci, merci beaucoup.

Madeleine LIONS — On est désolés que vous vous arrêtiez...

Pascal LE MALÉFAN — On a encore un peu de temps, peut-être que vous allez pouvoir redire quelque chose dans la discussion. En tout cas, cet exposé nous montre qu'un travail sur les concepts est toujours nécessaire pour préciser de quoi l'on cause, et on a toujours tendance à utiliser les concepts un peu à tort et à travers quelquefois, sans vraiment préciser ce qu'ils signifient. Est-ce que cela peut évoquer aux uns et aux autres des réflexions, des interrogations ? Voyez-vous des demandes d'éclaircissements sur des points ?

Intervenante dans la salle — C'est plutôt une évocation qu'une question, mais qui renverrait à la question de l'irreprésentable, et peut-être aussi du monstre. Je pense à une marionnette extrêmement difficile à construire par une petite fille du groupe et qui semble représenter une image double. Cette petite fille qui a une douzaine d'années a assisté au meurtre de sa mère, à l'étranglement de sa mère par son père et elle s'est interposée entre les deux ; elle a été blessée. Et dans la construction de la marionnette, c'est extrêmement pénible pour elle de construire cette marionnette et en particulier l'attache du cou. La marionnette tombe, elle s'y reprend, elle est extrêmement angoissée et c'est un moment extrêmement pénible pour tout le monde parce qu'elle ne veut absolument pas qu'on l'aide, elle y passe tout le temps de ses séances, du coup elle est en retard sur les autres, etc. Et ensuite, cette marionnette, elle la mutile. Non seulement elle joue avec, mais elle lui met en général une touffe de cheveux absolument énorme, qu'elle arrache au fur et à mesure des séances, il faut parfois lui retirer la marionnette — en tout cas, on avait choisi de lui retirer la marionnette. Ou elle la fait tomber... donc elle s'abîme, etc. Elle a fait trois sessions de quatre mois ; elle arrive à jouer un peu, à la dernière session elle a pu jouer avec et en faire quelque chose de construit et d'une tentative de représentation... je ne sais pas exactement de quoi. C'est difficile de savoir s'il s'agit de son père, de sa mère, d'elle-même, d'un mélange de tout ça, qui est à la fois une vision d'horreur. C'est la Méduse, et en même temps un objet à partir duquel elle peut peut-être construire un processus de réparation. En tout cas, on l'a vécu comme ça dans le groupe. Voilà, c'était juste un témoignage.

Pierre-Paul LACAS — Quelle est la place, là, du marionnettiste — comment l'appelle-t-on ? — comme présence catalysatrice de quelque chose qui n'arriverait pas encore à surgir, à être reconnu ? Est-ce une bonne question ?

Ginette MICHAUD — Je voudrais dire qu'il me semble que le travail du marionnettiste — du thérapeute-marionnettiste — doit être très très compliqué, parce que le travail avec un objet quel qu'il soit mais là surtout, dans le travail avec la marionnette il y a deux niveaux importants, dont tu as parlé à l'instant. Le premier niveau qui est le travail de projection d'aider l'enfant, l'adulte à se projeter dans ce que Oury appelle la *Gestaltung*, la mise en forme de son image du corps. Je dis au passage que la définition de l'image du corps que tu as tenue venant de Mary-Lise me semble exemplaire et parfaite ; on pourrait y revenir, et justement dans ce qui est dit de l'investissement libidinal avant le désir. Mais pour en arriver là, il y a ce travail de reconstruction, de projection de l'image du corps, comme dans la *Gestaltung*. Mais en même temps il y a dans la construction de la marionnette, dans l'utilisation aussi de la marionnette, une partie qui est la partie de l'image du corps qui est amenée à être récupérée, rendue à la communication. Comment donc arriver à ce que ce « rendu à la communication » soit quelque chose de l'ordre du spéculaire, un peu, de telle façon que le monstre... la marionnette qui soit à ce moment-là construite de telle façon qu'elle doive rendre une partie de l'image. Que ce ne soit pas effectivement comme on voit des façons de faire parfois de certains schizophrènes ou de malades autistes — surtout schizophrènes — qui ont ce trouble dans le miroir que Gisela Pankow d'ailleurs indiquait bien dans son premier ouvrage, que le miroir ne rend pas l'image, que c'est ça qui est tellement angoissant quand le schizophrène va se regarder dans la glace et ne pas se reconnaître, c'est parce que le miroir capte et ne renvoie pas la totalité ou tout du moins l'interrogation de ce qui doit être rendu à l'autre ou à soi-même qui doit regarder l'image. Et que cette façon d'être capté par le miroir, comme capté par la marionnette, ou bien on l'utilise dans le travail avec le marionnettiste, ou bien effectivement si cela ne se fait pas d'une façon thérapeutique, ou tout à fait adaptée, je ne sais pas comment on pourrait le dire, mais on risque peut-être de se retrouver devant ces façons qu'ont les schizophrènes de régler le problème du non-rendu de l'image, c'est-à-dire ou bien d'abord on est tout à fait entier, ou bien ensuite, effectivement, la projection de l'image devient délirante et on se trouve devant des cas d'héautoscopie, d'hallucination du double où c'est soi-même sous forme délirante et hallucinatoire. Cette hallucination particulière règle le problème de façon à se défendre.

Autrement dit, dans le travail avec la marionnette, il me semble qu'il y a la gestion très difficile des deux aspects, les aspects constructifs au niveau de la *Gestaltung*, et les aspects de comment récupérer cette partie de l'image du corps qui doit être amenée à la communication avec l'autre pour effectivement passer le temps suivant de la communication. Il me semble qu'il y a quelque chose là qui me semble très difficile...

Pierre-Paul LACAS — Il me semble que toutes ces questions étaient incluses dans la question que je posais : de quoi la marionnette est-elle l'image en tant que similitude ? et là, en l'occurrence, dans une marionnette il y aurait aussi bien la présence de celle qui a fabriqué la marionnette, la présence de la mère assassinée, la présence du marionnettiste — qui est là dans quelle fonction ? etc. Et certainement encore d'autres. Donc, il y a quelque chose de plurivoque, et peut-être d'équivoque, qui fait que la marionnette peut faire horriblement peur à celui qui se trouve confronté à elle, bien qu'il en soit l'auteur. C'est ce que Pankow appelle « la descente aux enfers », c'est-à-dire comment, dans le contre-transfert, le marionnettiste peut-il entrer dans l'acte horrifiant de celui qui joue avec, ou qui ne peut pas jouer, ou qui reste saisi, troublé, enfin qui exerce quelque chose d'une détermination intérieure, affolante, et d'une impossibilité d'entrer en relation avec l'autre de façon sécurisée.

Colette DUFLOT — Je crois que là on est en train de poser des questions qui sont fondamentales en ce qui concerne le recours à la marionnette, c'est-à-dire à quel moment on va pouvoir avoir recours

à la marionnette ? quelle est la *place* de la marionnette ? Celui qui anime un groupe-marionnettes a à faire un travail impossible dans la mesure où il y a une multiplicité de processus en jeu, et il ne peut pas les capter tous. Même si on est plusieurs, c'est impossible. Mais, en vous entendant parler, ce que j'ai trouvé passionnant... j'ai pensé à quelque chose de ma pratique que je ne sais pas très bien comment expliquer. Quand on a affaire à un psychotique très déstructuré, pour ma part ce n'était jamais le moment où je lui proposais l'entrée dans un groupe-marionnettes. Il y a toute cette phase préalable et ce que préconisait Pankow, c'est autre chose ; c'est ce travail en tête à tête, corps à corps, avec le modelage. Et les questions posées autour du modelage vont concerner ce qui, du corps du patient, va être fait au corps du thérapeute. Ce travail-là est un travail à la fois, comme je le disais ce matin, où on va aider à ce qu'un « tout » se constitue, à ce qu'un intérieur commence à se faire, mais il est bien certain que la limite « moi-non moi », ce n'est pas comme une coquille d'œuf ; c'est un rapport dynamique entre différentes parties. Et il faut qu'au moins quelque chose de cette reconstruction se soit opéré (de cette symbolisation si l'on veut bien dire, parce que le symbole, étymologiquement, c'est ce qui « porte avec », ce qui porte ensemble). Il faut qu'il y ait déjà une amorce de réunion pour que l'on puisse envisager de travailler avec la marionnette. C'est là que cela va être très fécond. Je pense, effectivement, comme vous le disiez, que l'on va travailler, là, avec quelque chose qui va pouvoir être rendu à la communication. Et si on fait l'impasse sur les premières étapes, on va se trouver dans une impasse. Vous parliez du trouble devant un miroir, du sujet qui est capté par la marionnette qui devient un double hallucinatoire. C'est pour ça que je n'aime pas qu'on parle de « double » à propos des marionnettes et que je ne me suis jamais servi de ça, parce que si c'est un double hallucinatoire, c'est un gouffre qui va engloutir le malade. On est dans l'impasse et on ne peut plus rien faire. Je me souviens d'un patient qui ne pouvait pas se regarder devant un miroir. Dans les différentes techniques que nous avons employées, il y avait une époque où l'on faisait de l'expression corporelle avant d'entrer dans l'atelier où l'on fabriquait les marionnettes et où il y avait un miroir. Et il y avait un patient qui était systématiquement du côté du rideau et ne pouvait pas se voir. On n'a pas compris ; on lui a fait faire une marionnette ; il a fait une marionnette qui était son double — je n'ai jamais vu quelqu'un se représenter aussi bien, ce qui montre que sur le plan opératoire il y avait quelque chose de merveilleux —, ce garçon-là s'était fait et tout le monde savait que c'était son portrait. Il n'a jamais pu rien en faire ; il n'a jamais pu l'animer. Donc, là c'était l'impasse. Je pense qu'avec ce patient-là, on avait négligé des étapes préparatoires.

Madeleine LIONS — Je voudrais parler d'une petite fille qui a mis sept ans à régler la mort de son père, qui était mort dans un accident de voiture ; elle avait reçu la tête de son père sur les genoux. Donc c'était vraiment un très gros traumatisme ; elle n'en parlait jamais. Cette petite fille a participé pendant sept ans dans un atelier sans pouvoir se débarrasser de ce poids car elle se croyait responsable de l'accident à cause d'un caprice. Il lui a donc fallu sept ans pour en parler à travers le théâtre de marionnettes.

Il faut laisser au temps le temps de faire son œuvre ; avec un peu plus de maturation, au moment où elle est arrivée à la puberté, elle a pu parler à travers un texte qu'elle a écrit et qui n'avait rien à voir avec cet accident ; elle a pu raconter ce qui s'était vraiment passé et à partir de ce moment-là elle est allée nettement mieux ; elle ne tombait plus ; elle ne se mettait plus dans des situations dangereuses ; et elle a pu quitter l'atelier-marionnettes pour faire du théâtre.

Pierre-Paul LACAS — Je voudrais simplement évoquer l'idée de Pankow concernant la structuration du corps en tant que sexué. Qu'en est-il de la sexualité représentée dans les marionnettes ? et de ce qui est possible ? et de ce qui est soutenable ? Dans le cas que vous évoquez, qu'en était-il ? par rapport à ça, concernant son père ?

Madeleine LIONS — Par rapport à son père, par rapport à sa mère, par rapport à elle-même.

Pierre-Paul LACAS — Et avec ce que représente le désir de mort.

Pascal LE MALÉFAN — Une dernière question avant la pause ?

Intervenante dans la salle — Ce n'est pas une question, c'est juste quelques phrases qui me viennent. Tout ce qu'on entend, c'est que c'est tout à fait important de voir que la marionnette peut être un objet triangulaire, un espace de projection tout à fait important pour la thérapie avec des enfants, des adultes, des malades graves. Et c'est pour cela que j'aurais envie de rappeler ces précautions que rappelait Leclair lorsqu'on parlait de thérapie par ceci, par ceci... Il disait que plutôt de dire par exemple « musicothérapie », plutôt qu'atelier de musique dans lequel il y a un gain thérapeutique quelconque, que pour parler de thérapie avec un matériel il faut que toutes les conditions pour dire qu'il s'agit d'une thérapie soient gagnées ; c'est-à-dire il donnait la nécessité de rendre compte des concepts principaux qui sont l'inconscient, la répétition et le transfert, qu'est-ce qu'il en est ? Et d'autre part une chose très importante qui était : Et qu'est-ce qu'il en est de la dynamique de la technique et de quelle façon elle peut être transmise ? Autrement dit, sans ça, c'est de l'occupation, c'est des tas de choses... mais que pour parler vraiment d'une thérapie, il y avait cette notion de transmission de la technique. C'est tout à fait important.

Pascal LE MALÉFAN — C'est ce que nous tentons aujourd'hui. Merci de nous l'avoir rappelé.

Nous faisons une pause et on se retrouve dans un quart d'heure.

* * * * *



"L'exode..." – "76-2000 Marionnette autre image" – Madeleine Lions (Cf. p. 121)

Photo Studio Pose - Saint-Maur des Fossés (94)

Fabio GROPPI – Corrado VECCHI

Le jeu avec les marionnettes et les poupées dans les services hospitaliers pédiatriques

Madeleine LIONS — Je suis très heureuse de recevoir ici Fabio Groppi et Corrado Vecchi. Cela fait bien longtemps que nous nous connaissons. Ils sont déjà venus en 1985, dans un de nos stages organisé à Lyon ; ils ont participé au dernier Colloque en 1997, et nous les accueillons avec beaucoup de plaisir.

Corrado VECCHI — Merci. Bonjour ! Je m'appelle Vecchi Corrado et je suis psychomotricien ; mon voisin s'appelle Groppi Fabio, il est psychologue et psychothérapeute de la Coopérative Sociale "Le Mani Parlanti".

Corrado demande à Pascal Le Maléfan de lire à sa place le texte préparé (en français) pour la communication.

Dès 1992, je m'occupe des activités d'expression, des jeux et des relations dans le pavillon d'Onco-hématologie pédiatrique de l'hôpital de Parme ; et depuis septembre 1998, comme prolongement naturel de l'expérience précédente, mon activité est arrivée au Pavillon infectieux de la Pédiatrie et à la Chirurgie infantile avec la dénomination : « *Giocamico* ». Tout ceci a été possible grâce à la loi 285-87 pour la défense des droits des enfants qui nous a permis d'engager deux éducatrices avec une formation spécifique dans le domaine de l'enfance. Parallèlement, dans le cadre du projet « *Giocamico* », a été introduite la figure du « volontaire ». « *Giocamico* » est actif dans les Pavillons tous les jours, du lundi au dimanche, soit le matin, soit l'après-midi.

Maintenant, je vais vous parler de l'activité des jeux et de leurs raisons dans les Pavillons pédiatriques de l'hôpital de Parme.

L'importance du jeu pour les enfants hospitalisés.

Pour chaque être humain, la nécessité d'avoir une continuité existentielle et d'expérience est forte pour vivre une vie saine et satisfaisante. En particulier dans l'enfance, la continuité d'expérience représente la condition indispensable pour la naissance et la consolidation de l'identité, de la structure de la personnalité, de la sérénité intérieure. Puisque la réalité extérieure ne procure pas une continuité d'expérience ininterrompue, il est indispensable qu'il ait une activité psychique continue qui soit un lien entre représentation intérieure et réalité, entre la structure intérieure de la personne et les stimulations intérieures et extérieures, physiques et de relations. Cette activité permet la création du squelette de la trame existentielle qui donne stabilité et consistance au monde intérieur et forme et structure au flux des émotions. La continuité d'expériences et d'émotions est donc une condition intérieure que l'on construit et conquiert à partir de conditions ambiantes, adéquates, suffisamment bonnes, que l'on va placer à côté des possibilités d'élaboration de l'individu, disponibles selon le niveau de développement individuel.

Il existe donc un travail continu d'élaboration des contenus émotifs et des représentations de la réalité pour pouvoir garder la structure intérieure. Cette structure est constamment déséquilibrée, agitée par les expériences et mise à jour, organisée à nouveau par le travail psychique. Le jeu, dans l'acception donnée par Winnicott, est l'activité naturelle et principale, spontanée, commune à tous les êtres vivants pour l'élaboration d'effets émotifs et des contenus intérieurs, par le nouvel équilibre des structures psychiques pour leur donner continuité sans rigidité ou rupture. Le jeu naît et vit dans le milieu de transition et il est le résultat d'une bonne relation primaire. Le jeu naît de la relation, en est sa conséquence, et il garantit à son tour la possibilité d'autres relations. Dans le jeu qui se passe dans le milieu de transition, s'expriment en formes symboliques les contenus intérieurs, leur élaboration et leur organisation.

Le jeu permet aussi que ce qui n'est pas conscient s'exprime, circonvenant ainsi les défenses, faisant semblant qu'il se passe au-dehors du sujet, à quelqu'un d'autre. Ce que l'on ne peut pas élaborer à l'intérieur peut donc être élaboré au-dehors de soi, dans la réalité physiquement extérieure, mais de transition. Et donc, en puissance, intérieure. Et il est élaboré dans une *Gestalt* organisée à nouveau et donc meilleure. Le jeu est donc une activité nécessaire et indispensable, à la base des relations humaines ; c'est une partie du travail psychique qui permet de construire la continuité intérieure.

L'hospitalisation.

L'hospitalisation, surtout pour maladie grave, est certainement un des événements les plus problématiques. Il y a une rupture de la continuité des expériences, de la réalité dans laquelle on se trouve. Il y a une réflexion sur la continuité de notre propre existence, en particulier si la maladie est très grave. La rupture de la solidité de soi, de son inviolabilité, de son immortalité. La douleur, la maladie, la souffrance provoquent en outre la rupture de l'image du « parent bon » qui protège et préserve des expériences négatives, du « monde bon » des adultes qui soignent, de la beauté de la vie en général qui étonne, nourrit, enrichit.

Beaucoup de choses changent avec l'hospitalisation de l'enfant, mais les liens avec les parents, avec l'école et le jeu peuvent et doivent être maintenus.

Le jeu dans l'hôpital.

On vient de dire que le jeu est indispensable pour la continuité existentielle : dans le jeu des contenus émotionnels profonds sont élaborés. Le jeu tout seul est certainement utile, mais dans certaines conditions de souffrance, le jeu tout seul est difficile, la motivation n'étant pas suffisante pour le faire commencer. Il est donc important que quelqu'un d'autre joue avec l'enfant, avec toutes les implications de relation que cela entraîne. Le jeu partagé, en effet, est explicitement relation, communication profonde, identification, lien émotionnel de profonde amitié, alliance, copartage, complicité... Si quelqu'un te propose de jouer avec lui, il te communique confiance, ouverture, échange, voisinage ; tout cela passe et reste même si tu dis non à ce moment-là. Il s'agit quand même d'une offre significative repérable. Mais pour pouvoir partager un jeu, il est nécessaire d'avoir des règles : les règles du jeu. Quand on propose des jeux aux enfants hospitalisés, il est nécessaire d'avoir de telles règles, les règles du *setting*, comme dans n'importe quelle relation entre adultes et enfants dans une relation thérapeutique, ou éducative. Il est donc indispensable d'agir dans un *setting* structuré, même si celui-ci peut être flexible, avec des personnes convenablement préparées pour ce genre de situations.

Le type de jeu auquel nous nous référons dans notre projet est donc le « jeu partagé » qui naît de la proposition et de l'offre réciproques, de la relation comme

expérience de transitions le plus souvent symboliques, riches de possibilités constructives, avec lesquelles les participants peuvent créer ensemble les objets et les personnages du jeu. C'est donc un jeu créatif que l'on peut personnaliser, mais contenu dans un *setting* qui donne un sens précis à l'expérience pour les participants, soit qu'il s'agisse d'enfants qui en jouissent, soit qu'il s'agisse d'adultes qui exercent une profession libérale.

Les conséquences du jeu dans l'hôpital pour enfants.

Ce qui permet de grandir psychiquement et de garder le goût de vivre est l'étonnement du monde et de soi. Étonnement qui grandit et reste vif grâce à la fonction de « miroir bon » des parents, d'autres adultes, des amis. L'étonnement pour l'enchantement et la merveille de la vie, activé par les relations primaires, et puis gardé par le jeu, également, par le jeu partagé, par les nouveaux jeux découverts avec d'autres personnes. Et c'est même à partir de la découverte qu'il est possible d'avoir une continuité d'émotions dans l'hôpital. Ce sont des expériences bonnes, et qui permettent l'intégration. Le jeu des enfants dans l'hôpital influence le rapport avec les parents, également, qui parfois sont impliqués : c'est une nouvelle expérience de relation avec le fils, et de celle-ci de nouveaux arguments de communication naissent. Le parent qui joue avec son fils est de toute façon un bon miroir ; il y a une meilleure reconnaissance réciproque. Le jeu à l'hôpital, enfin, s'il a son *setting* comme dit précédemment, est assuré d'être un réceptif pour les enfants et rassure leurs parents, les déchargent, s'ils le veulent, d'une partie du temps d'être soignés.

Un service de propositions de jeux dans l'hôpital pourrait, avec les enfants hospitalisés, combattre les effets négatifs, inévitables, de l'hospitalisation en la transformant en quelque chose de moins inéluctable et tragique, plus affrontable, faisant sentir l'enfant moins désarmé, lui permettant de garder ses propres armes de défense que sont le jeu et l'élaboration.

Une activité de jeu, enfin, enrichit et consolide l'expérience charmante des relations avec les autres personnes. Elle a en plus des effets positifs sur les relations de l'enfant avec des personnes ; les expériences sont importantes pour lui, les parents, le personnel médical et les personnels de soin.

Le jeu avec les figures animées.

Venons-en maintenant au jeu avec les figures animées. En particulier le jeu avec des fantoches, des marionnettes, des guignols. Ce jeu est immédiatement interactif, communicatif, relationnel. Il pousse vers la relation constante avec d'autres personnes, si ces personnes sont là pour le partager. Relation réelle d'un point de vue émotionnel, même s'il est interposé par les personnages. Ce jeu avec les fantoches, les marionnettes et les guignols personnifie des contenus, des objets intérieurs, en leur donnant substance, caractère, les consolidant perceptiblement, donc s'opposant à l'affaiblissement qu'ils peuvent subir dans la quotidienneté de l'hôpital, surtout si celle-ci est prolongée dans le temps. Ce jeu est encore innovant, créatif ; il s'oppose donc à la routine ennuyante de la vie de l'hôpital, des cycles de soins, de la série d'événements très désagréables qui peuvent avoir à l'occasion une apparence de persécution et activer, ou réactiver, des réactions néfastes. Ce jeu avec des fantoches, des marionnettes et des guignols favorise encore le développement historique et donc l'élaboration symbolique. C'est-à-dire qu'il active la pensée, nourrit la capacité individuelle de créer des mythes, la possibilité d'écrire et écrire à nouveau sa propre histoire, le squelette de son intériorité.

C'est aussi, et immédiatement, un travail sur l'image du corps transférée sur les personnages construits et animés, en s'opposant ainsi à leur détérioration, permettant d'exprimer et d'en élaborer les problématiques à mesure

qu'elles se présentent. Le jeu est encore symbolique, permettant au contenu de se maintenir dans un espace symbolique, d'un point de vue émotionnel, mais clairement plus réaliste ou vraisemblable, réduisant le caractère inéluctable et la force d'expérience que les émotions vécues dans la réalité peuvent avoir.

Il offre aussi aux émotions un espace d'expression et d'élaboration. Il permet enfin au sujet de continuer à vivre soi-même comme créatif, riche, de se sentir « pas malade », ni vide, ni inutile. Avec une claire définition du *setting*, nous soulignons la nécessité du professionnalisme des personnes qui se trouvent à opérer à travers le jeu dans les hôpitaux pédiatriques ; professionnalisme et formation indispensables pour obtenir le meilleur des avantages, le respect pour la personne, le respect pour le milieu institutionnel envers les autres figures professionnelles qui travaillent avec elles.

Aspects pratiques de l'activité.

Maintenant je vais illustrer très brièvement certains aspects pratiques de mon activité. À cause des conditions physiques et des caractéristiques de la maladie, l'activité est adressée souvent, en détail, à chaque enfant individuellement, parfois même en chambre stérile, parfois même quand l'enfant est très malade, et, s'il le désire, au-delà des difficultés qu'il rencontre. Chaque enfant est averti de la présence de ses thérapeutes.

Puisque je suis montreur de marionnettes, je préfère les marionnettes, ou les fantoches, comme intermédiaires pour le jeu symbolique. En effet, il s'agit d'instruments souples, stimulants, qui peuvent être utilisés par tout le monde, dans n'importe quelle situation, grâce aux différentes formes possibles : marionnettes, guignols, marottes, etc. Lorsque je rencontre pour la première fois un enfant, je confie à la marionnette le devoir de rompre la glace. Les enfants qui, pendant l'hospitalisation n'acceptent pas de parler avec quiconque, et montrent une forte opposition au milieu, établissent, en revanche, très rapidement un contact immédiat avec la marionnette et, par conséquent, avec moi. Après avoir établi ce pont communicatif, je montre aux enfants une grande valise dans laquelle il y a une longue série de marionnettes, de tous les types, de toutes les dimensions, pour chaque âge... Je propose à l'enfant de faire connaissance avec ces personnages. Chaque enfant choisit donc une ou plusieurs marionnettes, qui le frappent particulièrement, leur donne un nom, et en découvre les caractéristiques principales selon ce que le montreur de marionnettes lui montre à ce moment-là. À ce point-ci, les enfants commencent presque toujours à donner la voix et le mouvement à l'objet qu'ils ont dans la main qui va donc se transformer d'inanimé en animé. Après s'être familiarisé avec la marionnette, et après avoir établi un bon rapport avec moi — grâce à la marionnette — je commence la phase de la réalisation d'un court spectacle dont l'enfant est le seul acteur et le seul auteur.

Il arrive souvent que les parents soient également impliqués par l'enfant dans la représentation avec le devoir de faire bouger certaines marionnettes. Je pense qu'impliquer ainsi les parents dans le jeu avec la marionnette est très important puisque c'est l'occasion pour partager avec leur enfant, grâce à la médiation de l'opérateur, des moments de sérénité, de normalité, de vitalité. De cette façon, les enfants peuvent vivre des sentiments et des émotions profondes, comme la rage, le chagrin, la peur, le besoin d'attention... sans être impliqués directement. À travers la marionnette donc, avec ses mots et ses mouvements. La marionnette peut bouger, s'inquiéter, pleurer... mordre les médecins aussi, ou exprimer des sentiments de joie et de gratitude.

Dans le pavillon d'Onco-hématologie, on offre la possibilité de produire des spectacles de figures animées dans lesquels les enfants sont les auteurs de l'histoire, construisent les poupées, en sont les scénaristes et les acteurs. Le

spectacle est réalisé par l'enfant au lit et l'acteur fait bouger ses fantoches. Ces spectacles sont filmés pendant leur réalisation et on donne ensuite à l'enfant la vidéocassette qu'il montrera à qui il voudra. Jusqu'à maintenant, à peu près cinquante spectacles ont été produits.

Un autre point très important sur lequel je voudrais éveiller l'attention concerne l'accueil des enfants dans les pavillons. Je crois que c'est très important pour un enfant de vivre ce moment de façon la moins traumatique possible. Pour cela, au moment de l'hospitalisation, nous leur donnons une poupée de chiffons, absolument anonyme, à laquelle manquent les signes caractéristiques : les yeux, le nez, la bouche. Les enfants peuvent donc la caractériser comme ils le veulent ; celle-ci devient une poupée qui va les accompagner pendant toute la période de la maladie, sur laquelle ils peuvent appliquer sparadrap et pansements... On voit bien que c'est positif de donner aux enfants quelque chose puisque dès le moment de l'hospitalisation beaucoup de choses leur sont enlevées : le temps, leurs habitudes, l'espace, du sang...

On a aussi de grands fantoches en caoutchouc sur lesquels les enfants qui vivent dans le pavillon assez longtemps ont la possibilité d'expérimenter des pratiques thérapeutiques et diagnostiques qu'ils sont normalement obligés eux-mêmes de subir. On est arrivés à offrir cette opportunité aux enfants après avoir découvert une enfant qui jouait en cachette avec des seringues qu'elle utilisait sur une poupée, lui faisant différentes piqûres. Cela nous a semblé un signal important de l'exigence de l'enfant d'exprimer ses anxiétés et peurs par rapport à ce qu'elle avait précédemment vécu. On en donc parlé avec le personnel médical et infirmier du pavillon, et on est arrivé à la conclusion qu'il aurait été à propos de permettre à cette enfant-là de légitimer ce besoin et de pouvoir l'exprimer en face de tout le monde, sans besoin de le faire en cachette. Moi, je faisais l'infirmier et l'enfant, le médecin, avec un fantoche-patient tout exprès construit.

Cette activité a présenté des significations importantes. Elle fut utile comme moment explicatif et offrit l'occasion de familiariser l'enfant avec les instruments thérapeutiques d'usage, puisque l'enfant peut toucher ces instruments et les expérimenter dans le jeu. Ensuite, l'enfant, de sujet passif de soins, devient sujet actif expérimentant le rôle de médecin et d'infirmier. On a remarqué que dans ce rôle les enfants tendent à s'identifier au rôle d'une figure capable, rassurante et attentive à l'égard du patient-fantoche. Tout cela aide le patient dans la réalité, dans ce qu'il a à vivre, dans son rapport avec le personnel médical et infirmier, avec moins de crainte et plus de confiance.

"À la découverte de la planète S.O."

Une autre activité qui se développe à l'intérieur du projet « *Giocamico* », dans le pavillon de chirurgie infantile, s'intitule : « *À la découverte de la planète S.O.* ». C'est une activité de préparation aux interventions chirurgicales soit pour les enfants, soit pour les parents. C'est une expérience que l'on a commencé de façon expérimentale en collaboration avec les anesthésistes, au mois de mars 1999, à une fréquence de deux fois par semaine, puis depuis septembre 1999, on a commencé à la faire tous les jours. Elle se développe avec des enfants de 3 à 10 ans qui seront opérés le jour-même ou l'un des jours suivants, ceci selon les disponibilités de la salle d'opération. Dans cette activité, à travers le jeu et avec l'aide de deux fantoches qui les accompagnent dans ce voyage, on essaie d'aider les enfants à connaître les instruments et les méthodes thérapeutiques et diagnostiques qu'ils rencontreront au moment où ils entreront dans la salle d'opération.

Je vais donc vous parler maintenant des phases de ce voyage et de la façon dont elles sont présentées aux enfants. Il y a donc deux fantoches qui ont le rôle d'accompagner les enfants dans ce voyage vers la planète S.O.— qui signifie

évidemment « salle d'opération ». On demande aux enfants avec quels moyens, d'après eux, ils iront affronter ce voyage. Après avoir écouté les propositions des enfants, les deux fantoches montrent deux photos de l'astronef qui sera utilisé pour affronter ce voyage. En réalité, il s'agit du lustre de la salle d'opération qui a été modifiée à l'aide d'un calculateur et, avec l'ajout d'une petite échelle et de quelques tâches de couleurs, il est ainsi devenu l'astronef. De la même façon, les fantoches montrent et font essayer directement aux enfants qui participent le fonctionnement et le rôle des instruments chirurgicaux. Celui qui sert pour établir le contact avec l'astronef, l'instrument pour la pression qui sera utilisé pour mesurer la force de chaque voyageur — puisque cet astronef doit être poussé — est le masque à oxygène que chaque enfant doit utiliser pour respirer l'air magique qui nous permettra d'aller sur la planète S.O. Une fois arrivés sur la planète, les enfants trouvent quatre enveloppes dans lesquelles il y a les photos des habitants de la planète — qui s'appellent « anesthésistes » — modifiés à l'aide du calculateur ; les petits papillons que les enfants vont trouver sur leurs bras une fois qu'ils seront sortis de la salle d'opération, et qui sur la planète servent pour manger et boire ; les électrodes pour l'électrocardiogramme, qui dans ce cas serviront à établir une communication avec des habitants même de la planète. Même dans ce cas, ces derniers objets, le petit papillon et les électrodes, sont expérimentés par les enfants qui vont les mettre l'un sur le bras et les autres sur le thorax. Enfin, on montre une photo du moniteur qui se trouve dans la salle d'opération — qui dans ce cas est la télévision utilisée sur cette planète. Enfin, l'éducateur montrera soit aux enfants soit aux parents qui assistent à l'activité, comment toutes les personnes qu'ils vont rencontrer au moment de l'entrée dans la salle d'opération seront habillées. Après un recueil de données, les anesthésistes nous confirment que l'activité « *À la découverte de la planète S.O.* » a eu un bon succès avec un score d'acceptation de 89% pour les enfants et près de 100% pour les parents. Autrement dit, les enfants qui ont fait l'expérience « *Giocamico* » ont seulement eu besoin pour 33% d'entre-eux de médicaments sédatifs avant l'opération.

Par ailleurs, une étude sur l'état d'agitation des enfants dans la période préopératoire, a été faite par les anesthésistes, utilisant deux groupes d'enfants avec un groupe témoin et un groupe ayant participé à la découverte de la planète S.O. Cette étude a établi une différence significative entre les deux groupes. Les enfants qui ont participé au programme de jeu avant l'opération étaient plus tranquilles que les enfants qui n'y avaient pas participé. Il est donc évident que le jeu n'est pas seulement un élément d'enrichissement et d'humanisation du milieu hospitalier, mais une importante partie des soins médicaux, et il faut donc absolument intégrer ce jeu.

Vifs applaudissements.

DISCUSSION

Pascal LE MALÉFAN — J'ai donc découvert le texte en même temps que je le lisais...

J'aurais une question. Vous avez parlé de la circulaire 285-87. Pourriez-vous nous donner un aperçu de ce que cela signifie ? Parce que je pense que cela a un intérêt pour nous Français, actuellement, dans le contexte de réglementation de l'activité psychothérapeutique.

Albert BAGNO (qui vient à la tribune et traduit la question en italien, puis la réponse en français — Il y a la loi 285 de 1987 qui autorise les nouvelles expérimentations à l'intérieur des hôpitaux pour de nouveaux services thérapeutiques. *Précision de Corrado* : Pas seulement pour les hôpitaux, mais sur tout le territoire national. Les intervenants signalent qu'ils sont rentrés dans les hôpitaux pour faire la même chose cinq avant l'application de la loi, donc sans droit... Au début, Corrado est

rentré comme « volontaire » à l'hôpital, et quand la loi est arrivée, il a pu être financé lui-même et financer un projet beaucoup plus vaste.

Madeleine LIONS — Je crois me rappeler que la Signora Armida Cappelli avait déjà introduit, dans les années soixante-dix je crois, le jeu et les jouets à l'hôpital. J'avais eu le bonheur de la rencontrer en Italie lors d'un congrès à Pavie. Elle était très âgée et je ne l'ai malheureusement pas revue, mais elle avait fait un travail considérable à ce niveau-là.

Intervenante dans la salle — Je voudrais savoir qui finance le matériel que vous utilisez quand on sait que, nous, on a tellement de mal à avoir du matériel ou des fournitures consommables ?

Corrado VECCHI, interprété par Albert BAGNO — Il est nécessaire de faire un projet. Chaque année, il y a plusieurs dizaines de projets qui sont proposés. Tous ne sont pas retenus, naturellement ! Un projet choisi est financé par l'hôpital et par les institutions qui financent elles-mêmes l'hôpital. Bien sûr, pour pouvoir mériter cet argent, surtout pendant longtemps, il faut présenter un bilan, et dans une année nous avons vu 4 452 enfants. Nous avons travaillé avec eux toute une année.

Intervenant dans la salle — Le projet doit être présenté à quelle autorité ? À chaque hôpital en particulier ou à une administration d'ensemble ? Qui est de tutelle ?

Corrado VECCHI, interprété par Albert BAGNO — C'est assez compliqué à expliquer parce qu'il y a beaucoup de configurations politiques et économiques qui entrent en cause dans un problème semblable. C'est-à-dire que c'est présenté à l'hôpital, mais le même projet est aussi présenté à la Province, à la Région, parfois à des organismes copilotes de toutes ces choses : Province, Région, Hôpital. Parfois aux municipalités, parfois à d'autres groupes encore.

Le même intervenant dans la salle — Le projet est présenté par M. Corrado Vecchi à titre personnel ou est-ce qu'il est encadré par une organisation ?

Corrado VECCHI, interprété par Albert BAGNO — C'est la Coopérative qui propose le projet aux divers financeurs en leur demandant de le soutenir.

Pascal LE MALÉFAN — C'est l'équivalent d'une association...

Corrado VECCHI, interprété par Albert BAGNO — (*M. Corrado Vecchi est président de la Coopérative "Le Mani Parlanti" et en explique le fonctionnement*) La Coopérative est une entreprise qui est composée d'un minimum de 9 personnes qui n'ont pas de différences entre elles par rapport au capital qui a été mis dans l'entreprise. La Coopérative a un conseil d'administration et, en rapport avec les lois italiennes, la Coopérative choisit un programme et elle est pleinement libre d'appliquer ce programme en accord avec les lois italiennes. Notre Coopérative est une coopérative sociale, dans le sens où elle s'occupe exclusivement de problèmes sociaux. Et dans des cas bien spécifiques, nous faisons des applications psychopédagogiques et psychologiques.

Par rapport à ce projet, la Coopérative présente le projet. Du moment que les diverses administrations, par exemple l'hôpital, choisissent de soutenir le projet, ce n'est plus un projet extérieur, mais il devient « un » de leurs projets — de l'Hôpital, de la Province, de la Région... Et de cette façon-là on arrive au financement.

Il faut préciser qu'il existe un « Centre de qualité » qui est à Milan et qui contrôle systématiquement l'utilisation de l'argent public, des personnes et les résultats. Et pour la province de Parme, ils ont obtenu le label d'excellence. (*Applaudissements*).

Pascal LE MALÉFAN — En dehors de ces questions d'ordre administratif, y a-t-il une question sur l'expérience elle-même ?

Madeleine LIONS — Elle me rappelle un peu l'expérience de Susan Linn qui était venue, à Saintes, nous présenter son travail avec des enfants qui devaient subir une greffe de moelle osseuse^(*). Susan Linn était ventriloque et utilisait une marionnette-canard. Cette marionnette subissait toutes les volontés de l'enfant, toutes les piqûres. Seule condition : le canard ne devait impérativement pas bouger, tout en exprimant toutes les horreurs qu'il ressentait... n'oublions pas que Susan Linn était ventriloque !

Colette DUFLOT — Ce qui est intéressant, et cela rejoint ces discussions, c'est qu'elle avait été embauchée dans cet hôpital, dans les années soixante-dix, aux États-Unis, comme marionnettiste et ventriloque. Et elle avait vite compris qu'il fallait qu'elle s'informe. Elle avait fait des études de psychologie et s'était intégrée à l'équipe de soins. Ce travail avec les marionnettes avait été reconnu comme faisant partie des soins.

(*) Cf. Susan LINN, *La thérapie par les marionnettes dans les hôpitaux : un moyen pour aider les enfants à faire face*, in bulletin "Marionnette et Thérapie" n° 89/4, p. 6-19, et Susan LINN, *La thérapie par les marionnettes pour des enfants subissant une greffe de moelle osseuse*, in bulletin "Marionnette et Thérapie" n° 90/1, p. 10-17.

Intervenant dans la salle — Je voulais leur poser une question. On a entendu des expériences où il y a des positions un peu d'animateur, où on est dans le faire faire, des positions de thérapeute dans un dispositif très particulier. Là ils sont dans ce qu'ils ont appelé « le jeu partagé ». Je pense qu'ils sont plutôt sur la notion de canevas, d'improvisation : ils jouent avec les enfants. Je voulais leur demander comment cela se passait, cette adaptation, et s'il y avait quelqu'un qui les aidait à réfléchir à leur implication dans le jeu avec l'enfant ?

Corrado VECCHI, interprété par **Albert BAGNO** — Il n'y a pas de canevas. Les histoires sont faites par les enfants. Ce que nous croyons profondément, c'est que si nous donnons à l'enfant la possibilité de s'exprimer, à travers le jeu et donc à travers le jeu animé, il arrive à tirer en dehors de lui les problématiques qui sont en lui à ce moment précis. Si on est dans un service d'oncologie, là où l'enfant reste souvent très longtemps, le moment qu'ils accordent à l'enfant est souvent le seul moment de jeu auquel l'enfant a droit dans l'hôpital. Ce n'est pas une psychothérapie qu'ils font à ce moment-là ; c'est une activité de jeu. Mais cela n'exclut pas que dans certains cas particuliers, s'il y en a le besoin, ils parlent entre-eux et programment une action spécifique pour un cas particulier. Et parfois, nous, on ne s'en aperçoit pas, mais ce sont les médecins, par exemple, qui s'en aperçoivent, et c'est eux qui nous indiquent qu'il y a « le cas » et c'est eux qui nous chargent d'agir et nous intervenons alors à la demande spécifique du médecin.

Pour nous, ici, c'est vraiment une évidence. Mais je veux préciser que, pour nous, ce qui est vraiment important, c'est que tout ce jeu qui se fait à l'hôpital passe à travers la marionnette, les diverses techniques de marionnettes, et que nous sommes vraiment attentifs à cela. Ce n'est pas par hasard que nous avons choisi la marionnette.

Colette DUFLOT — Pouvez-vous expliciter pourquoi ?

Corrado VECCHI, interprété par **Albert BAGNO** — Il y a déjà, dans l'intervention que M. Pascal Le Maléfan a eu l'amabilité de lire, des points par rapport à cet aspect-là. Nous croyons que le jeu avec la marionnette est vraiment très important parce qu'il est effectivement très interactif... (*coupure dans l'enregistrement*) ... Ce qui est important, c'est que la thérapie par la marionnette permet de développer immédiatement des histoires, et à leur façon, ces histoires sont un développement symbolique des contenus de ce que vit l'enfant.

Intervenant dans la salle — Quelle est la fréquence de leur animation ? par semaine et la durée de chaque animation ?

Corrado VECCHI, interprété par **Albert BAGNO** — Il n'y a pas une présence par semaine. C'est tous les jours, du matin au soir...

Madeleine LIONS — Un bel accompagnement !

Pascal LE MALÉFAN — Un voyage... Nous vous remercions.

(Applaudissements)

* * * * *

Stéphane DEPLANQUES

Le théâtre de marionnettes de Maurice et George Sand : Construction et mise en scène du désir maternel et métaphore paternelle

« La marionnette n'est pas "ce qu'un vain peuple pense". Il y a là en effet tout un art spécial, non pas seulement nécessaire dans la confection et l'emploi du personnage qui représente l'être humain en petit, mais encore dans la fiction plus ou moins littéraire qu'il doit interpréter¹ » écrivait George Sand... De fait, il s'agit de bien autre chose que d'un acteur au rabais pour spectacles de maternelles.

Les écrits de George Sand sont une source d'inspiration et de référence pour tous ceux qui utilisent la marionnette comme médiation à des fins pédagogiques et/ou thérapeutiques. Les dernières pages publiées de son vivant furent celles qu'elle consacrait au théâtre de marionnettes de Nohant et restent une référence incontournable dans le monde de la marionnette. Dans l'un de ses romans, *L'homme de neige*, l'histoire d'un montreur de marionnettes, elle décrit avant la lettre le mécanisme de la projection du marionnettiste sur sa marionnette et la jubilation par identification des spectateurs regardant les marionnettes.

Nous allons donc revisiter, avant la lettre, ce qu'il pouvait en être du petit théâtre de Nohant, celui des marionnettes, en se demandant comment elles viennent s'inscrire dans la relation de Maurice Sand à sa mère ou, vice versa, de George Sand à son fils. Nous tenterons d'expliciter ce rapport particulier à l'autre via les marionnettes selon trois dimensions : *esthétique, psychologique et métaphysique*. En effet, le théâtre de marionnettes de Nohant évolua rapidement d'un simple amusement familial à une réponse aux questions esthétiques, philosophiques et psychologiques que s'est posées George Sand durant toute sa vie.

Par « *esthétique* », nous entendons les lois de la marionnette telles qu'on peut les dégager de la condition physique de ses manifestations. L'art de la marionnette étant un jeu théâtral, nous aborderons quelques notions sur la dramaturgie, sur l'espace du jeu, et sur les différents aspects de l'interprétation dramatique chez les marionnettes. Par « *psychologie* », nous entendons les rapports subjectifs créés par ce jeu dans l'esprit de ceux qui l'exercent et de ceux qui y assistent. La « *métaphysique* » enfin, désigne les réflexions d'ordre philosophique que l'exercice ou la fréquentation de cet art ont pu susciter. Ces trois dimensions sont par ailleurs souvent étroitement associées les unes aux autres.

1. George SAND, « Le théâtre des marionnettes de Nohant », *Œuvres autobiographiques*, éd. Georges Lubin, 2 vol, Paris, Gallimard, 1970-71, tome 2, p. 1250.

Si on se livre aujourd'hui à une étude minutieuse de la vie de Maurice Sand, à travers sa correspondance et celle de sa mère, il est aisé de cerner ce personnage singulier, si souvent déprécié et classé dans la catégorie des individus faibles et sans personnalité. « *J'ignorais à peu près tout de Maurice Sand et des singulières lubies dont fût entourée son éducation. On dit que les chênes trop puissants étouffent ce qui croît à leur ombre. Mais qu'est-ce de croître à l'ombre de la crinoline ou de la culotte de George Sand !* » s'interroge fielleusement Francis Jammes. Ajoutons à cela les souvenirs de sa sœur Solange : « *Maurice adorait l'étude. Sa mère et le travail furent les deux passions de sa vie* ». Voilà la personnalité de notre ami cernée.

Maurice possédait pourtant des dons multiples qu'il n'exploita jamais complètement, préférant toujours s'adonner à diverses activités. George Sand lui trouvait du génie, mais ce sont là des propos maternels. Son besoin de disperser ses efforts fit qu'il ne s'imposa jamais nulle part comme artiste de premier rang. Chroniqueur à l'œil pittoresque, caricaturiste amusant et parfois cinglant, peintre aux réussites variables malgré l'ombre et les bons conseils de son maître Delacroix², écrivain à l'occasion, scientifique remarqué à son époque, il est aujourd'hui oublié, sinon négligé. D'aucuns vont même jusqu'à lui reprocher d'avoir choisi Sand pour nom d'artiste. Et pourtant ne faut-il pas non plus songer au revers de la médaille ? Soutenir les espoirs maternels lui furent certainement peu aisés.

Tout le monde s'accorde à lui reconnaître du talent et à lui donner son statut d'artiste dès que l'on aborde le marionnettiste qu'il fut. C'est dans cette création qu'il fut le plus original et unique, au dire de ses contemporains comme Lemercier de Neuville. D'un point de vue psychopathologique, les marionnettes de Nohant ont cela d'intéressant qu'elles s'inscrivent dans le temps de façon durable. Cette longue histoire des marionnettes de Nohant nous raconte comment un marionnettiste se fait naître, être et devenir pour « *les menus plaisirs* » d'une mère célèbre³. Si « *le théâtre est une porte, le théâtre de marionnettes une fenêtre*⁴ », elle donne à regarder sur le petit monde de Nohant, mais bien plus encore sur la grande scène de Maurice et George Sand, celle du désir, tout simplement. Nous tenterons d'explicitier de quelle nature était ce désir...

Pour les longues soirées d'hiver de Nohant, George Sand avait imaginé de créer pour sa famille un théâtre renouvelé de l'antique procédé italien dit de la *commedia dell'arte*. C'est-à-dire des pièces dont le dialogue improvisé suivait un canevas écrit, affiché dans la coulisse. Cet attrait n'a rien de surprenant car il erre dans l'air du temps. Durant le XIX^e siècle, les écrivains et les peintres ont été fortement attirés par l'image du clown, du saltimbanque et de l'acteur italien. Le monde de la *commedia dell'arte* et à travers lui, celui du masque et du travestissement, constituent « *un îlot chatoyant de merveilleux, un morceau demeuré intacte du pays d'enfance*⁵ ». Les artistes romantiques ont souvent profité de cet image volontairement excessive du saltimbanque ou de l'artiste de foire pour se l'accaparer sous forme d'autoportrait. De plus, la *commedia dell'arte* n'est pas une simple farce grotesque et facétieuse ; c'est aussi tous les caractères de l'homme mis à nus.

2. En février 1840, Maurice était entré à l'atelier de Delacroix, comme élève, grâce à l'amitié entre sa mère et le peintre. Il prit des cours avec le maître pendant plusieurs années, avec un certain manque d'assiduité. Toutefois, comme nous le verrons plus loin, les conseils de l'artiste lui servirent, notamment pour son théâtre de marionnettes.

3. Bertrand TILLIER, *Maurice Sand marionnettiste ou les « menus plaisirs » d'une mère célèbre*, Du Lérot, éditeur, Tussion, Charente, 1992.

4. Pierre BLAISE, *Théâtre sans toit*.

5. Jean STAROBINSKY, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, SKIRA, 1970, p. 6.

George et Maurice avaient toujours cru possible de créer en petit un théâtre dont une seule personne serait l'inspiration, ce problème semblant être déjà résolu par les guignols des baraques dont la verve et la gaieté avaient le monopole de la place publique. Mais, à ces divertissements élémentaires, ne pouvait-on pas ajouter l'illusion théâtrale, la poésie ou le charme littéraire ? Un soir de février 1847, l'idée naquit derrière une chaise dont le dos tourné vers les spectateurs était garni d'un grand carton à dessin et d'une serviette cachant les deux artistes agenouillés, Maurice et son ami Eugène Lambert. « *Deux bûchettes à peine dégrossies et emmaillottées de chiffons, élevèrent leur buste sur la barre du dossier, et un dialogue très animé s'engagea. Je ne m'en rappelle pas un mot, mais il dut être fort plaisant, car il nous fit beaucoup rire et nous demandâmes tout de suite des figurines peintes et une scène pour les faire mouvoir*⁶ » se souvient George Sand.

Le théâtre de marionnettes de Nohant venait de naître... Maurice et Eugène Lambert trouvaient donc la solution d'« *un théâtre toujours possible* » selon la formule consacrée par George Sand. Maurice se dira alors déjà être le *bouffon de George Sand*. Mais, selon les mots d'Alfred de Musset, nous allons voir « *Quel métier délicieux que celui de bouffon !* »

Le premier castelet construit offrait des possibilités de jeu certainement limitées, mais la première génération de marionnettes y trouve vie. Le théâtre de marionnettes peut être du plus minuscule qui soit au plus gigantesque, ce n'est que l'espace matériel. L'espace imaginaire circonscrit, lui, est le même : celui d'un espace qui n'est ni celui du montreur de marionnettes qui se cache, ni celui du spectateur qui n'est jamais sur scène. Il s'agit de l'aire neutre de l'expérience à laquelle chacun participe.⁸ Reprenant le type de la marionnette à gaine, déjà utilisé avec les pièces de bois munies de chiffons, Maurice sculpte dans une souche de tilleul sept acteurs que George Sand habille de somptueux costumes. La plupart d'entre eux appartiennent à la tradition italienne : Pierrot, Purpurin, Combrillo...

Cette première génération de *burattini* permet d'avoir une pratique marionnettique se déclinant sur le ton de la comédie, la fantaisie, la féerie ou encore le drame. L'illusion rejoint la réalité lors d'une représentation malheureuse durant laquelle les *opéranti* sont dépassés par les besoins réalistes de la mise en scène qui nécessite un incendie... et font enflammer accidentellement la baraque. Un autre castelet est aussitôt construit, aux dimensions doublées, par Maurice. Malheureusement, les événements politiques de 1848 interrompirent le cours des choses : c'est la révolution !

Après l'échec de cette dernière en 1848, triste et déçue dans ses efforts humanitaires pour changer la structure sociale et politique de la France, George Sand retourna à la vie de famille à Nohant. Pour trouver du réconfort, elle se replongea dans la vie de théâtre. Ce fut l'occasion pour George Sand de réserver une surprise à son fils : elle fit aménager et agrandir une pièce à Nohant : « la salle des archives ». C'est à ce moment là que le castelet permanent trouve sa place. Désormais, il n'est plus besoin de le démonter après chaque représentation.

Le peintre marionnettiste que fût Maurice, comblé, va décorer ce castelet dont la façade imite un faux marbre gris veiné et constitue un ensemble attrayant et séduisant par sa candeur. Aujourd'hui encore, le visiteur de Nohant est étonné

6. George SAND, « Le théâtre de marionnettes de Nohant », *Histoire de ma vie, Œuvres autobiographiques*, éd. La Pléiade, p. 1253.

7. Alfred de MUSSET, *Fantasio*.

8. Nous renvoyons le lecteur intéressé au concept d'*espace potentiel* et d'*objet transitionnel* de D. Winnicott dans *Jeu et Réalité, l'espace potentiel*, Paris, Gallimard, 1975.



DANS LA VALLÉE NOIRE — 41 Château de Nohant
Collection complète des Marionnettes du Théâtre de Nohant
Sculptées par MAURICE SAND

A. Dumas, libr., édit.

Les marionnettes du Théâtre de Nohant - (Coll. S. Deplanques)

par la naïveté de ce théâtre de marionnettes. À l'époque, le plus surprenant était de trouver dans cette demeure de campagne une baraque de marionnettiste semblable à celles que Paris voyait fleurir dans ses parcs et jardins publics.

Comme tout marionnettiste, Maurice Sand est fier du castelet qu'il a patiemment conçu et aménagé au fil des années. Mais comme tout marionnettiste, il pratique *l'ensecrètement*. Les secrets de fabrication sont bien gardés. Les mécanismes, aménagements et trucages qu'il a mis au point tel un magicien ne sont jamais divulgués aux amis spectateurs, pour protéger et ne pas gâcher les effets de l'artiste. George Sand, toujours aussi admirative, écrit : « *Et tout ceci est si bien agencé et réglé, que l'opérant tout seul a pu faire agir les deux ou trois cents personnages d'une féerie, faire surgir ou disparaître des forêts, des palais enchantés, démolir des forteresses, incendier des villes, voler des génies, des chars de fées tirées par des colombes, poursuivre des guivres et des hippogriffes, promener des navires sur la mer agitée...* »⁹ »

Mais ne considérer le théâtre de marionnettes de Nohant que sous un aspect technique serait une erreur, même si les machineries mis au point par Maurice Sand sont à la base de représentations magistrales. Le décor prenait aussi beaucoup d'importance. « *Ce n'est pas un art secondaire comme pourraient le croire les gens superficiels. C'est l'art type, au contraire, l'art mathématique, le grand art exact dans ses procédés, sûr dans ses résultats. Le peintre en décors doit reconnaître la perspective assez parfaitement pour savoir tricher avec elle sans que l'œil s'en aperçoive.* »¹⁰ » Maurice s'est alors souvenu, quand il a essayé de distribuer de grands sites sur les divers plans de sa petite toile, de la difficulté et des ressources du procédé. Il se trompa souvent avant de se rendre maître des moyens et il trouva un extrême intérêt à faire ses cours rétrospectifs de peinture, en songeant aux paroles de l'illustre et cher ami Eugène Delacroix, si vraies et si intéressantes. George se les rappelait avec Maurice en lui voyant faire les preuves décisives de l'éclairage sur ses essais. Combien de soirées prolongées bien avant dans la nuit ont-ils passées ensemble, lui travaillant dans son castelet à combiner ses quinquets, elle assise et jugeant l'effet à la distance nécessaire ?

Elle s'amusait tant à voir ces jolies toiles révéler leurs secrets et devenir forêts, monuments, eaux et montagnes... George Sand voyageait ainsi en rêve et elle y aurait bien passé le restant de sa vie, car à son âge, le plus agréable des voyages demeurerait celui que l'on peut faire dans un fauteuil. Machiné, décoré, paré de tous ses feux, le castelet est désormais prêt à accueillir les marionnettes en scène.

La mise en scène de marionnettes est un savant exercice d'équilibre. Dans le jeu des marionnettes, l'action doit primer mais doit rester plausible et compréhensible de tous. La manipulation, la voix, la distribution des marionnettes dans l'espace nécessitent une organisation rigoureuse. Là encore, il faut savoir doser les différents ingrédients du spectacle. Les décors, les éclairages, les accessoires, les bruitages et l'accompagnement musical ne doivent pas surcharger le jeu des marionnettes jusqu'à la confusion. Dans l'art des marionnettes et peut-être plus que dans tout autre art dramatique — précisément parce que le public sait que ces minuscules acteurs ne sont pas de chair — tout doit être illusion. Chaque ingrédient de cette recette illusoire compte au même titre que les autres. Maurice Sand avait très bien compris cela. C'est pourquoi rien n'est laissé au hasard, et peut-être est-ce une des raisons pour lesquelles il a souvent montré seul dans son castelet afin de restituer au mieux l'action des marionnettes, le lieu du jeu, l'atmosphère de la pièce, tout autant que le profil psychologique des personnages.

9. George SAND, « Le théâtre de marionnettes de Nohant », *Histoire de ma vie, Œuvres autobiographiques*, éd. La Pléiade, p. 1264.

10. *Ibid.*, p. 1271.

Mais l'illusion est *vraiment* parfaite quand la marionnette trouble son auditoire de par son regard. George Sand explique avec justesse comment les yeux des marionnettes de son fils l'ont si savamment troublée : « *Les yeux peuvent être en émail comme ceux des poupées. Nous les préférons peints, avec un clou noir, rond et bombé comme prunelle. Ce clou verni reçoit la lumière à chaque mouvement de la tête et produit l'illusion complète du regard. Il peut faire aussi l'illusion d'une prunelle bleue si on l'entoure d'un léger trait de pinceau trempé dans le cobalt ; dans ce cas, il faut faire la pupille avec un clou noir plus petit.*¹¹ » Maurice Sand est décidément un implacable traqueur d'illusion car la plupart des marionnettistes contemporains de l'époque se contentaient de peindre les yeux, à même le bois, sans vraiment se soucier de l'expression du regard ; traqueur d'illusion pour se sentir exister dans les yeux de sa mère, George Sand.

Le jeu des *burattini*, chez Maurice Sand, entre dans la catégorie des jeux d'adultes proches de ceux des enfants, car il est à la fois liberté et créativité, fantaisie et discipline.¹² À l'origine, Maurice crée ces marionnettes pour emplir le vide de la déception dont souffre sa mère après la rupture d'avec Chopin et les événements politiques de 1848. D'autres rapports entre le jeu et les marionnettes de Maurice Sand peuvent apparaître : les représentations sont régies par un ensemble de règles établies et précises ; la durée en est éphémère et la pratique ponctuelle. Par ailleurs, que Maurice ait recours à des canevas souples rend toute improvisation possible entre le montreur et son public... Un effet comique non compris, une apostrophe de l'assistance trouvent réponse auprès de Maurice qui peut alors exercer ses mots d'esprit par l'intermédiaire de ses marionnettes. Ainsi, le renouvellement inhérent à tout jeu est présent et George Sand ne manque pas de se prendre et de se faire prendre... au jeu.

Manceau¹³ — 26 décembre 1863 — note : « *Madame... se passionne aux costumes des marionnettes. Ce n'est pas de la folie, c'est de la frénésie. Et quand il n'y aura plus de marionnettes ?* »

Depuis 1847, les marionnettes de Maurice constituent l'accomplissement d'une œuvre personnelle par laquelle il devient un artiste à part entière. George Sand ne cache pas sa satisfaction. N'écrit-elle pas en 1867, à « son vieux troubadour Flaubert » : « *Maurice est d'une gaieté et d'une invention intarissables. Il a fait de son théâtre de marionnettes une merveille de décors, d'effets, de trucs, et les pièces qu'on joue dans cette ravissante boîte sont inouïes de fantastiques.* »

Maurice Sand ne cessera alors de s'adonner à l'art de la marionnette. C'est dans ce domaine qu'il se réalise le plus pleinement en faisant la synthèse de ses multiples talents. Comme tout marionnettiste, il rêve d'être musicien, danseur, écrivain, comédien, mais aussi funambule et magicien de l'image.

Des balbutiements de 1847 au merveilleux théâtre dont fait part George Sand à Flaubert, ce sont vingt ans de construction, de création... Maurice Sand nous semble sans cesse confronté à deux questions dans son désir de création :

- Lorsqu'on est créateur, est-on pour autant un père ?
- Comment devenir père en n'étant seulement que créateur ?

Ces deux questions, l'envers et l'endroit d'une même réalité, font parties, à cet endroit où se cache cet obscur objet du désir, de l'envers du décor du théâtre de marionnettes de Nohant.

11. *Ibid.*, p. 1258-1259.

12. C'est la thèse soutenue par Huizinga, en 1938, dans son ouvrage *Homo Ludens*.

13. Alexandre MANCEAU (1817-1865), graveur sur cuivre, fait la connaissance de Maurice Sand qui l'invite à Nohant. Il y arrive fin 1849 et devient très vite l'amant, le secrétaire, le factotum et l'homme de confiance de George Sand. Il y restera toute sa vie.

Pour répondre à ces deux questions, il faudrait tenter de résoudre cette équation à deux inconnues dont les marionnettes sont l'objet :

- Quels objets sont les marionnettes dans le désir d'une mère ?
- Sur quoi va porter la métaphore paternelle ?

La marionnette est ou fait *métaphore*. « Aux yeux de l'enfant qui joue, pendant le temps que dure son jeu, elle est un être vivant réel, susceptible de sentiments. L'enfant sait bien que ce n'est pas vrai, qu'il ne s'agit que de métaphore (même s'il ignore son nom). Son réalisme va de pair avec sa fantaisie.¹⁴ »

En novembre 1863, ce n'est pas rien si Maurice Sand somme sa mère de choisir entre lui et Manceau tellement il est jaloux de l'ami et amant de sa mère, et tellement il convoite inconsciemment une place qui n'est pas la sienne. Cependant, George Sand répondait à ses désirs inconscients en maternant ses créations. Il y a ici ce que l'on pourrait appeler de l'*incestuel* dans la relation entre George Sand et son fils par l'entremise des marionnettes. Le théâtre de marionnettes a été pour Maurice Sand une façon de répondre aux vœux de sa mère, dont j'aimerais lire l'une des lettres qu'elle lui écrivit lorsqu'il était encore un enfant :

« Travaille, sois fort, sois fier, sois indépendant, méprise les petites vexations attribuées à ton âge. Réserve ta force de résistance pour des actes et contre des faits qui en vaudront la peine. Ces temps viendront. Si je n'y suis plus, pense à moi qui ai souffert et travaillé gaiement ! Nous nous ressemblons d'âme et de visage. Je sais dès aujourd'hui quelle sera ta vie intellectuelle. Je crains pour toi bien des douleurs profondes. J'espère pour toi des joies bien pures. Garde en toi le trésor de la bonté. Sache donner sans hésitation, perdre sans regret, acquérir sans lâcheté ! Sache mettre dans ton cœur le bonheur de ceux que tu aimes à la place de celui qui te manquera ! Garde l'espérance d'une autre vie, c'est là que les mères retrouvent leur fils. Aime toutes les créatures de Dieu, pardonne à celles qui sont disgraciées, résiste à celles qui sont indignes, dévoue-toi à celles qui sont grandes par la vertu.

« Aime-moi ! Je t'apprendrai bien des choses si nous vivons ensemble ! Si nous ne sommes pas appelés à ce bonheur (le plus grand qui puisse m'arriver, le seul qui me fasse désirer une longue vie), tu prieras Dieu pour moi, et, du sein de la mort, s'il reste quelque chose de moi, l'ombre de ta mère veillera sur toi.

« Ton amie,

George. »

La marionnette est ou fait *métaphore*, et plus que toute autre, la marionnette Balandard. Le photographe Nadar a photographié Maurice avec talent, et Balandard, directeur de la troupe des marionnettes de Nohant, avec non moins de bonheur comme faisant partie intégrante de la famille Sand. Les visages se confondent... ce n'est pas étonnant, il est fréquent qu'un marionnettiste se projette d'une façon telle sur sa marionnette préférée qu'elle lui ressemble. Maurice est-il Balandard ? Non, c'est Balandard qui est Maurice... enfin, ils sont confondus. C'est à nouveau l'histoire du double qui se répète. La marionnette serait ce double du marionnettiste qui, lui-même, est le double de sa marionnette.

14. J. HENRIOT, *Sous couleur de jouer, la métaphore ludique*, Mayenne, éd. José Corti, 1989, p. 269.

Elle lui ressemble tellement que c'est aussi une des dimensions de la quête de Balandard : comment rendre Maurice Sand *vraiment* père ? Cela ne peut se faire qu'au prix ou à la condition de rencontrer une mère. L'histoire de Balandard est bien avant tout une histoire de *mal de mère*. Le théâtre de marionnettes de Nohant est donc l'histoire de la *réalisation* par le personnage de Balandard d'une mère. Si on se réfère à Lacan et à ce qu'il a pu apporter de la relation mère-enfant dans le rapport à la métaphore paternelle, cette réalisation de la mère se fait par phases. D'abord, la mère est présence-absence, dit-il, ensuite, elle est réalisée comme toute puissance, et enfin elle est la mère désirante. C'est-à-dire que quelque chose est métaphorisé, quelque chose s'est déplacé, transformé qui fait que du côté de la mère il y a un désir, du manque. Il s'agit bien d'une construction. Cette dynamique est tout à fait présente dans la quête de Balandard. Il aura à construire le désir de la mère. C'est pourquoi la *personnification* que Maurice opère à l'endroit de Balandard est très particulière.

Il existe entre le marionnettiste et ses marionnettes une forte impression de *sujétion*. Le premier sait que les secondes ne peuvent exister que par sa volonté ; mais il finit par penser qu'elles le guident où elles veulent aller. Tout ceci n'est pas sans évoquer ce que disait Bensky, théoricien de la marionnette, à propos du marionnettiste : « *Nous croyons le marionnettiste démiurge de son univers, c'est-à-dire ayant à lui seul le contrôle parfait des formes qui le composent. Et voilà que ces formes manifestent (toutes proportions gardées) leurs contours définitifs. La créature définit son être grâce et, à la fois, en dépit de son créateur.*¹⁵ »

Il y a de cela dans la relation de Maurice à sa marionnette Balandard, mais il y a aussi plus, lié à l'esprit du XIX^e siècle. Les marionnettistes populaires du XIX^e siècle souffrent de leur modestie, de leur pauvreté et de leurs origines. Leur vocation d'artisan, de comédien de foire, plutôt que d'artiste à part entière, et leur nom sans éclat ne suffisent pas à les soustraire du mépris dans lequel leur théâtre est tenu. Il en va tout autrement avec Maurice Sand dont le nom est associé à celui de sa mère et à tout ce qu'elle représente dans le XIX^e siècle des Arts et des Lettres.

Ainsi, Maurice Sand et Balandard vont se confondre dans un jeu ambigu, jeu d'esprit et d'adresse, réservé à un public d'élite, capable d'apprécier et de juger la qualité du sous-entendu : Est-ce l'acteur qui devient marionnette ou la marionnette qui devient acteur ?

George Sand elle-même joue et alimente la confusion entre l'identité de Maurice et de sa marionnette fétiche. Cette lettre d'invitation en est la preuve : « *Cher ami, il faut être ici Dimanche. Balandard le veut absolument. C'est la réouverture de son théâtre qui ferme en été. Maurice qui a fait de la géologie pendant la belle saison est maintenant dans ses décors et accessoires que les souris et les rats lui détériorent tous les ans. Il est dans son théâtre à lui tout seul, auteur, acteur (tous les acteurs à lui seul), décorateur, lampiste, machiniste, etc. Il a inventé un système nouveau pour mettre, à lui seul, trente personnages en scène. Il est vraiment merveilleux et c'est à voir. Balandard vous enverra une lettre d'invitation.*¹⁶ »

Et que de lettres d'invitation Balandard n'a-t-il pas envoyées aux plus grands de l'époque romantique qui ont fait le XIX^e siècle des Arts et des Lettres. Certains auraient tout donné pour recevoir un petit mot de la main de Balandard, à commencer par Lemercier de Neuville qui n'a jamais été convié à venir voir

15. Roger-Daniel BENSKY, *Recherches sur la structure et la symbolique de la marionnette*, Paris, Nizet, 1971, rééd. 2000, p. 72.

16. *Correspondances*, tome 24, n° 17557, p. 414 - 5 octobre 1875.

jouer les marionnettes de Maurice Sand. Ce théâtre remplira, pendant des années, ces soirées à la campagne. C'est une folie, une folie charmante qui divertit avec science, talent et fantaisie, les invités de l'illustre romancière. Ils sont nombreux et viennent de par le monde entier. La renommée des marionnettes et du théâtre de Nohant dépassait les frontières du Berry, car George Sand connut de beaux succès sur les scènes parisiennes, ne cachant pas qu'elle essayait ses pièces sur les tréteaux de son château. Mieux encore, elle y découvrait le sujet de plusieurs romans : *L'homme de neige*, l'histoire d'un montreur de marionnettes, *Le château des désertes*, l'histoire d'une famille dont l'activité essentielle est le théâtre, et c'est évidemment la transposition romancée de la vie à Nohant... Les hommages les plus émouvants lui sont rendus. Si Sainte-Beuve, Balzac, Hugo, Flaubert saluent son génie, Dostoïevsky et Tourgueniev l'admirent avec passion et gratitude, car la pensée russe se nourrit de cette œuvre qui exalte le plus généreux des sentiments, celui de l'humanité.

Un jour, elle a écrit cette phrase qui justifie toute l'importance que le biographe doit attacher à l'œuvre de Maurice : « *Personne ne sait ce que je dois aux marionnettes de mon fils* ». Et c'était vrai. Enfin, suprême signe du destin, les dernières pages publiées de son vivant furent celles qu'elle consacrait au théâtre de marionnettes de Nohant. Elle y rendait à son fils un éclatant hommage : « *...Le théâtre de Nohant, peint, machiné, sculpté, éclairé, composé et récité par Maurice tout seul, offre un ensemble et une homogénéité qu'on réaliserait difficilement ailleurs et qui n'a certainement pas encore son pendant au monde...* »

Ce jeu l'avait, en des jours pénibles, arrachée à elle-même, ce qui est le rôle finalement de tout jeu. Après un demi-siècle d'expériences, dont beaucoup avaient été violentes et douloureuses, George commençait à voir clairement les fils qui meuvent les marionnettes humaines. Tandis qu'à la grande table de Nohant, elle taillait et cousait le soir, experte et inventive, des costumes pour Arlequin, Colombine, Balandard, directeur de la compagnie qui porte redingote, gilet blanc et un immense chapeau, elle pensait aux ressorts, presque aussi simple, des passions. C'est une grande tentation, vers la cinquantaine, pour un esprit désabusé, que de s'amuser de la mécanique humaine, puis de se détacher de cette « *comédie humaine* » si bien décrite dans les romans de Balzac. « *J'ai plus appris avec les grands et petits acteurs de Nohant que dans tout ce que j'ai vu jouer à Paris.* »

« *La longue histoire des marionnettes prouve qu'elles peuvent tout représenter, et que, jusqu'à un certain point, ces êtres fictifs, mus par la volonté de l'homme qui les fait agir et parler, deviennent des êtres humains bien ou mal inspirés pour nous émouvoir ou nous divertir.* » « *Tout le drame est dans le cerveau et sur les lèvres de l'artiste ou du poète qui leur donne la vie.* »

George Sand croyait vraiment aux vertus didactiques des marionnettes. Mais elle s'en méfiait également, gardant le souvenir traumatique d'un polichinelle : « *On me fit présent, une fois, d'un superbe polichinelle, tout brillant d'or et d'écarlate. J'en eus peur d'abord, surtout à cause de ma poupée, que je chérissais tendrement et que je me figurais en grand danger auprès de ce petit monstre. Je la serrai précieusement dans l'armoire, et je consentis à jouer avec Polichinelle ; ses yeux d'émail qui tournaient dans leurs orbites au moyen d'un ressort le plaçaient pour moi dans une sorte de milieu entre le carton et la vie* », se rappellera George Sand dans *Histoire de ma vie*. George Sand, bien que convaincue des capacités éducatives des marionnettes, savait les effets possibles des monstres grimaçants et des mégères hideuses sur l'imaginaire des fillettes.

Aussi jugea-t-elle prudent d'attendre que ses petites filles soient en âge de mieux distinguer la différence subtile entre poupée et marionnette. C'est pourquoi elle leur offrit des marionnettes plus rassurantes, issues de la *commedia dell'arte*. Dans sa réflexion et sa démarche, George Sand ne pourrait-elle pas être l'instigatrice d'un regard différent sur les marionnettes, telles que les utilisent aujourd'hui psychologues, éducateurs, ergothérapeutes, art-thérapeutes à des fins pédagogiques et/ou thérapeutiques ?

Le château de Nohant est aujourd'hui inhabité, pensez-vous ? Grave erreur ! Les marionnettes sont encore là, témoins du temps passé et de la vie de cette grande demeure sur laquelle plane toujours l'ombre de Maurice et George Sand.

(Applaudissements).

DISCUSSION

Pascal LE MALÉFAN — Je remercie Stéphane Deplanques pour son exposé très brillant, extrêmement intéressant. Il y a là quelque chose à poursuivre dans la réflexion et en effet cela peut nous apporter quelques angles d'interrogation intéressants. Vous citez ce souvenir de George Sand à propos de son Polichinelle : elle avait 4 ans et par rapport à ce que vous disiez de la métaphore paternelle, je ferai quand même la remarque que c'est le moment où elle s'engage dans la course du temps. Quand on aborde cette question-là qu'elle rencontre un Polichinelle, il faut sans doute en effet avant de traverser cette question de la métaphore paternelle pouvoir se confronter à ce qu'est un Polichinelle. Cela me paraît difficile avant.

S'il y a des questions, des remarques, c'est le moment.

Intervenante dans la salle — En quoi étaient faites ces marionnettes ?

Stéphane DEPLANQUES — Maurice les sculptait dans du bois de tilleul, et ensuite les peignait ; l'histoire des yeux, j'en ai parlé tout à l'heure. Et c'est George Sand qui les habillait, elle taillait et cousait les costumes pour les marionnettes de Maurice Sand. Ce détail est assez important quand je dis qu'elle maternait les créations de son fils Maurice.

Intervenante dans la salle — Une petite précision. Je crois connaître l'histoire du meunier qui pouvait, qui ne pouvait pas assister... Alors, à qui présentait-elle ses spectacles à Nohant ?

Stéphane DEPLANQUES — Le public était choisi ; c'était un public d'élite. C'était vraiment pour divertir les invités de l'illustre romancière qu'était George Sand. Alors c'était vraiment les grands du XIX^e siècle : artistiques, littéraires, politiques, les grands hommes du XIX^e siècle. Et Balandard, qui était directeur de la troupe, se chargeait d'envoyer les invitations aux personnes illustres. Tout à l'heure je parlais de Lemercier de Neuville, qui lui n'a jamais reçu d'invitation et aurait tant aimé en recevoir une pour pouvoir assister au moins une fois dans sa vie à une représentation de Maurice Sand.

Lemercier de Neuville, donc, je le rappelle, est un grand marionnettiste contemporain de l'époque de Maurice Sand.

Intervenante dans la salle — J'avais compris que Balandard était une marionnette ; c'est aussi un personnage réel ?

Stéphane DEPLANQUES — Balandard est la marionnette fétiche de Maurice Sand. (*Intervenante : C'est lui qui envoyait les invitations...*) Oui. C'est vrai qu'elle lui ressemble étrangement et Maurice opère à son endroit une personnification. Pour Maurice, c'était un être vivant.

Pascal LE MALÉFAN — On va s'arrêter là. On remercie encore très vivement Stéphane Deplanques pour son travail.

(Applaudissements)

* * * * *

Dimanche 17 septembre 2000,
le matin.

Jacques CLICHEROUX – Annette MASQUILIER

De l'écriture à la scène. Une aventure entre personnes handicapées et marionnettes

Pascal LE MALÉFAN — Nous écoutons Jacques CLICHEROUX et Annette MASQUILIER qui viennent de Belgique pour nous présenter l'activité-marionnettes qu'ils animent dans une institution en Belgique.

*Jacques CLICHEROUX et Annette MASQUILIER illustrent, en continu,
leur exposé avec des projections de diapositives.*

Jacques CLICHEROUX — Bonjour ! À La Pommeraie, je suis responsable des ateliers. Nous venons vous faire part d'une expérience vécue en Belgique. La Pommeraie est une institution qui se situe à Ellignies-Sainte-Anne, à une dizaine de kilomètres de la frontière française. L'institution a une histoire puisqu'elle existe depuis 1972. Nous accueillons des adultes handicapés mentaux atteints de débilité mentale, légère à profonde, avec aussi handicaps surajoutés, psychotiques et autistes. Il y a 129 personnes qui sont hébergées à La Pommeraie, 99 Français et 30 Belges. Les personnes sont réparties dans 10 Foyers de vie différents. C'est un lieu de vie. C'est important à spécifier. Il y a donc 10 Maisons qui sont réparties sur 3 Villages. Le siège social est situé dans un ancien couvent qui a fêté ses 300 ans il y a quelques années. Anecdotiquement, ce couvent a toujours eu une fonction sociale puisqu'il y avait une école pour jeunes filles de la région qui était dans ce bâtiment.

Pendant la journée, on essaie de structurer la vie des personnes qui résident à La Pommeraie sur celle que chacun d'entre-nous peut avoir. On leur propose quatre types d'activités : des activités manuelles, des activités artisanales, des activités sportives et des activités créatives. Cela se fait sur deux sites bien distincts.

Sur le premier site, qui s'appelle les « Ateliers de l'agora », nous avons les ateliers tissu, peinture, cuir, un atelier créatif — c'est un atelier qui se base beaucoup sur l'aspect spatio-temporel. Il y a d'autres ateliers, l'atelier-journal, l'hydrophilie et le sport. Nous avons deux moniteurs sportifs qui travaillent à temps plein. Et bien évidemment, le théâtre de marionnettes dont on parlera dans un instant.

La vie dans la Maison est réglée pour essayer d'individualiser au maximum l'approche de chacun. On est très attentif à l'environnement. Par exemple, le restaurant réservé aux personnes est divisé en espaces divers. Certaines sont très handicapées, ont besoin d'un encadrement plus important, et d'autre part le self-service pour les gens qui sont tout à fait capables de prendre leurs repas individuellement.

L'autre site, lui, est davantage tourné vers la nature. Nous y avons une ferme de 8 hectares, avec de grandes serres et la culture de légumes pour la cuisine. Nous avons des ateliers dont le thème tourne autour de la ferme : la ferronnerie, la menuiserie et un atelier de mosaïque.



Marionnettes
du spectacle

"Un bocal pour deux"

Exposées en septembre 2000
à Charleville-Mézières

Dans le cadre de
"76-2000 marionnette : autre image"

Photos : Centre de La Pommeraie



Les personnes travaillent aussi dans les différents services de la Maison ; ils sont aussi bien intégrés à la cuisine qu'à la buanderie.

Et pour l'encadrement, nous avons 116 membres du personnel — équivalent temps plein —, beaucoup d'éducateurs, mais aussi des services, tel le médical, un assistant social et une psychologue.

Je vais céder la parole à Annette Masquilier, éducatrice de l'atelier-marionnettes qui va vous parler plus particulièrement du projet « Marionnettes », développé depuis neuf ans maintenant.

Annette MASQUILIER — Bonjour ! Je suis éducatrice d'un atelier-marionnettes depuis huit ans au sein de la Pommeraie. Au départ, j'ai été engagée pour animer l'atelier-journal, faire de la lecture et de l'écriture, et je me suis proposée pour faire un atelier-marionnettes. Au départ, la Compagnie n'avait même pas de nom ; on s'était associé avec le théâtre, c'était donc LATEXCO, l'« Atelier d'Expression Corporelle ». Au fil du temps, l'atelier est devenu une activité à part entière et maintenant, depuis un an à peu près, la troupe s'appelle *La Compagnie du Pépin de Pomme*. On est vraiment reconnu au sein de La Pommeraie.

Donc l'histoire remonte à huit ans. On va revoir les toutes premières marionnettes.

- Les premières étaient des marionnettes sur des tiges de bambou. En fait, elles avaient été construites par une autre éducatrice. Très vite je me suis rendu compte que ces marionnettes étaient vraiment trop statiques. De plus, les manipulateurs étaient à une dizaine et tous cachés derrière un castelet ; on était vraiment coincés, ce n'était pas vraiment l'idéal. Donc, très vite, on s'est dit : On va passer à autre chose.

On a fait quelques représentations avec ces marionnettes-là, mais très très peu. On montait le spectacle pour une seule représentation pour l'école qui est située juste à côté de notre institution. Moi, je trouvais que c'était dommage de ne jouer qu'une seule fois, et puis avec ces marionnettes-là, nous étions vraiment limités. Donc, très vite, on a eu envie de passer à autre chose.

Passer à autre chose, cela veut dire trouver un autre style de marionnettes. Et là, c'est la maman d'une de nos personnes qui nous a invités à aller voir Alain Guillemain, du Théâtre Louis Richard à Roubaix, qui pourrait nous indiquer comment faire de nouvelles marionnettes. Nous y sommes donc allés, et là, Alain Guillemain nous a expliqué comment faire ces fameuses marionnettes à tringle et à fils. On était très fiers de revenir avec le petit plan et très vite, nous avons essayé de les fabriquer à l'atelier-menuiserie. Nos personnes étaient vraiment très impatientes.

Tout ce qui est la structure en bois — assez compliquée — est fait à l'atelier-menuiserie, mais les têtes en pâte à bois sont faites dans mon atelier. Parce que la pâte à bois se travaille très facilement, donc tout le monde peut participer. Il y en a un qui met la pâte à bois ; un autre va poncer ; quelqu'un d'autre peut encore mettre en peinture ; et quelqu'un qui n'est pas très minutieux peut mettre du vernis à travers tout... ce n'est pas trop grave. Petit à petit, les marionnettes se construisent comme ça.

- Après, on s'est dit : Avec ces nouvelles marionnettes, qu'est-ce que l'on va faire ? On a décidé de monter *Notre-Dame de Paris* ! Rien que ça... avant la fameuse comédie musicale (*rires dans l'assistance*). Chaque personne a participé à la fabrication des décors, costumes,... chacune à son niveau. Pour l'anecdote, on a même peint les pavés par terre... J'avais découpé un petit gabarit ; ils ont passé quelques journées à quatre pattes à le tracer, à peindre autour... Ils s'en souviennent encore tous...

- J'ai décidé que nos personnes pouvaient être apparentes sur scène, mais c'était un travail beaucoup plus compliqué, parce que passer d'une marionnette

que l'on manipule en l'air sans être vu puis travailler avec de nouvelles marionnettes, à vue, masqué en plus, c'étaient de nouvelles difficultés, écouter la bande son, savoir quand on intervient... Quand on est sur scène et que l'on ne doit pas jouer, ne pas s'affaler, ne pas être dos au public. Des tas de choses qu'ils ont dû apprendre à faire...

- Par exemple, à un certain moment, Quasimodo doit enlever Esméralda. Une marionnette qui enlève une autre marionnette, c'était déjà bien compliqué. Alors, ce que l'on a fait, Yvano, qui avait la marionnette de Quasimodo, laissait sa marionnette dans les coulisses et c'est lui, costumé, habillé en Quasimodo, qui venait enlever la marionnette. Cela donnait tout à fait une autre dimension... Il y avait plein d'astuces...

- Lors des répétitions, ils sont tous là avec leurs marionnettes, bien fiers, bien souriants.

- Après le spectacle, nos personnes vont dans la salle ; elles vont montrer leurs marionnettes ; on peut les toucher, ce n'est pas comme d'autres troupes de marionnettistes qui, lorsque le spectacle est terminé, ferment tout. Eux ont envie de montrer, d'expliquer ce qu'ils font, de faire essayer les marionnettes aux enfants. Il y a un échange, là, qui est vraiment formidable. Ce sont des moments magiques ; on voudrait que cela dure, que cela dure... Et ils ont une telle fierté sur scène ! À la fin de ce spectacle-là, *Notre-Dame de Paris*, la troupe venait sur scène saluer une première fois avec les marionnettes : ils étaient masqués. Ils repartaient dans les coulisses, retournaient sur scène et enlevaient le masque, et je vous assure que les sourires, la fierté qu'il y avait sur leurs visages, pour moi c'était une victoire, c'était quelque chose de fort ; ce sont des moments vraiment émouvants où il se passe quelque chose.

- La toute première année, on a présenté notre spectacle à Charleville-Mézières ; le contact dans la rue est fabuleux. Yvano, un de nos garçons, un bon parleur, vantait notre spectacle : « Vous savez, on a joué ! » Et justement, il y avait un article sur notre troupe dans la presse, Yvano l'a dit au monsieur qui tenait le café. Ce monsieur a dit : « Ce journal, je l'ai ; vous pouvez signer un autographe ? » Et toute la troupe a dû signer un autographe... on en parle encore ! Quel souvenir !

- À Charleville-Mézières, on a vu des spectacles dans la rue. Cela développe leur sens critique. À Charleville, la différence n'existe plus : « Nous aussi, quand on vient à Charleville-Mézières, on a un contrat. C'est une troupe de marionnettistes presque comme les autres ! Il faut être bons, etc. » Cela crée le challenge !

- Nous avons joué sur la place d'Ath. Toute la troupe participe au déchargement, au chargement, au montage des décors, éclairages,... Ils ne sont pas que comédiens, il y a tout le travail derrière.

- Après avoir joué de nombreuses fois *Notre-Dame de Paris*, il fallait envisager de monter un nouveau spectacle, changer les marionnettes et donc, il fallait penser à démonter les têtes (*rires*)... Je vois qu'il y en a qui n'étaient pas d'accord ! Mais pour nous c'était une question de budget : l'atelier-menuiserie n'avait pas forcément le temps de refaire des corps en bois. J'ai donc annoncé qu'on allait devoir démonter les marionnettes ; on allait enlever les têtes et garder les corps. Aucun participant ne voulait qu'on démonte sa marionnette ; celle du voisin, à la limite, mais la sienne, non ! Pas question ! On a donc dû refaire des marionnettes, mais j'étais bien contente également.

- Pour le spectacle suivant, je me suis dit que ce serait bien que le scénario vienne davantage des personnes de l'atelier. On s'est mis autour de la table ; cela tournait autour de la princesse, le prince, la machine à remonter le temps —

parce qu'il y avait eu un film sur ce sujet à la télévision la veille. Tout cela était assez compliqué. Moi, j'avais donné comme thème « La mer », et il y a quelques idées qui sont venues : un requin, Cousteau,... Ce n'était pas encore vraiment ce que je voulais, mais à partir de ces éléments et avec l'aide de deux, trois éducateurs, on a monté un scénario : c'était l'histoire d'*Un bocal pour deux*. Les décors ont été faits par l'atelier dessin. On travaille beaucoup en collaboration avec les autres ateliers.

- On a gardé en majorité des marionnettes à tringle et à fils, mais je ne voulais pas qu'on en reste là alors qu'il y a tant d'autres types de marionnettes. On a demandé conseil à Roger Debliquy qui est un marionnettiste professionnel. Nous avons fait la tête du Commandant Cousteau en terre glaise ; Roger Debliquy est venu nous aider à faire le moule en plâtre pour qu'on puisse faire une tête en latex. C'était déjà une autre manipulation et... une rencontre.

- Les marionnettes, c'est le rêve... Tout est permis... Autant pour *Notre-Dame de Paris* les voix étaient enregistrées et nos personnes ne parlaient pas en voix directe, autant pour ce spectacle-ci, il y a eu une évolution puisque là nos personnes parlaient. On avait une bande son, mais à certains moments nos personnes intervenaient pour dire du texte. Il y avait certaines personnes qui manipulaient des marionnettes et d'autres qui, à certains moments, étaient comédiens ; on faisait un peu un mélange des deux.

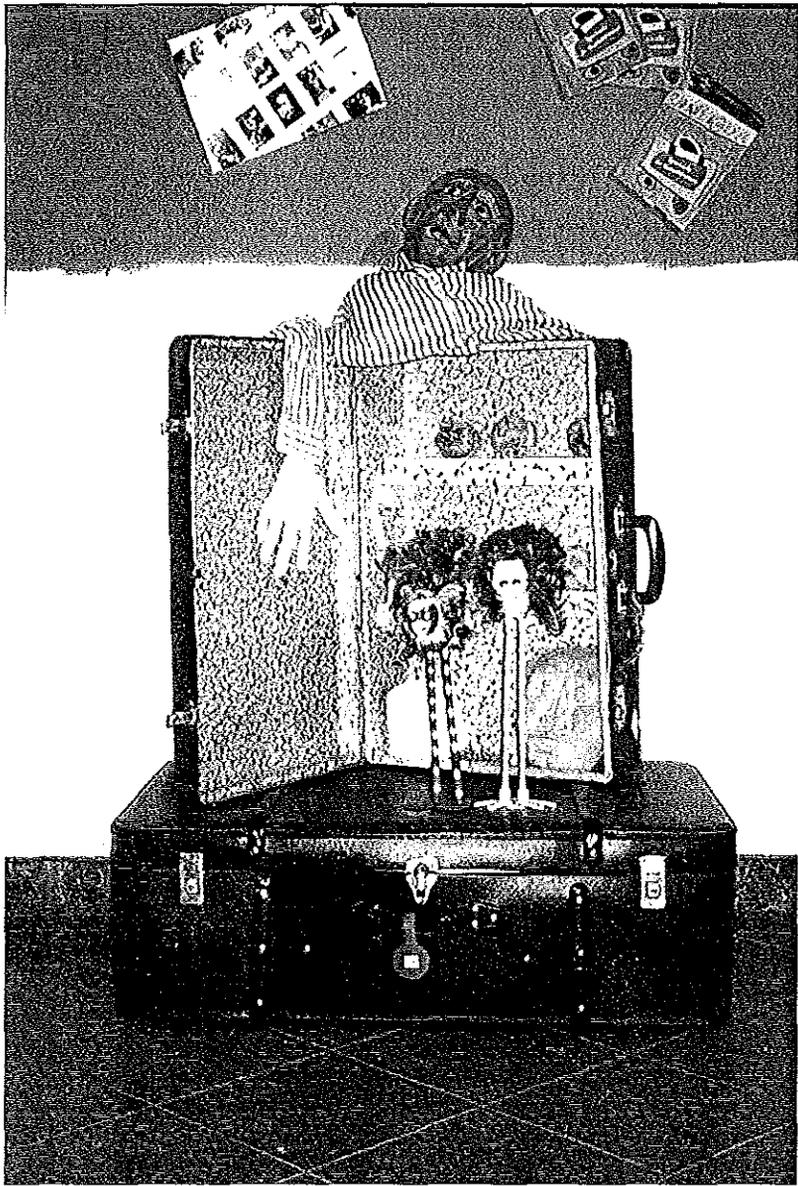
- *Léon et Marguerite*. Dans notre spectacle, nous avons deux poissons rouges vivants, que l'on amenait un peu partout : à Charleville-Mézières, à Épernay... Ils faisaient partie de la tournée avec nous ; c'étaient deux de nos comédiens. À la fin, quand on a décidé d'arrêter le spectacle *Un bocal pour deux*, on les a remis à l'eau, dans l'étang, chez nous à La Pommeraie. C'était symbolique, toute la troupe était présente. Ça aussi, c'était un moment très fort.

- On a visité le *Tof Théâtre* ; là, le monsieur nous a expliqué comment faire la tarlatane. Depuis, nous « tarlatanons » à l'atelier. La tarlatane, c'est du tissu qui ressemble à de la gaze de pansement, ou à ce que l'on met sous les jupons de jupes de mariées. Il suffit de l'enduire de colle blanche et cela durcit très fort. On met ça sur de la frigolite. Et c'est très facile pour nos personnes à l'atelier (surtout les bas niveaux).

- Parce que l'atelier-marionnettes, ce ne sont pas que les manipulateurs. Tout le monde participe un peu, ne serait-ce que pour poncer... pour vernir, tapisser, enfileur des perles... Et tout cela fait des dizaines de personnes participant au spectacle de marionnettes. Il n'y a que les manipulateurs sur scène, mais il y a tout le travail derrière qui est aussi vraiment très important.

- Après *Un bocal pour deux*, je voulais aller plus loin ; je trouvais que ce n'était pas encore assez. Je ne voulais pas que le scénario vienne de moi. Je trouve que je n'avais pas à mettre mon imaginaire sur scène ; ce n'est pas mon travail. Je suis éducatrice, je travaille avec des personnes handicapées, ce n'est pas mon imaginaire que je dois mettre sur scène : c'était le leur. Donc, comment faire ? Et tout d'un coup, illumination — cela arrive parfois... —, j'ai fait appel à deux animateurs extérieurs, deux animateurs de « *Crée-écriture* » qui travaillent avec des personnes tout à fait normales, comme vous et moi. On a donc fait appel à Paul et Éliane, mais sans savoir ce que cela allait donner. C'était vraiment l'inconnu. Une nouvelle aventure... Cet atelier avait lieu une fois par semaine durant deux heures.

La « *Crée-écriture* », qu'est-ce que c'est ?... Tout simplement, on distribue un dessin, nos personnes écrivent ce qu'elles en pensent, à quoi le dessin leur fait penser... Nous n'intervenons pas du tout, c'est-à-dire que si on est à côté, c'est juste pour prendre note parce qu'il y en a qui ne savent pas écrire, chez nous, mais nous ne changeons pas un seul mot, pas une seule tournure de phrase.



"La Consigne"

Spectacle présenté
en septembre 2000

à

Charleville-Mézières

Par la
Compagnie du Pépin de Pomme
Centre de La Pommeraie
Ellignies-Sainte-Anne
Belgique

Photos : Centre de La Pommeraie



Je voudrais lire un de ces textes. Il y en a toute une série écrite dans le cadre de cet atelier « *Crée-écriture* » et c'est ça qui est, en fait, le scénario de notre nouveau spectacle. L'un des textes dit ceci :

« Lucie descend vers le lac. Elle a envie de se rafraîchir. Que c'est bon la flotte ! Que c'est bon l'eau ! Elle enlève ses chaussures et ses chaussettes. Elle est à moitié dans l'herbe, ça lui chatouille les pieds. Elle court vers le bord du lac. Elle court, elle court le furet... Elle se baigne les pieds ; l'eau est froide. Elle s'essuie les pieds avec l'herbe. Elle se couche dans l'herbe pour se détendre. Elle boit du jus d'orange. Elle rêve aux anges. Elle voudrait être un ange pour être sage comme une image. Elle s'habillerait bien ; elle mangerait du chocolat sans être barbouillée. Et du chocolat à la liqueur. Elle boirait un verre de crème cassis. Après, elle serait saoule et saint Pierre lui fermerait la porte... Oh ! là là ! Lucie aime bien profiter de la vie : danser, boire, faire la java. Et un verre, deux verres... bonjour les dégâts ! Et après ce sera les cachets pour faire passer tout cela... Ah ! là la ! »

Voilà ! (*Applaudissements*) C'est un des textes de l'atelier « *Crée-écriture* » ; j'ai eu plein de textes comme celui-là — pas à chaque séance, évidemment ! Il ne faut pas rêver... Cela pouvait être un texte pour une séance, ou deux ou trois, ou pas du tout ; cela dépendait de l'énergie qu'il y avait dans le groupe, cela ne se commande pas... Mais quand j'ai vu ces textes qui naissaient, je me suis que c'était ça qu'il fallait mettre en scène. C'était une évidence pour moi.

À partir de là, l'autre travail a été d'avoir de bonnes voix pour lire ces textes car le spectacle est fondé sur ces textes qui sont parfois assez longs. On a donc fait appel à des élèves du Cours de diction du Conservatoire de Tournai. C'était très gai parce que les gens qui ont prêté leurs voix ont adoré les textes et n'ont eu qu'une envie, celle de rencontrer les écrivains. Donc, déjà là, quelque chose s'est passé et c'était vraiment très chouette.

- C'est notre horticulteur, qui a fait le son. Tout est fait maison ; c'est gai d'employer les compétences de tout le monde : l'atelier-marionnettes lie un peu le tout.

- J'ai repris certains dessins de nos personnes pour créer des marionnettes, je trouve cela très important.

Certains créent leur marionnette de A à Z. D'autres savent seulement dessiner. Mais on peut se servir des dessins pour imaginer des marionnettes parce que là aussi c'est leur imaginaire. Il faut essayer de prendre ce que chacun peut donner, la plus petite chose... Essayer d'être attentif à vraiment tout.

- Par exemple, on a pris un dessin (qui représentait un visage tout déformé), deux personnes ont fait la terre glaise, ensuite, on a fait un moule en plâtre, pour le latex, il y a au moins quinze personnes qui ont mis une couche de latex. Et ce sont encore d'autres personnes qui vont manipuler cette marionnette. Tout le monde participe suivant ses capacités.

- Mon atelier est une caverne d'Ali Baba. Je trouve important que chacun puisse aller et prendre ce qu'il veut...

- Dans les coulisses, on vit aussi de très bons moments... Il y a le trac ; il y a les répétitions ; on râle parfois, mais aussi on rit également beaucoup... Il faut que ça reste ludique.

- Le nouveau spectacle est fondé à partir de valises. Comme tous les textes étaient tellement différents, j'imagine que votre valise, la mienne... seront complètement différentes, donc les textes aussi.

- Avant chaque représentation, tout la troupe a le trac... Quel est le metteur en scène qui doit parfois prendre une personne... un comédien dans ses bras,

mettre une main sur l'épaule pour le rassurer ? Je vis vraiment des moments très forts avec eux.

• Une de nos personnes n'est pas très motivée pour grand-chose, elle s'endort facilement à l'atelier ; elle est un peu lymphatique. Tous les trois ans, chaque fois que l'on remonte un nouveau spectacle, cette personne est transformée, plus dynamique et très gaie. Elle est très fière et notamment pour ce spectacle-là, il y a une anecdote : Jean-Luc ne sourit jamais ou rarement. Je lui ai dit qu'il fallait qu'il sourie pour la finale du spectacle, qu'il faudrait qu'il s'entraîne. Il me répondit : « Ma mère n'aime pas quand je souris... » Après l'avoir persuadé qu'il était très beau lorsqu'il souriait, il s'est entraîné... on chronométrait. On est arrivé jusqu'à ce qu'il tienne dix, vingt, trente secondes. Maintenant, ça lui vient tout naturellement. Ses proches, ses éducateurs d'hébergement le trouvent transformé !

• À la fin du spectacle, ils viennent chacun leur tour ; ils enlèvent leurs chapeaux et ils disent leurs prénoms. Je trouve important qu'ils puissent se présenter ainsi face au public et dire leur prénom. C'est un peu comme s'ils disaient : « On existe... On a fait ce travail pour vous... » Ce sont des moments très forts.

• L'affiche de notre spectacle, *La Consigne*, a été faite par un garçon de l'atelier-peinture. C'était « boucler la boucle ». Il fallait que le spectacle soit un tout et que le tout vienne d'eux.

• Toute l'année, on prépare le spectacle ; mais ça ne nous empêche pas de recevoir des enfants qui viennent d'écoles et qui fabriquent des marionnettes avec nous. C'est très chouette aussi ; ce sont des moments très gais.

• Ce que l'on a vu avec les enfants, c'est que l'atelier-marionnettes est le meilleur moyen d'aller vers l'intégration. C'est ce que l'on essaie de faire et ces enfants sont nos meilleurs ambassadeurs. Que ce soit après avoir vu un spectacle et avoir côtoyé nos personnes, ou que ce soit après être venu à l'atelier comme ça.

J'ai dû oublier plein de choses ! Il y a encore tellement à dire.

Très vifs applaudissements.

DISCUSSION

Pascal LE MALÉFAN — S'il y a des questions, cela vous permettra de compléter...

Intervenante dans la salle — Je voulais savoir si l'on pouvait aller à La Pommeraie voir un spectacle de marionnettes ?

Annette MASQUILIER — On joue demain à 15 heures, à l'Hôtel de Ville, mais ce spectacle-là, on a vraiment envie de le faire tourner et on a déjà pas mal de demandes. On l'a présenté pour la première fois la semaine passée ; moi, j'y crois vraiment très fort. Beaucoup plus qu'aux précédents. Celui-ci, je trouve que c'est tellement eux... Ils ont des sentiments très forts ; ils ont des émotions ; ils ont une sensibilité. Ce spectacle-ci, j'ai vraiment envie qu'il marche, pour eux... J'ai vraiment envie qu'on le fasse tourner, et il doit y avoir moyen que vous veniez le voir à La Pommeraie.

Jacques CLICHEROUX — Les portes vous sont ouvertes !

Annette MASQUILIER — J'ai oublié, ce qui est important également, ce sont les parents, les familles. Quand les parents savent que c'est un texte de leur enfant, ou quand leur enfant est sur scène, vous imaginez combien ils sont touchés, ils sont fiers. On a fait signer un Livre d'or à la suite de la première représentation et les mots qui en sont sortis sont émouvants. Je crois que l'on a beaucoup à apprendre de nos personnes, ça, c'est clair !

Pascal LE MALÉFAN — Par votre entremise, on apprend aussi. Merci.

Madeleine LIONS — Je vous connais et je n'ai pas de question à poser. Mais j'ai un souhait, c'est que vous fassiez exemple.

Très vifs applaudissements.

Maki KOHDA

interprété par A. KITA-DEBUIRE

Rôle joué par le théâtre de marionnettes après le tremblement de terre de Kobe pour venir en aide aux enfants et aux personnes très traumatisées

Bonjour ! Je ne parle malheureusement pas le français et j'ai besoin d'un interprète. Tout d'abord, je dois vous dire que c'est la quatrième fois que je participe à ce colloque mais que c'est la première fois en tant qu'intervenant. Je suis très honoré d'être ici devant vous. Comme je l'ai promis la dernière fois — la réalisation de cette intervention — je tiens à remercier tous ceux qui ont permis cette présentation, principalement l'association "Marionnette et Thérapie". Je tiens également à remercier M^{me} Lions, présidente de cette association, qui a donné une conférence sur « Marionnette et Thérapie lors de sa visite au Japon l'année dernière. Nous avons eu de nombreuses occasions de discuter avec elle, cela nous a fait bien plaisir et nous l'en remercions.

J'ai une chose à vous dire avant de commencer ma communication. Chaque fois que j'ai participé à ce Colloque, ne comprenant pas le français, j'étais accompagné par un interprète ; j'étais toujours assis derrière, au dernier rang. Certainement, nous vous avons beaucoup perturbé parce que l'interprète parlait en même temps et cela faisait du bruit. La dernière fois, c'était vraiment difficile parce que je n'ai pas pu trouver un interprète français-japonais ; j'ai donc eu un interprète français-anglais, puis anglais-japonais : cela compliquait tout.

Aujourd'hui, je vais vous présenter notre projet d'aide grâce au théâtre de marionnettes aux victimes du tremblement de terre de Kobe qui s'est produit il y a cinq ans et neuf mois. J'ai préparé des diapos et je me suis aperçu qu'elles étaient toutes en noir... Il y avait certainement un problème d'appareil photo... Heureusement, j'avais aussi un autre album de photos ; ce n'est pas extraordinaire, mais je vais vous le faire passer pendant mon intervention. Il y a quelques photos qui représentent les enfants, on voit le théâtre de marionnettes : on peut se rendre compte que ces visages d'enfants sont les mêmes dans le monde entier. Malheureusement, dans ce quartier, il y avait beaucoup de maisons en bois et qui n'ont pas du tout résisté... donc beaucoup de maisons détruites. Imaginez-vous donc la vie de ces enfants dans cet environnement si difficile !

Au mois de janvier 1995, il y a eu un grand séisme à Kobe et à ses alentours. Il y a eu plus de six mille morts, et beaucoup de sinistrés ont été obligés de vivre dans le chaos.

Plusieurs établissements publics, tels que les salles de classe de l'école, les salles communales, les crèches, ont été utilisées comme abris. Et dans les parcs, on a installé des tentes en plastique comme habitat provisoire, mais malheureusement cette situation a duré longtemps, parfois un ou deux ans.

Ensuite, des maisons préfabriquées d'un ou deux étages ont été construites dans le polder de la baie, les parcs, les stades de base-ball. Aujourd'hui, les sinistrés qui ont perdu leurs maisons habitent souvent dans des immeubles municipaux appelés « *Habitats de Reconstruction* ».

Au début de cette vie dans les établissements publics, le plus souvent les sinistrés ne pouvaient plus avoir de vie privée à cause des grandes salles utilisées comme des dortoirs. Ensuite, les personnes ont été dispersées dans des maisons préfabriquées attribuées par un tirage au sort. Dans les maisons préfabriquées, les murs sont minces, le toit n'est pas du tout isolé ; les personnes âgées ne pouvaient pas dormir : on entendait parler les voisins la nuit et la pluie tapait sur le toit... Actuellement, dans les *Habitats de Reconstruction*, il est également difficile de communiquer entre habitants à cause de la structure verticale de l'immeuble.

De tels changements brusques de l'environnement, me semble-t-il, doivent peser lourd psychologiquement pour les personnes âgées et les enfants.

Dans cette situation difficile, les enfants essaient de mener une vie normale. Et pour leur donner du plaisir dans leur vie d'enfant, j'ai réfléchi au rôle qui peut être joué par le théâtre de marionnettes.

Pourquoi les marionnettes ?

Lorsque j'ai regardé les informations juste après le tremblement de terre, je me suis dit : « *Qu'est-ce que je peux faire pour les sinistrés ?* » Et je suis convaincu que le théâtre de marionnettes est la meilleure thérapie pour des enfants ayant vécu des moments atroces.

Il n'y avait plus de moyens de transport pour aller à Kobe. Mais la famille de mon cousin habitait dans un endroit où on pouvait encore accéder. Bien que ce quartier ait eu beaucoup de victimes, il restait encore des maisons habitables. J'ai pu communiquer avec eux par téléphone et j'ai été au courant de la situation en attendant des moments meilleurs. J'ai pensé que ce n'était pas le bon moment pour commencer tout de suite après le tremblement de terre, qu'il fallait laisser un peu de temps. Il est vrai qu'il y a des gens qui sont intervenus juste après le tremblement de terre : il y a eu une représentation au Gymnase ; il y a eu un essai de représentation dans le Parc ; mais à l'époque il n'y avait pratiquement pas de spectateurs. Pourquoi n'y avait-il pas d'enfants spectateurs dans le Parc ? Vous savez qu'après le grand séisme il y a toujours un petit tremblement de terre. On avait toujours peur d'un deuxième grand séisme, donc les parents gardaient les enfants avec eux.

Compte tenu de mon travail à l'université, j'ai terminé mes cours au mois de janvier et j'ai pu commencer en février, un mois ou un mois et demi après le tremblement de terre.

Sur place, j'ai organisé des représentations de marionnettes tout en cherchant les spécialistes pour enfants qui habitaient encore là à l'époque et je leur ai demandé de trouver des salles pour notre théâtre. C'est-à-dire que ce n'était pas la peine de donner une représentation avec très peu de public, ou un public d'adultes. Alors j'ai cherché des salles où les enfants pouvaient venir. Je dis les enfants, mais souvent les enfants sont venus accompagnés par leurs parents.

La constitution d'un réseau.

En ce qui concerne le réseau que j'ai essayé de constituer, j'ai pensé qu'il y a une limite pour des activités personnelles. Je pensais qu'il faudrait constituer un groupe auquel tous ceux qui veulent apporter une aide peuvent participer.

À partir de cette idée, un groupe-marionnettes qui s'appelle : « *Bon visage-visage souriant* » a été créé. L'idée, c'est que des bénévoles d'autres départements cherchent des participants pour le théâtre et les membres de la ville sinistrée cherchent des salles pour les représentations.

L'objectif était de retrouver le sourire sur le visage des sinistrés grâce à nos représentations du groupe « *Bon visage-Visage souriant* ».

En plus je pensais qu'il faudrait cinq à dix ans pour retrouver l'état d'avant le séisme, je visais donc la durée de ce groupe sur cinq ans. Surtout, il ne faut jamais laisser les gens sur place parce qu'il y a des forts qui arrivent à s'en sortir plus vite et des faibles qui restent toujours sur place. Mais en réalité, au bout de deux ans, la ville de Kobe a retrouvé son aspect d'avant le tremblement de terre. Il y a beaucoup de bâtiments qui ont été construits tout de suite après. Mais, actuellement, si vous entrez dans les ruelles de Kobe, on trouve des terrains vagues, des maisons détruites, des places vides.

J'ai installé un double secrétariat, l'un dans la ville sinistrée, l'autre dans des régions qui n'ont pas subi le séisme. Je pense que cette idée était bonne. Je voulais vraiment donner l'autonomie aux secrétariats. Ceux qui habitent dans la ville pouvaient trouver des salles avec les moyens de l'époque.

Représentations par le groupe amateur.

Ce groupe de théâtre a effectué environ deux cents représentations pendant cinq ans. Et la majorité des membres étaient des amateurs tels que des étudiants, des mères de famille et des salariés. Je visais surtout une petite représentation. Il y avait une trentaine jusqu'à une cinquantaine d'enfants à chaque représentation. Dans cette époque de crise, je pensais qu'il était bon que la dimension de représentation soit vraiment petite, afin qu'elle permette de communiquer de manière plus étroite. Quant aux acteurs de théâtre professionnels, ils participaient aux activités de bénévolat. Mais notre représentation était gratuite, assurée par des amateurs. Il y avait également une centaine de représentations gratuites assurées par des professionnels pour les mères et enfants sinistrés financées grâce aux aides des organismes d'autres régions. Il y avait donc des représentations organisées par des professionnels et d'autres par des amateurs. Il y avait aussi d'autres divertissements pour les enfants qui ont été donnés gratuitement dans la ville de Kobe.

Réactions des enfants.

Nous avons eu l'impression que les enfants sinistrés avaient beaucoup plus de réactions que les enfants d'autres régions qui n'ont pas connu ce genre de sinistre. C'est parce que ces enfants ont été privés de plaisirs pendant longtemps, et leur joie était amplifiée par la soif de plaisir.

Et également dans la pièce où les personnages *le Bon* et *le Mauvais* apparaissent, les enfants soutenaient à fond *le Bon*. Je suppose que ces enfants vivaient en communauté de sinistrés dans des conditions difficiles avec une certaine discipline, ce qui leur donnait plus le sens de la justice et leur faisait prendre plus d'initiatives qu'en temps normal.

Je peux dire qu'il est certain que les enfants aimaient beaucoup le théâtre de marionnettes. Et leur cœur s'est ouvert vers l'extérieur.

À cause de la peur du tremblement de terre, les enfants qui ne quittaient plus leur mère commençaient à lâcher la main de la mère et se plongeaient dans l'histoire. Ce qui est évident, c'est que les enfants ont réussi à oublier la peur du séisme grâce au théâtre de marionnettes.

Dans l'album qui circule, il y a quelques photos où vous voyez des enfants juste devant la scène. Avant le début de la pièce, ils étaient avec leurs mères, puis ils s'approchaient peu à peu sans se rendre compte qu'ils avaient quitté leurs mères. On voit souvent les enfants, habituellement, s'approcher de la scène, mais à l'époque, au commencement de ces représentations, personne ne s'approchait de la scène ; aucun enfant ne voulait quitter sa mère.

Réaction des adultes.

Beaucoup d'adultes m'ont dit qu'en regardant la pièce avec les enfants, leur cœur s'est libéré, même temporairement, des soucis quotidiens. On m'a dit que les sourires des enfants ont sauvé le cœur des parents. Notre représentation a réussi également à libérer les parents de leurs soucis quotidiens.

Pour terminer.

Dans la situation très forte du tremblement de terre à Kobe, dans les situations de guerre, dans les conflits où la peur et la tension des personnes est au maximum, la force du théâtre de marionnettes, surtout orienté vers les enfants, peut libérer les cœurs de graves soucis et peut faire naître une volonté de vivre.

Actuellement, dans le monde entier, il y a beaucoup de situations inquiétantes, des tremblements de terre et d'autres sinistres naturels. Je souhaite que l'on utilise de plus en plus la force du théâtre de marionnettes à l'avenir.

Je vous remercie de m'avoir écouté.

(Vifs applaudissements)

DISCUSSION

Pascal LE MALÉFAN — Je remercie monsieur Maki Kohda pour cet exposé.

J'aurais une question. À quel titre êtes-vous intervenu ? Qui l'a sollicité ? Et comme vous avez évoqué l'université, l'avez-vous fait en tant qu'universitaire ? Est-ce que vous pourriez nous donner quelques précisions à ce sujet ?

Maki KOHDA — Comme je vous l'ai dit tout à l'heure, c'était une action tout à fait individuelle, personnelle. Après avoir vu les informations à la télévision, c'est de ma propre initiative que je suis intervenu.

Ce tremblement de terre s'est produit vraiment de bonne heure ; j'étais encore au lit en regardant la télé, et au début on ne s'est pas rendu compte qu'il s'agissait d'un grand séisme. Ce n'est qu'au bout de deux heures que l'on a compris qu'il avait une ampleur terrible, considérable, historique. Des images étaient transmises par hélicoptère, et on voit très bien sur mes photos des maisons totalement détruites.

En regardant les informations, je me suis demandé ce que je pouvais faire, surtout avec ma spécialisation en théâtre de marionnettes. Sur place, j'ai eu des relations avec des spécialistes marionnettistes de théâtre pour enfants, ainsi que des spécialistes de livres pour enfants, que je connaissais depuis longtemps. Grâce à leur collaboration, j'ai pu continuer mon projet.

Intervenante dans la salle — Je voudrais savoir si dans les représentations, vous avez fait une sélection des thèmes abordés. Ou si ces thèmes appartiennent à la tradition japonaise ?

Maki KOHDA — En effet, j'ai essayé de choisir des thèmes qui permettent une communication humaine, c'est-à-dire une tolérance : quand les enfants jouent, ils doivent le faire tous ensemble ; il ne faut jamais laisser une personne isolée. J'ai donc vraiment essayé le thème qui permet de faire comprendre la communication et la tolérance. J'ai donc inséré exprès une scène de conflit entre enfants pour évoquer le caractère de la tolérance.

Intervenant dans la salle — *(inaudible)*

Maki KOHDA — Pendant cinq ans, j'ai fait beaucoup de groupes ; parfois j'étais tout seul, parfois avec un groupe de 10 personnes. Mais pendant cinq ans, je crois qu'il y a cinquante groupes différents qui ont participé.

Intervenant dans la salle — Comment les administrations ont-elles réagi ?

Maki KOHDA — Trois ans après le tremblement de terre, le secrétariat^(*) de la Ville de Kobe a commencé à recevoir une subvention municipale. Je pensais qu'il y avait eu beaucoup de subventions juste après le tremblement de terre, pour des aides directes à des sinistrés prioritaires,

(*) Il s'agit du secrétariat installé à Kobe par M. Kohda pour organiser les représentations (cf. plus haut). Ndlr.

donc dans notre domaine qui était considéré comme un divertissement, il y a eu un retard qui peut être expliqué. Évidemment, je n'étais pas du tout content...

Intervenant dans la salle — Est-ce que les garçons vous aident à faire les marionnettes ?

Maki KOHDA — Non, il n'y avait pas vraiment de participation des enfants. En général, au Japon, les enfants ne jouent pas beaucoup avec des marionnettes par rapport à ce qui se passe en Europe.

Intervenante dans la salle — Monsieur Kohda a vécu le tremblement de terre, il a donc eu comme les enfants un choc émotionnel. Est-ce que cela lui a fait du bien de faire des marionnettes, parce qu'il y a les deux côtés...

Maki KOHDA — Il est vrai que j'ai essayé de garder mon calme, mais ce n'était pas facile. Il m'est arrivé de me tromper entre main droite et main gauche : il y a un guignol qui devait être à main droite et que je mettais à gauche. J'étais complètement perturbé et ce n'était pas facile de garder son calme.

Après les représentations, les enfants ont pu agir, expliquer le contenu des pièces aux petits enfants, ce qui ne se serait pas produit en temps normal. J'ai donc réussi une communication entre les enfants aussi.

À l'époque, il manquait aussi de jeux ; à chaque représentation j'ai amené des papiers de couleur avec des enveloppes de couleur, et j'ai montré comment on pouvait fabriquer des poupées avec ces papiers. Et après les représentations, les enfants commençaient effectivement à fabriquer des poupées avec ces papiers.

J'ai demandé aussi à des étudiants de fabriquer deux à trois mille poupées en papier. C'étaient des petites poupées qu'ils mettaient sur les doigts. À chaque représentation, on en distribuait une centaine, après les enfants jouaient avec ces poupées.

Pascal LE MALÉFAN — Nous remercions vivement monsieur Kohda et monsieur Debuire.

(Vifs applaudissements)

* * * * *



"L'esclave qui devint roi"

"76-2000 Marionnette : autre image" – Compagnie L'Autre – Charleville-Mézières (Cf. p. 120)

Photo Richard Dasnoy

*Le dimanche 17 septembre 2000,
le matin.*

Marie-Hélène POTTIER

Objets trouvés-Objet créé

INTRODUCTION

J'aimerais tout d'abord vous montrer cette photo qui résume bien le travail que nous essayons tous de faire depuis hier.



© Eric STRAWCZYNSKI

Cette valise nous rappelle la présentation d'Annette Masquillier. Chacun de ses patients ayant une valise dans leur spectacle de marionnettes. Pierre-Paul Lacas nous a exposé l'importance de l'œuvre de Gisela Pankow. Le travail sur l'image du corps sera le support de notre travail. Enfin, Marcel Turbiaux nous a

rappelé « le jeu de la bobine ». J'essaierai de démontrer l'importance de la ficelle dans ce jeu. Sans la ficelle, le « jeu », le « je », ne peut exister. Nous tâcherons alors de vous proposer « un travail de réparation, de restauration de cette ficelle ».

Le travail que j'aimerais partager avec vous a fait l'objet d'une recherche effectuée dans le cadre d'un hôpital de jour dans le but de rédiger un mémoire de maîtrise en psychologie ayant pour thème : « Le rôle des objets dans la relation thérapeutique ». Pour expliquer l'origine de cette recherche, je dois préciser qu'avant de reprendre des études en psychologie j'ai, pendant dix-huit ans, exercé la profession de « restauratrice de faïence - porcelaine et de poupées anciennes ». Ce métier m'a permis de prendre conscience de l'importance que revêtaient les objets pour mes clients.

En octobre 1998, j'ai été admise stagiaire psychologue dans un hôpital de jour accueillant des patients psychotiques adultes. J'ai alors encadré un groupe de patients dans un atelier dessin et j'ai eu la possibilité de créer : « L'atelier de restauration d'objets ».

La lecture du livre de Serge Tisseron, *Comment l'esprit vient aux objets*, ainsi que le livre de Lydia Flem, *L'homme Freud*, et bien sûr l'ouvrage de Gisela Pankow, *L'homme et sa psychose*, m'ont appuyé dans cette recherche de restauration des liens. Freud est passionné par la mythologie, l'archéologie et collectionne les statuette antiques. Il prend soin de n'acheter que des pièces intactes ou des pièces dont il sait qu'elles ont été restaurées. Dans son bureau, Freud est entouré de ses statuette, de ses livres, de ses cigares. Ces objets le conduisent sur le chemin de la pensée et de l'écriture.

L'observation des patients de l'hôpital vivant dans le repli, dans l'inhibition, sans lien avec la vie extérieure a permis ce cheminement. La relation aux autres et aux objets est difficile, voir impossible pour ces patients. L'angoisse qu'elle engendre les conduit au repli, à l'inhibition, principaux mécanismes de défense du psychotique. Comment restaurer, réparer ces liens ? La réparation d'un objet permettrait-elle à ces patients de restaurer, ou de rétablir une relation d'objet ?

C'est pourquoi nous avons fait l'hypothèse suivante : « Au sein d'un atelier de restauration d'objets accueillant des patients psychotiques adultes, l'apport d'un objet cassé choisi par le patient et réparé par celui-ci favorise la relation thérapeutique ».

Par thérapeutique, nous entendons l'ensemble des moyens mis en œuvre pour soigner, aider le patient et prendre en compte sa souffrance exprimée de quelque façon que ce soit et l'aider à la surmonter.

J'aimerais aujourd'hui vous faire part de cette démarche en vous présentant tout d'abord les aspects essentiels du cadre de l'atelier pour ensuite vous proposer une étude de cas, celle de Sylvie.

LE CADRE tout d'abord.

Les observations effectuées sont notées après chaque séance sur un cahier personnel propre à cette recherche. Nous sommes dans le cadre d'un atelier thérapeutique qui s'inscrit donc dans un travail de lien avec les autres membres de l'équipe de l'hôpital. Les observations recueillies sont le reflet de mon propre ressenti et des commentaires reçus de l'infirmier psychiatrique participant également à l'activité.

- Nous savons avant chaque séance que quelque chose va se passer. Un transfert et un contre-transfert vont alors avoir lieu.

- Nous sommes reçus par la psychologue de l'hôpital tous les mois pour travailler sur ce transfert et contre-transfert.

- Nous essayons de faire un travail de lien, lors de la réunion de synthèse regroupant l'ensemble de l'équipe.

Cet atelier se déroule tous les jeudis après-midi depuis le mois de décembre 1998. Les six patients le fréquentant ont un « rendez-vous ». Nous nous retrouvons de quatorze à seize heures dans une pièce, toujours la même, au premier étage de l'hôpital. Cette pièce servant également à l'atelier dessin.

« Restaurer » signifie remettre un objet dans son état initial.

La restauration consiste à coller ou à recoller un objet mal collé mais aussi à masquer les fêlures, les traces afin que les cassures ne se voient plus. Pour cela il est nécessaire de faire un bon collage, avec des morceaux propres, sans traces de colle ou de poussière. La peinture ne peut camoufler le décalage entre les morceaux mal joints. Ensuite il faut boucher les manques, les fissures. Cette étape est très minutieuse, millimètre par millimètre. Il est impossible de ne pas faire de rapprochement avec la façon dont s'effectue la recherche d'un mieux être du patient : « morceau par morceau », séance après séance.

Dans l'ouvrage *L'observation clinique*, Albert Ciccone¹ énonce que l'on peut décrire plusieurs voies d'émergence de la réalité psychique, à partir desquelles celle-ci pourra être observée comme une réalité. La première voie d'émergence est le symptôme, symptôme dans la vie quotidienne ou symptôme dans la psychopathologie. Une deuxième est le rêve. Une troisième est la création en général et les processus créateurs tels qu'ils se déploient dans le jeu comme dans les activités créatrices caractéristiques du champ culturel.

Le cadre de cette activité s'inscrit dans le champ d'une activité créatrice, j'aurai donc un rôle d'observateur mais je participerai à l'atelier en montrant et en aidant les patients dans ce travail de réparation.

Nous pourrions distinguer deux périodes dans ces observations.

Tout d'abord l'observation de Brigitte et Sylvie. Ces observations vont nous permettre de mettre en évidence LE MÉCANISME DE LA PROJECTION IMITATION ET INTROJECTION en nous appuyant sur le livre de Madame Sechehaye² : *Journal d'une schizophrène*. Puis nous poursuivrons ce travail avec l'étude de cas de Sylvie.

Dès la deuxième séance, Brigitte, âgée de 42 ans, amènera une poupée ancienne du début du siècle et appartenant à sa mère décédée mais offerte par sa grand-mère. Elle méconnaissait l'existence de cette poupée, mais quand elle a parlé de cet atelier à son père, ce dernier lui a donné cette poupée.

Pour Sylvie âgée de 25 ans c'est plus difficile, car vivant depuis très longtemps à l'hôpital psychiatrique (dix ans), l'apport d'un objet est impossible. C'est alors que je lui propose de faire un objet en terre. Elle boude un peu, puis très vite prend le bloc de terre argileuse rouge et, d'un geste vif, en sort ce qui ressemble déjà à un ours.

Sylvie a maintenant son ours et Brigitte sa poupée. Je lui montre comment effectuer le remontage de celle-ci. Les membres sont disloqués du fait des élastiques usés. Cette opération est pour elle une sorte de renaissance. Elle est émerveillée. C'est moi qui effectue cette tâche. Elle préfère car elle a peur de casser la tête en porcelaine. Au fur et à mesure des séances nous habillons cette poupée. Elle parlera en même temps de ses souvenirs d'enfance, de sa mère décédée alors qu'elle n'avait que trois ans et du remariage de son père.

Elle imite chacune de mes manipulations. Elle copie mes mouvements : coupe le tissu, coud, et continue le travail chez elle.

Elle vient à chaque rendez-vous et repart avec sa poupée de plus en plus vêtue. Nous lui avons fait une robe, un chapeau, des chaussures.

1. CICCONE Albert : *L'observation clinique*. Dunod, Paris, 1998.

2. SECHEHAYE Marguerite : *Journal d'une schizophrène*. Presses universitaires de France, 9^e édition. 1950.

Comme dans le cas de Renée décrit par Marguerite Sechehayez, Brigitte semble avoir projeté ses propres besoins et désirs sur cette poupée. Besoin de la couvrir, de la ré-habiller et dans un deuxième temps elle l'imité, elle se recouvre.

Il y a une correspondance entre la construction du Moi infantile et la reconstruction d'un Moi psychotique, mais que dans ce dernier cas il s'agit d'une imitation différée. Le geste imitatif joue le rôle de symbolisant, la personne imitée étant le symbolisé. Ce qui explique une fusion entre l'imitation proprement dite et l'assimilation au Moi, les deux phénomènes ne faisant plus qu'un. Il s'agit d'imiter le modèle absent. Le modèle ne reste plus à l'extérieur du MOI, il s'intériorise progressivement. Il commence son organisation structurale. L'auteur ajoute que c'est le stade de l'introjection de la mère qui amène avec lui le sentiment de la conscience subjective. C'est en copiant les actions d'autrui que l'enfant prend progressivement conscience de lui-même. Ainsi la reconstruction du MOI de Brigitte s'est peut-être effectuée grâce au double processus de la projection sur sa poupée et de l'imitation de mon comportement. Elle m'a imitée en train d'habiller sa poupée et en continuant cette activité de sa propre initiative chez elle, elle montre qu'elle peut se débrouiller toute seule. Elle n'a plus besoin de ma présence.

Il y a introjection, introjection de la mère Sociale : « *Le modèle s'est mué en image qui a sa vie propre et qui détermine l'imitation* ».

En mars, Brigitte parle de retravailler, de reprendre son activité de professeur de musique. Elle renoue ses liens avec ses amis et décide de retourner chanter dans une chorale. Elle s'investit dans les activités de l'hôpital mais elle ressent le besoin d'aller plus vers l'extérieur. Elle s'achemine vers ce que l'on peut appeler une logique des relations.

Nous allons mettre en évidence maintenant, le phénomène d'imitation entre les patients.

Sylvie et sa mère, M^{me} X ont été hospitalisées ensemble il y a dix ans, dans le même hôpital psychiatrique, dans deux secteurs différents. Elles se voyaient alors tous les jours. Depuis le mois de décembre 1998, Sylvie vit dans une famille d'accueil. Les rencontres avec sa mère sont prévues à l'hôpital de jour le mercredi matin, une fois par mois, mais elles sont bien souvent annulées.

Le jeudi après-midi suivant, Sylvie m'attend en pleurs dans l'atelier. Elle dénonce son traitement qu'elle rend responsable de sa maladie et est très en colère. Elle se sent impuissante à s'occuper de sa mère qu'elle considère encore plus malade depuis sa propre sortie. Cette séparation est douloureuse pour elle. Elle refuse tout, elle pleure, crie, ne veut pas toucher à la terre qu'elle affectionne particulièrement. En voyant Brigitte vêtir sa poupée, elle me demande de pratiquer cette activité. Il faut préciser que Sylvie est très agitée, elle est toujours en mouvement, l'activité me semble difficile pour elle. Je lui propose alors d'habiller l'ours en terre qu'elle avait créé. Elle accepte cette idée. Je l'aide, car elle tremble, et la rassure sans arrêt, car elle n'est pas contente de l'irrégularité de ses points. Pendant ces deux heures, elle réussit à s'apaiser et parle énormément de sa famille d'accueil et évoque les difficultés rencontrées.

Je ne vais pas reprendre le cheminement théorique précédent, mais il semble bien y avoir une sorte d'effet d'imitation au sein de cet atelier que l'on ne retrouve pas dans le dessin. Les objets ont cette particularité d'être en trois dimensions, d'avoir du volume alors qu'un dessin est plaqué sur le papier. Les objets présents à l'atelier ont un passé, ils peuvent être manipulés comme des

3. Dans le chapitre « Les étapes de la reconstruction du moi » du livre ci-dessus cité (page 112 et suivantes).

4. SECHEHAYE Marguerite : *Journal d'une schizophrène*, in « Les étapes de la reconstruction du moi », page 112. Presses Universitaires de France, 9^e édition (1^{ère} édition, 1950).

marionnettes, passer d'une main à une autre. Leur propre histoire contenue ou symbolisée à l'intérieur d'eux peut passer d'une main à une autre sans pour autant être connue. Ils sont montrés et suscitent des réflexions de la part des autres participants, l'objet peut susciter de l'envie, du désir.

Puis la semaine suivante, après le départ de Brigitte, Sylvie demandera une poupée. Cette manifestation de désir est essentielle chez les patients psychotiques qui n'en expriment que très rarement.

Les observations qui vont suivre trouveront leur support théorique dans le livre de Gisela Pankow, *L'homme et sa psychose*, où elle aborde la notion de phantasme. Elle dit :

« J'entends par le terme phantasme non pas une image quelconque plus ou moins floue, mais une image dynamique du corps permettant de situer le désir de l'individu ».

Sylvie a envie d'avoir une poupée à réparer, à créer et elle me le fait comprendre.

C'est en nous appuyant justement sur les désirs et les objets créés que nous poursuivrons notre travail.

La fonction fondamentale de l'image du corps est de donner accès à autrui et aux relations humaines. Sylvie exprime quelque chose, nous sommes maintenant dans la communication.

J'ai apporté une boîte dans laquelle se trouvent différentes pièces détachées de poupées anciennes du début du siècle et divers objets cassés.

Les poupées du début du siècle sont intéressantes dans ce travail sur l'image du corps car elles sont articulées tel un corps humain. Il y a des articulations aux épaules, aux coudes, aux cuisses, aux genoux et les doigts des mains sont clairement façonnés. Elles sont un outil formidable. Sylvie trouve alors un corps très abîmé, auquel il manque toute la partie supérieure du tronc, les autres parties présentent de nombreuses « blessures ». Elle découvre une tête en carton. Toutes ces parties sont détachées, il ne reste aucun lien entre elles. La ficelle, l'élastique est brisée.

En fait, il s'agit de morceaux de poupées, de morceaux provenant de mon atelier. Les morceaux pouvant constituer une poupée : un tronc avec une partie supérieure manquante... des mains cassées... sans cheveux... des membres épars parfois troués... Sylvie dit : *« Je vais réparer cette poupée »*

Semaine après semaine, elle bouche les trous, recompose ce corps.

L'agitation au début de chaque séance s'atténue peu à peu lorsqu'elle répare.

Je me suis alors intéressée à l'origine des objets que j'avais apportés dans cette boîte. Nous avons alors pensé à cette association :

« Les objets trouvés et l'objet créé ».

Pour vous expliquer ce cheminement nous pouvons reprendre la phrase écrite par Freud⁵ lorsqu'il présente son petit-fils Ernst. Il dit alors :

« Il ne dérangeait pas ses parents la nuit, il obéissait consciencieusement à l'interdiction de toucher toute sorte d'objets et d'entrer dans les pièces... »

Ces objets dont parle Freud étant bien sûr réservés aux adultes. Les enfants se voient attribuer des jouets qui sont la réplique des objets des grands mais dans des matériaux de moins bonne qualité, des matériaux de récupération. La bobine utilisée par le petit Ernst est elle-même un objet de récupération. L'objet, la bobine de fil est détournée de son utilisation première. Elle devient un jouet après avoir été un objet d'adulte. Cet objet, ce jouet provient du résidu de

5. FREUD Sigmund : « Au delà du principe de plaisir », (1920), page 52, in « *Essais de psychanalyse* », 1981, éditions Payot pour l'édition en langue française.

l'utilisation d'un objet d'adulte mais qui n'est pas jeté, il est récupéré. De même les morceaux de poupées et les poupées provenant de foires à tout, sont des objets appartenant aux adultes mais qui ne répondent plus à leurs besoins actuels. Il s'agit de leurs souvenirs d'enfance qu'ils ne veulent pas « mettre au rebut » mais qu'ils préférant vendre. Ils ont un prix symbolique. Ces personnes ne veulent pas les donner à d'autres enfants mais préfèrent les vendre à des adultes qui en feront un autre usage, ils les respecteront. Ces objets deviendront des objets de collection qui seront exposés dans des vitrines et pour lesquels l'adulte imposera une interdiction de toucher. Comme s'il était interdit aux enfants d'accéder à l'histoire des « grands ». Comme s'il était interdit d'accéder à la connaissance des origines.

Dans son livre *Création et schizophrénie*, Jean Oury⁶ démontre que la construction, la reconstruction permettent la fabrication d'un objet. Cet objet est construit à partir d'autres qui sont eux-mêmes manipulés. Il y a création de mouvements. Séance après séance les objets sont manipulés, ils s'inscrivent dans l'espace, dans le temps et créent un rythme. Le patient a rendez-vous avec différents objets pour en créer un lui appartenant. Il y a apparition des notions d'espace, de temps, de rythme et de vide. Tout comme la bobine détournée de sa fonction initiale, les morceaux ont permis de créer un autre objet qui va nous permettre d'accéder à l'histoire familiale de notre patiente.

L'observation de Sylvie tout au long de ces séances nous montre qu'elle est dans un processus de création, de construction. Elle transforme ces morceaux en une poupée.

Pour reprendre cette phrase de Jean Oury (page 74) :

« Tout processus de création est une mise en question de la pulsion de mort » et il ajoute *« Ce qui est mis en question dans ce processus de création, c'est d'essayer de resituer ce qui est à la dérive, le désir, le support du sujet »*.

C'est ce que nous allons essayer de faire.

La poupée agit comme un catalyseur. Le remontage des membres permet de reconstituer l'objet, le corps. Il est important de s'intéresser à la minutie avec laquelle la patiente a réparé les doigts de cette poupée et de faire le rapprochement avec le « toucher ». Elle accorde à la poupée le droit de toucher en recréant des doigts amputés.

L'histoire de la patiente va être retracée. Ce qui est structurant, c'est l'image du corps de la poupée. Lorsque Sylvie a dessiné la poupée, elle lui a fait un visage d'enfant. Elle me dira : « Mon père m'a dit : "Tu vas remplacer ta mère" ». Nous avons décelé la faille dans l'image du corps. Un corps violenté, par un père. De plus notre patiente parle depuis peu de son compagnon qui s'est pendu il y a quatre ans. C'est alors que nous pouvons faire apparaître son angoisse quant à tout rapprochement physique avec les hommes surtout. La présence de cet objet signifie son angoisse.

Elle parle fréquemment du regard des garçons sur elle dans la rue :

« Je ne veux pas qu'ils me regardent car ils meurent quand ils me voient ».

Les vacances de février approchent et Sylvie doit être accueillie par une autre famille. Elle est très angoissée. Elle ne parle pas, et ne veut pas qu'un des patients présents touche à sa poupée. Alors elle exprime son mécontentement à se rendre dans cette famille où sont présents trois garçons.

Le fait que quelqu'un touche la poupée est insupportable pour elle, surtout quand il s'agit d'un homme qui se le permet. Elle nous signifie son angoisse liée au regard des garçons sur elle mais maintenant celle liée au toucher.

Avec cet objet elle m'a exprimé sa souffrance et elle va aller plus loin en me présentant sa mère venue la voir.

6. OURY Jean : *Création et schizophrénie*. Éditions Galilée, 1989.

Ce moment est capital, Sylvie a vu sa mère le matin. Lorsque j'arrive l'après-midi cette dame est présente. Comme par hasard, un malentendu s'est produit entre les deux services de l'hôpital et personne ne peut raccompagner cette dame. Sylvie est ravie et nous demande la permission de participer au dessin en compagnie de sa mère. Cette dame évoque son amour pour sa fille et lui touche sans arrêt les bras, les mains, et parle tout en dessinant de la violence de ses deux autres filles. Sylvie est agacée et demande à sa mère de ne pas la toucher continuellement. Leur conversation est pénible, elles parlent chacune à demi-mots de leur vécu en disant :

« Toi, tu sais ce qu'il m'est arrivé. », et Sylvie d'ajouter : « Oui, oui... mais n'en parle plus... ».

Elle continue en précisant qu'il y avait du sang partout. Je suis alors perdue et ne comprends plus qui a subi quoi dans cette conversation. Tout en parlant, la mère de notre patiente dessine quelque chose d'étrange et dit : « Ulysse qui mange les hommes et les femmes. Un œil qui détruit... L'œil du cyclope ».

Une lecture de *L'homme aux statues*, de Marie Balmory⁷, va nous permettre de tenter de faire le lien entre toutes ces observations et ce dessin surtout.

Il convient de s'intéresser à la signification du mot « symbole ». Ce terme d'origine grecque désigne deux morceaux d'un même objet donnés à chacun des hôtes lors d'une réception. Ces deux parties d'un même objet se transmettent de génération en génération, établissant ainsi une relation, un lien entre deux familles. Le symbole est donc cette relation représentée par les deux morceaux de cet objet et qui unit deux personnes. Il est possible de faire le rapprochement avec cette activité de restauration qui a pour but de réparer cet objet initial, de rapprocher deux choses qui s'emboîtent.

À l'inverse, le mot « diabolique », en grec, évoque la notion de séparation. Toute la problématique du psychotique réside dans le fait que la relation aux autres est difficile est qu'elle se traduit plutôt par un symptôme, c'est à dire, le repli, le retrait. Il montre qu'un symbole n'a pas été réalisé.

Grâce à cette poupée, nous avons saisi l'angoisse de Sylvie d'être touchée, d'être regardée et M^{me} X a exprimé son angoisse liée à cet œil du cyclope qui absorbe les hommes et les femmes.

Si l'on se réfère au livre *L'odyssée. Les aventures extraordinaires d'Ulysse*⁸, nous pouvons constater alors une confusion dans les propos de cette patiente.

Homère précise que Ulysse et ses compagnons débarquent sur une île apparemment magnifique où demeurent des Cyclopes et notamment Polyphème. Ulysse cherche de la nourriture pour son équipage mais très vite le cyclope apparaît et mange deux de ses hommes. Il fait prisonnier le reste des visiteurs. C'est donc bien le cyclope qui « absorbe les hommes et les femmes » (propos de M^{me} X) venus demander l'hospitalité.

Ulysse cherche alors une stratégie pour échapper à ce diable qui ne respecte pas les règles de l'hospitalité. Il lui offre alors une outre remplie d'un vin exquis, une liqueur merveilleuse. Pour le remercier Polyphème accorde à Ulysse, qui se présente sous le nom de « Personne », le privilège d'être dévoré le dernier. Le cyclope enivré s'endort et Ulysse profite de son sommeil pour lui transpercer l'œil avec un tronc d'olivier. En se servant du patronyme « Personne » il réussit à s'échapper. Il est intéressant de relever cette phrase écrite dans les « Contes et récits tirés de l'Iliade et de l'Odyssée » (de G. Chandon⁹) et créée par Ulysse : « Polyphème, détestable monstre, tes victimes t'ont échappé. Tu as manqué aux devoirs de l'hospitalité, mais la punition que tu en as reçue t'accompagnera toute ta vie ».

7. BALMARY Marie : *L'homme aux statues. Freud et la faute cachée du père*, Éditions Grasset et Fasquelle, 1979.

8. HOMÈRE : *L'odyssée. Les aventures extraordinaires d'Ulysse*, Chants VIII à XII. Étonnants classiques GF, Flammarion, Paris, 1995, page 33.

9. CHANDON G. : *Contes et récits tirés de l'Iliade et de l'Odyssée*, Éditions Pocket Junior, 1994.

Il faut souligner le nom « *Personne* » choisi par Ulysse pour échapper au Cyclope. Ce mot « *Personne* » désigne un être humain mais, dans ce cas, souligne une absence. « *Personne* » est alors un autre personnage créé, une sorte de double d'Ulysse auquel ce dernier doit la vie. Ce personnage peut nous faire penser à la présence du psychanalyste. Un personnage indéfini.

M^{me} X confond les rôles joués par Ulysse et le Cyclope (ne fait pas de différence entre celui qui fait le bien et celui qui fait le mal). Homère lui-même souligne que les Cyclopes sont des brutes sans foi ni loi, qui ont tellement confiance dans les dieux immortels qu'ils ne font de leurs mains aucune plantation, aucun labourage. Il est important de noter cette notion de non référence à la loi et à la foi. Le Cyclope ne connaît pas les règles de l'hospitalité, d'où le manque de création de « symbole » avec l'autre demandant l'hospitalité.

Le symptôme : l'œil crevé.

Qui se cache derrière ce Cyclope qui n'a pas respecté ses devoirs en partageant un symbole entre lui et Ulysse ? Un symptôme a alors été créé : un œil crevé pour toute la vie.

Nous avons constaté l'importance du regard pour Sylvie et pour sa mère.

En nous appuyant sur le récit du Roi Œdipe revu par Marie Balmory, nous essaierons de mettre en évidence la structure familiale de ce cas de psychose se répétant de toute évidence de mère en fille.

Tout comme dans cette pièce de Sophocle, la malédiction semble peser sur cette famille. La peste tue les hommes et rend stérile les femmes. De même, dans le dessin de M^{me} X, l'œil du Cyclope absorbe les hommes et les femmes. Les frères de M^{me} X sont tous morts, son mari est maintenant décédé. Il n'y a pas de stérilité féminine mais les femmes n'enfantent que des filles. M^{me} X a eu trois filles et ses deux frères sont morts à 14 ans et à 6 mois. Le Nom de famille ne se transmet plus. M^{me} X a été violée tout comme sa fille par son père. La même tragédie frappe ces deux personnes. Le double apparaît ici. Sylvie semble s'être accaparée les mêmes faits de vie de sa mère. Il y a confusion entre les histoires. Les thèmes sont les mêmes.

Ne pouvant être acceptée par son père en tant que fille cette dame n'a pas d'identité, son père aurait préféré qu'elle meure à la place de son frère. Elle dit avoir été considérée comme une poupée par sa mère et son père l'a rejetée. Elle se ressent mi-homme, mi-femme. Pour Sylvie, le même phénomène se produit, ses dessins représentent des hommes avec des visages féminins. Il n'y a donc pas de différence des sexes dans la mesure où ces personnes ne se sentent ni homme ni femme et plus de différence de génération dans la mesure où le père de Sylvie lui a dit : « *Tu vas remplacer ta mère* ». Tout comme dans cette pièce il y a la faute de Laïos le père d'Œdipe mais il y a aussi dans ce cas le renoncement de ces femmes à s'occuper de leurs enfants, comme Jocaste qui a peur de la prédiction de l'oracle et qui laisse son mari abandonner Œdipe.

Gisela Pankow aborde la notion de loi qui règle les relations inter-humaines et qui n'a pas pu être intégrée.

Nous pouvons alors constater une absence de lois qui régissent les relations au sein de cette famille. Tout comme le Cyclope qui ne connaît pas les règles, qui n'a aucune référence par rapport à la loi, Laïos n'a pas respecté le fils de son hôte, mais le savait-il ?

La prédiction de l'oracle se réalise : « *Tu tueras ton père et tu entreras dans le lit de ta mère en prenant sa place* ». De même le Cyclope perd la vue et Œdipe se crève les yeux avec une broche qu'il prend sur la robe de Jocaste morte¹⁰.

10. SOPHOCLE : *Œdipe roi*, Édition Librio, 1994 pour cette édition.

Il est bien difficile dans le cas de l'observation de cette patiente de dire s'il s'agit de la faute du père (Laïos ?). De toute évidence, ici notre patiente a vécu que ce soit réellement ou en fantasme, cette tragédie. Son histoire est confondue avec celle de sa mère. Elle a été élevée par son père mais avec l'image d'une mère malade. Elle a été hospitalisée ensuite avec sa mère. Elle a connu l'image de la folie très tôt et l'a toujours partagée avec sa mère. Son placement en famille d'accueil a bouleversé cette image chez elle. En rencontrant sa mère une fois par mois, elle se rend compte peu à peu du réel visage de la maladie. Elle dit maintenant : « Ma mère est folle, mais j'ai besoin d'elle ». Elle se distingue peu à peu de ce double.

Notre patiente a réparé cette poupée, lui a redonné vie. Elle l'a identifiée comme un « personnage féminin » et l'a prénommée « Marjorie ». Elle est admirée par les autres patients de l'équipe mais aussi par les autres membres du personnel. Sylvie se sent valorisée, elle a une fonction, une place au sein de cet atelier. En réparant les mains, elle a manifesté son refus d'être touchée. Elle inscrit elle-même un interdit, elle crée un espace entre elle et les autres.

Elle habille la poupée. Le tissu est un matériau montrant le désir de plaire aux autres. S'habiller dénote un mode d'entrée en communication avec l'autre, un désir de relation avec l'autre. Le tissu fait référence au toucher. Un tissu est plus ou moins doux, agréable à palper, mais c'est également plus ou moins agréable à regarder.

« Le facteur Joseph Roulin ».

Depuis dix huit mois il faut constater une évolution importante dans la réalisation des dessins de notre patiente. Les premiers dessins étaient le signe d'une agitation, et il était bien difficile d'y « accrocher » un discours cohérent. Dès le mois de janvier 2000, elle a fait part de son désir de peindre une toile. J'ai apporté différentes revues de peinture à l'atelier (certains patients ne dessinent qu'à partir d'un modèle), Sylvie choisit de peindre le facteur Roulin. Ce personnage a été peint à Arles par Van Gogh en 1888. Le facteur avait beaucoup d'importance pour Vincent Van Gogh qui lui apportait des lettres envoyées par son frère Théo.

Tout en reproduisant cette toile elle exprime sa tristesse de n'avoir pas pu voir sa mère ce mercredi. Tout comme le facteur qui distribue des lettres, des messages, elle exprime à sa mère son désir de la voir, mais aussi une volonté d'entrer en communication. Des mots peuvent s'écrire et s'échanger. Elle me le dit ainsi. Nous avons l'amorce d'une relation qui s'établit avec sa mère.

Lors de la séance, souvent reprise dans cette recherche pendant laquelle se fera le dessin du cyclope, Sylvie a demandé à sa mère d'écrire un mot pour sa famille d'accueil. Les termes principaux sont les suivants : « *Je vous remercie que vous m'éleviez ma fille... Je vous embrasse de tout cœur, je vous remercie* ».

Elle confie sa fille, mais cette fois ci de plein gré. Sylvie et sa mère sont d'accord. Le courrier est de plus en plus utilisé entre elles. Sylvie me le montre très souvent. Il s'agit parfois d'une carte postale avec une seule signature mais tellement importante pour elle.

Elle pense sa mère absente. En reprenant l'exemple de la « bobine » de S. Freud, nous voyons bien ici que les relations s'établissent. Il y a un espace et un lien créés. La ficelle existe. Il y a un symbolisant et du symbolisé : un facteur et des mots exprimés.

Pour reprendre cette phrase de Madame Joyce Mac Dougal¹¹, « *On crée avec ses images réconciliées des parents* », nous pouvons constater que cette amorce

11. Conférence en mai 2000 à la faculté de Mont-Saint-Aignan (F 76) ayant pour thème : « Inhibition – Identité sexuelle et créativité ».

de relations entre elle et sa mère lui ouvre le chemin vers une activité créatrice assez riche qui lui permet de transmettre ses désirs.

Nous avons essayé de démontrer comment cet objet nous avait permis de travailler sur l'image du corps et plus alors de comprendre l'histoire familiale de cette patiente.

En effectuant ce travail de réparation du corps de cette poupée, il y a eu expression d'une souffrance. L'angoisse relative au toucher et au regard a été exprimée. Ceci nous a conduit à essayer de comprendre l'histoire familiale de ce symptôme.

CONCLUSION.

Je ne vais pas aller plus loin dans cette présentation.

J'ai essayé de vous faire partager le travail réalisé tout au long de ces séances.

Le cadre a été dépassé puis que nous avons introduit la mère de notre patiente, mais il semble nécessaire de faire preuve de « créativité » dans ce lourd travail avec les patients psychotiques.

Si je devais résumer, je citerais les mots « créativité » et aussi « le langage des objets trouvés-crées ».

Le plus important est l'intervalle de temps qui s'écoule entre le moment où les objets sont trouvés et celui où ils sont créés.

Ce temps permet au patient d'exprimer sa souffrance.

Je reprendrai cette phrase de Serge Tisseron :

« Les objets créent partout des caves et des greniers dans lesquels nous engrangeons des histoires sans paroles. Ces objets contiennent des souvenirs enkystés et repliés selon les mécanismes de la condensation et du déplacement décrits par Freud dans le fonctionnement du rêve. Ils ne sont pas seulement les reliques de ce qu'on cache aux autres, mais aussi de ce qu'on se cache à soi-même. »

Enfin nous terminerons par ces quelques vers :

Chaumière où du foyer étincelait la flamme,
Toit que le pèlerin aimait à voir fumer,
Objets inanimés, avez-vous donc une âme
Qui s'attache à notre âme et la force d'aimer ?

Extrait de « Milly, ou la terre natale »
d'Alphonse de LAMARTINE, écrit en 1827.

(Applaudissements)

DISCUSSION

Pascal LE MALÉFAN — Nous remercions M^{me} Pottier de cet exposé. J'anticipe un peu sur la conclusion du colloque, mais il se dégage une particularité de tous les propos qui sont tenus ici, c'est qu'on est à la frontière, à la limite de ce qui en est de la relation objectale et de la clinique de l'objet. Il y a un lien ; je crois que ces interventions sont en train de faire, de créer, c'est bien entre l'extérieur et l'intérieur, entre la relation objectale et la clinique de l'objet ou l'objet dans la clinique. Je crois que c'est la particularité de notre travail ici.

Intervenante dans la salle — Je voudrais savoir si le travail qui a pu se faire, dans la thérapie, après...

Marie-Hélène POTTIER — Pour l'instant, cette patiente n'est pas du tout dans le cadre d'entretiens individuels. Elle est admise dans une famille d'accueil et c'est très difficile pour elle encore d'être toute seule face à face avec un psychologue. C'est trop difficile pour elle. Je pense que justement le propre de ces ateliers avec des patients psychotiques comme ça, c'est d'instaurer une relation entre différentes personnes et un jour, pourquoi pas ? de finir dans le cadre d'un bureau entre un psychologue et une patiente. Je dirai que, pour elle, pour l'instant c'est encore impossible ; cela a été trop difficile. Mais ce qui est intéressant, c'est la relation qui a pu s'instaurer entre cette

patient psychotique et — effectivement, moi, j'ai un rôle de stagiaire ici — il est vrai qu'entre elle et sa mère, dans la mesure où les visites étaient parfois difficiles, et où elles étaient annulées tout simplement, petit à petit nous avons instauré l'écriture comme langage entre sa mère et elle. Quand elle arrivait lors de séances et qu'elle était très bouleversée par l'absence de visite, elle m'a demandé de faire une lettre à sa mère ; donc c'est moi qui écrivais et petit à petit il y a eu un échange de correspondance. Et ce qui est surtout intéressant, c'est qu'à la fin juin, quand j'allais partir, elle m'a demandé de lui apprendre à écrire. En fait, elle savait écrire ; elle m'a dit : « Tu vas me faire faire des dictées », comme si elle avait besoin de se prouver qu'elle savait écrire. Et elle m'a dit : « Est-ce que je fais des fautes ? » — « Le problème, ce n'est pas les fautes, c'est que tu sois capable d'établir un langage, une communication : c'est ça le plus important. » Et petit à petit elle s'est mise à écrire. Elle me montrait les cartes chaque fois, et sa maman, qui a beaucoup de difficultés... prenait une carte postale et signalait simplement. Mais c'est vrai que cette carte et cette signature étaient essentielles pour elle : on avait vraiment établi une relation, elle était capable de penser sa mère absente en fait. On revient toujours au jeu de la bobine, en fait.

Intervenante dans la salle — (Cette présentation lui fait penser à un cas similaire. Sa patiente parlait également de l'œil du Cyclope).

* * * * *

BIBLIOGRAPHIE

- BALMARY Marie : *L'homme aux statues, Freud et la faute cachée du père*, 1979, Éd. Grasset et Fasquelle.
- BERGERET Jean, ouvrage collectif : *Psychologie pathologie*, 1994, Abrégés, Édition Masson.
- BROUSTRA Jean : *L'expression psychothérapie et création*, ESF éditeur, Paris, 1996.
- CALMETTES Pierre : « Les poupées à travers les âges », in « *Les joujoux* », éditeur Doin Gaston, 8 place de l'Odéon, Paris, VI^e, 1924.
- CHANDON G. : *Contes et récits tirés de l'Illiade et de l'Odyssée*, Editions Pocket junior, 1994.
- CICCONE Albert : *L'observation clinique*, Dunod, Paris, 1998.
- FORRESTER Viviane : « *Van Gogh ou l'enterrement dans les blés* ». Avril 1983, Éditions du Seuil.
- FREUD Sigmund : *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, (1910). Éditions Gallimard pour la présente édition bilingue et la préface augmentée, 1991.
- FREUD Sigmund : « Pulsions et destins des pulsions » in « *Métapsychologie* », (1915). Éditions Gallimard, 1968 pour la présente édition.
- FREUD Sigmund : « Au-delà du principe de plaisir », (1920), in « *Essais de psychanalyse* ». Éditions Payot pour l'édition en langue française, 1981.
- FREUD Sigmund : « Méprises et maladroites », in « *Psychopathologie de la vie quotidienne* », (1901), Petite bibliothèque Payot, 1997.
- HOMÈRE : *L'Odyssée. Les aventures extraordinaires d'Ulysse*, Chants VIII à XII, Flammarion, Paris, 1995.
- KAMIENIAK Jean-Pierre : « Penser le traumatisme », in « *Enfance et traumatisme* », Revue Rivages, VI^e Journée du Groupe Haut Normand de Pédopsychiatrie, 1993.
- KLEIN Mélanie - RIVIERE Joan : *L'amour et la haine, le besoin de réparation*, 1968. Édition Payot pour l'édition en langue française.
- LAMARTINE Alphonse : *Méditations poétiques*, Éditions Gallimard pour la présente édition, 1981.
- OURY Jean : *Création et schizophrénie*, 1989. Éditions Galilée, Paris.
- PANKOW Gisela : *L'homme et sa psychose*, 1993, Flammarion pour cette édition.
- PANKOW Gisela : *Structure familiale et psychose*, (1977). Éditions Aubier Montaigne, 1983.
- PEWZNER Évelyne : *Introduction à la psychologie de l'adulte*, 1995, Armand Colin, Paris.
- SECHAUD Évelyne et Coll. : « *Psychologie clinique approche psychanalytique* », DUNOD, Paris, 1999.
- SECHEHAYE Marguerite : *Journal d'une schizophrène*, 1950, 1^{ère} édition, PUF 9^e édition, 1997.
- STAGES à l'association "Marionnette et Thérapie" :
- « Marionnette et Psychanalyse », du 22 au 26 février 1999.
 - « Marionnette et Psychanalyse : stage de théorie », du 12 avril au 14 avril 1999.
- SOPHOCLE : *Œdipe Roi*, Libro, 1994.
- TISSERON Serge : *Comment l'esprit vient aux objets*. Éditions Aubier, 1999.
- TISSERON Serge – Maria TOROK – Nicholas RAND – Claude NACHIN – Pascal HACHET – Jean-Claude ROUCHY : « Introduction », in « *Le psychisme à l'épreuve des générations. Clinique du fantôme* », Dunod, Paris, 1995.

* * * * *

MARIA VACCARI - MONICA VACCARI - FULVIO DE NIGRIS

*“l'operazione è
perfettamente
riuscita”*

Storia di Luca:
le difficoltà e la gioia di vivere,
l'intervento e il mistero del coma,
le accarezzate speranze

**La storia di Luca De Nigris
e della Casa dei risvegli**

Testi di: Andrea Canevaro
Mario Cennamo - Roberto Roversi
2^a edizione

C A L D E R I N I

Stefano GIUNCHI

"L'opération a parfaitement réussi" Témoignages des parents et de la compagnie *Arrivano dal Mare!* sur Luca, la marionnette et l'amnésie

Madeleine LIONS — Je voudrais vous présenter Stefano Giunchi qui anime, si je puis dire, la compagnie *Arrivano dal Mare!* depuis 25 ans, et qui utilise beaucoup aussi le théâtre de figures et le théâtre d'objets. Et qui a créé, l'année dernière ou l'année d'avant, l'association *Burattini e Salud*. Nous sommes en relations assez étroites, Stefano et moi-même, parce que nous nous connaissons déjà depuis plus de vingt ans ; mais en fait notre rencontre date d'il y a trois ans. On se connaissait, mais on ne savait pas qui on était. Et depuis trois ans, grâce à Luca, nous avons fait connaissance. Stefano va vous expliquer l'histoire de Luca.

Stefano GIUNCHI — Merci. Bonjour à tous ! Je m'appelle Stefano Giunchi et je suis le directeur artistique de la Compagnie *Arrivano dal Mare!* Vous pouvez voir deux spectacles de notre compagnie aujourd'hui et demain, si vous le voulez. Nous faisons un festival qui s'appelle *Arrivano dal Mare!*, c'est-à-dire « *Elles viennent de la mer* », les marionnettes évidemment, parce que Cervia, la ville où l'on fait notre festival, est au bord de l'Adriatique et, depuis 25 ans, on a pensé à faire venir les marionnettes de la mer... d'une façon métaphorique, évidemment.

Pendant ces festivals, nous avons souvent rencontré plusieurs fois des handicapés (isolement, difficultés, limites, etc.). Nous les avons accueillis normalement parmi le public, ou avant le festival quand ils étaient des compagnies. Nous avons accueilli aussi des chercheurs qui faisaient un certain travail ; nous les avons invités plusieurs fois à parler, à faire des stages, etc.

Mais il y a eu une chose qui a changé complètement notre point de vue vis-à-vis de l'handicap, c'est le fait qu'un jeune enfant, né pendant un Festival et qui aurait 14 ans aujourd'hui, Luca, fils de l'un d'entre nous, une personne du théâtre, un journaliste, qui travaille avec toute sa famille (la famille Negrì) pour l'organisation de notre Festival, et cela depuis le début. Et Luca était toujours présent dans le Festival ; il connaissait très bien la marionnette et le répertoire de la marionnette à gaine traditionnelle. Nous sommes dans une région où on la pratique encore beaucoup ; c'est une forme vivante du théâtre : marionnette à gaine, genre Guignol, que nous, nous appelons *Fagiolino*. Luca était un bon connaisseur, et aussi un peu pratiquant de cet art.

Luca présentait un syndrome (hydrocéphalique) depuis sa naissance. C'était un enfant très intelligent, très vivant, très actif. Outre la marionnette, il aimait la bande dessinée, le cinéma, l'écriture. Mais ce syndrome l'obligeait à de fréquents examens. Lors d'un examen, on a décidé une opération à la colonne vertébrale pour réduire une certaine chose et lui donner plus d'aisance dans ses mouvements. À la fin de l'opération, le médecin a dit aux parents et aux amis de

la famille — c'est le titre d'un livre que l'on vient de publier — « *L'operazione è perfettamente riuscita* », ce qui signifie « l'opération a parfaitement réussi », et elle était tellement réussie que Luca tomba dans un coma profond à cause d'une hémorragie cérébrale très grave, qui détruisit une partie de ses facultés mentales et il resta environ dix à onze mois dans un coma profond.

La famille, tous les amis, naturellement, ont cherché à faire quelque chose pour résoudre ce problème, pour trouver la manière de réveiller Luca, mais tous les essais, toutes les tentatives étaient inutiles jusqu'au moment où un médecin dit à la famille : « *Il faut que vous jetiez la clé...* », autrement dit « *Laissez tomber* », de façon très significative et dure. Mais personne n'a « jeté la clé » ; il y a eu un mouvement de solidarité, très fort, parmi nous. On a recueilli de l'argent, on a mobilisé l'opinion publique et, enfin, on a réussi à envoyer Luca en Autriche, près d'Innsbruck, à Auxirle, où il y a un hôpital régional spécialisé, mais un « hôpital normal », où sous la direction du professeur Léopold Saltuari, un chercheur extraordinaire, on pratique des techniques diverses, c'est-à-dire que l'on associe médicaments et thérapies psychophysiques. Après deux semaines, Luca a commencé à se réveiller. Cela a été un grand événement pour tout le monde.

Cette histoire était tellement touchante que, tous, nous voulions qu'il y ait des résultats. Toute la compagnie, avec notre camion et nos marionnettes, nous sommes allés à Auxirle. Avec toutes sortes de types de marionnettes parce que l'on ne savait pas bien ce que l'on allait pouvoir faire. Mais on voulait faire quelque chose pour lui, lui apporter un peu de joie. On s'était un peu préparés ; on avait parlé avec des collègues pédagogues, du département des « *Chances de l'éducation* » de l'université de Bologne qui est dirigé par le professeur Andrea Canevaro, qui est chez nous un maître de la pédagogie spéciale. On s'était un peu préparés, mais... on n'avait aucune idée de ce qu'on allait pouvoir faire. Et pour nous les mots "Marionnette et Thérapie" étaient des mots... une idée, une espérance, quelque chose d'un peu abstrait, je le dis très sincèrement.

L'histoire que je vous raconterai maintenant est très brève, très schématique donc. Nous avons trois à quatre heures d'images enregistrées de cette expérience qui a continué trois, quatre fois pendant trois mois, parce qu'à la fin on a ramené Luca dans sa famille à Bologne. On a continué à lui rendre visite, encouragés par les résultats obtenus. Mais je souligne que l'on n'avait pas d'objectifs particuliers quand on y allait, ni scientifiques, ni médicaux, ni autres que de faire quelque chose pour augmenter son — je cherche le mot... — bien-être. (*Madeleine Lions : Simplement lui montrer que vous étiez là et qu'il n'était pas oublié*). Parce qu'il pouvait se sentir mieux comme ça.

La première chose que nous avons faite... Le visage de Luca était complètement rigide ; aucune expression ne pouvait encourager une relation entre lui et nous. Le corps médical lui-même n'était pas sûr qu'il avait commencé à se réveiller vraiment, sinon quelques signes de réveil. Ses parents, eux, étaient convaincus qu'il était réveillé, qu'il communiquait, et qu'il communiquait beaucoup de choses. Il pouvait remuer un peu la tête, il bougeait deux ou trois doigts, mais on ne pouvait pas savoir s'il répondait vraiment ou non. Quand on a commencé, on était, je dois le dire, assez pessimistes. On se demandait ce que l'on était venu faire là. Dans cet hôpital, il était le seul préadolescent, la plupart des gens étaient des adultes ou des gens très vieux qui manifestaient différents syndromes, mais tous liés à la situation post coma. Des gens qui étaient irrécupérables, presque des végétaux.

On a commencé à faire des choses très normales. On a pris une marionnette et on l'a mise dans la main de Luca qui manifestait quelques mouvements ; une marionnette de *Sganapino* qui était la marionnette qu'il aimait le plus. D'une façon très familiale, on avait déjà joué plusieurs fois avec lui avec cette marionnette. Et il s'est passé immédiatement quelque chose : il a commencé

à remuer les doigts et la main d'une façon significative en relation avec cette marionnette-là. Puis on a continué à parler, à jouer, comme on l'avait fait auparavant avec lui, il y a dix ans. En parlant de choses tout à fait diverses avec lui et en ayant des relations normales avec lui ; pendant que l'on montait le castelet, on prenait les différentes marionnettes, on les posait sur les tables. Puis on a commencé à faire une petite farce, une petite histoire comique, qu'il connaissait très bien, mais les histoires comiques de nos marionnettes à gaines, dans notre région, sont plus ou moins toutes pareilles. On a commencé à faire des spectacles, on ne les avait pas fait pour lui, mais dans une salle où les gens normaux mangeaient, une salle commune. Je ne dis pas amicale mais quotidienne, habituelle. Il y avait donc des manifestations d'attention, quelques cris, des choses étranges, mais il y avait une activité dans la salle, et non pas seulement nous et Luca. Et donc on a commencé à faire deux, trois, quatre, cinq spectacles ; chaque fois on s'arrêtait ; puis on a commencé à se lier avec le public. Ce n'était pas tellement difficile pour nous, marionnettistes, parce que c'est une tradition de chercher le public, d'avoir des réponses. Et donc de prêter attention à ce que fait le public — quelquefois le public est rigide comme le visage de Luca ; il est incompréhensible, on ne sent rien : il y a une certaine de gens immobiles, qui sont froids. Ou, au contraire, immédiatement, ils rigolent, ils commencent à applaudir, ils bougent, et l'on comprend qu'il y a quelque chose. On doit avoir la sensibilité de bien entendre ce qui se passe et prendre une personne, ou l'autre personne, ou l'enfant, ou la grand-mère... faire une petite blague... rappeler quelque chose qui s'est passée avant dans le pays ou que l'on a lue dans le journal, ou que l'on a vue à la télé. Et voilà qu'il se passe quelque chose... Cela commence à avoir une relation, et là, si le marionnettiste est sensible et comprend les moindres mouvements du public — dans ce cas, on avait un public très particulier et on pensait surtout à Luca, évidemment —, il peut faire des choses, présenter des choses, des émotions et avoir des réponses et là une histoire commence.

Pendant deux jours, on a surtout fait ça, et chaque fois que l'on recommençait, il y avait quelque chose en plus que le public, et Luca en particulier, nous demandait. On répondait et on modifiait un peu l'histoire et la farce. À la fin, on demandait à Luca et il pouvait répondre en faisant un peu « Non », en faisant un peu « Oui » ; on a fait des phrases entières avec « Non » et « Oui ». Et cela sans forcer, d'une façon calme, en respectant les pauses, en n'ayant pas la même attitude qu'avec un public habituel avec lequel il faut « pousser ». Mais, si vous voulez, un peu armés de cette expérience « marionnettistique », on a continué à faire de petits spectacles. Puis on a changé ; on a abandonné les marionnettes ; on est sorti du castelet plusieurs fois ; on a demandé à Luca s'il voulait que l'on répète la même farce : il a dit « Non ! Je la connais ; je voudrais changer ; je voudrais une autre farce ». Tout cela avec beaucoup de difficultés parce que pour chaque mot, chaque parole, on devait faire à peu près la moitié des lettres de l'alphabet. On disait « a » et il disait « non » ; on disait « b » et il disait « oui », et pour dire « oui », il faut faire « o », « u », « i ». C'est du français, on faisait les choses en italien, évidemment ! mais c'est pour expliquer les mécanismes... Pour dire *Fagiolino*, c'est plus long que *Guignol*... Alors il faudrait aussi comprendre que quand il disait « *fagio* », le reste n'était pas nécessaire... Nous avons donc appris, lui et nous, un langage, plus rapide, plus synthétique. Je ne parle pas d'une semaine ou d'un mois, je parle de deux jours. Et à la fin de ces deux jours, on avait une relation, une vitesse extraordinaire par rapport au moment où l'on avait commencé, et notre pessimisme n'existait plus ; nous étions sur-optimistes. Il était nécessaire de donner un peu de distance... À la fin, on a fait des « *Racontes...* », vous connaissez, quand on commence avec une parole et la parole attire une autre parole encore, puis il y a une histoire... Nous avons dans notre

culture beaucoup d'histoires comme ça, mais il y en a une en particulier où il y a une petite souris qui cherche à prendre le grain aux poulets, et le coq leur frappe la tête. Il va chez le boulanger et lui dit : « Écoutez, qu'est-ce que vous pouvez faire pour moi ? » Et le boulanger lui dit : « Je vais prendre les poils et la farine ». La farine va prendre les grains ; les grains vont prendre le bois ; le bois... Et chaque fois on doit récupérer toute l'histoire. Chaque degré de l'histoire est nécessaire : si on veut le passer, on doit récupérer toute l'histoire précédente. Donc, on dit toute l'histoire et si on le fait avec un public, on peut continuer une demi-heure — on peut le faire, après, si vous voulez... Luca partait super sur cette histoire, lentement, mais avec des mouvements presque imperceptibles.

Puis nous avons utilisé d'autres techniques, et je ne veux pas abuser de votre attention trop longtemps, mais je vous dis que nous avons utilisé les marionnettes à gaines. On a mis les marionnettes dans les mains de Luca ; il ne pouvait rien faire, mais lentement on lui disait : « Tu le reconnais ? Il est Fagiolino. » Il faisait « Non ! » — « Alors, qui est-il ? Est-ce le docteur ? » — « Non ! » — « C'est Sganapino ? » — « Oui ! ». Quelquefois, il se trompait, d'autres fois non, mais il avait des problèmes visuels, de coordination, mais enfin il essayait, il voulait répondre.

Puis on a fait autre chose. Dans l'après-midi du dernier jour, on a raconté une histoire en étant très près de lui, le narrateur était très proche de son visage ; il lui mettait dans les mains une poupée, il la touchait, il faisait beaucoup de choses. On a continué. Le niveau suivant a été de faire une petite histoire avec Luca et on a compris que bien qu'il ne pouvait pas manipuler les marionnettes, il voulait les utiliser quand même, qu'il le cherchait et qu'il ne le pouvait pas physiquement. Alors, on a construit une petite marionnette, qui est une poupée plutôt qu'une marionnette, qu'il pouvait toucher, palper, etc. Au début, il était paraplégique, et lentement il a récupéré et à ce moment-là il était hémiparalysé, le côté gauche était totalement immobilisé, et le côté droit se mouvait lentement, lentement. Alors on lui a placé la poupée dans les mains, puis on a mis un petit chariot, une table en bois avec de petites roues, pour qu'il puisse mieux remuer le bras. Et enfin on a mis un petit chien qu'il aimait, et avec le chien et la marionnette, on a essayé lentement, lentement, très lentement de bâtir une histoire ensemble, mais pas l'histoire, simplement le chien, la petite marionnette était devenue Luca ; il faisait une confusion entre soi-même et Luca. Quand on disait : « Luca, est-ce qu'il peut sourire ? », ce n'était pas la marionnette qui souriait, mais c'est lui qui cherchait à sourire. Mais lentement il a réussi à faire passer ses émotions à la marionnette. Et dans cette petite micro histoire, la lenteur était nécessaire pour que la main gauche — c'est-à-dire le chien — bouge et aboie... Le personnel médical ne pouvait pas croire cela, mais en fait cela existait. Lui, avec ce petit accessoire, il a commencé à bouger, et à la fin — l'histoire a continué — quand il est revenu chez lui, il a continué à bouger sa table avec ses roues. Donc il y avait des relations entre les différents milieux, niveaux et étages soit physiques soit mentaux qu'avec beaucoup de confusion j'ai essayé de vous expliquer.

Et donc il fallait continuer. On avait trouvé une sorte d'alphabet, une table sur laquelle on peut cliquer. Mais surtout une chose, toutes ces techniques, tous ces langages, tous ces mouvements, là, étaient soutenus par une motivation. On a compris qu'en aidant Luca à récupérer une mémoire, et surtout en jouant sur le plaisir et l'émotion qu'il avait à récupérer des fragments, des tranches de son expérience de jeu, avec le théâtre et avec les marionnettes, on lui ouvrait des possibilités de voir des chemins riches de contextes significatifs, de mouvements, saveurs, souvenirs, mentaux et physiques. Et chaque fois, tout cela se multipliait.

Nous ne sommes pas ici pour exposer une théorie ou une méthodologie générale ni spécifique sur la relation coma-marionnette. Mais simplement pour témoigner de l'expérience qu'on a faite. Et Luca est mort. On n'a donc pas pu continuer cette expérience avec lui, mais à partir de cela le mouvement a continué ; maintenant la Région et la Ville de Bologne ont décidé — la construction commence dans six mois — la création d'une structure qui s'appelle *La casa di risvegli*, « La maison des réveils », pas « du », mais « des » parce que les voies et les chemins sont vraiment infinis. Et cette *Maison* est à côté d'un hôpital, à Bologne, et c'est un lieu d'accueil après les réveils, ou après la thérapie intensive, et qui permet, dans de petits appartements, à l'enfant ou au pré-adolescent qui sort du coma de vivre quelques mois ensemble avec sa famille, avec des adultes, et des ateliers différents : musique, son, lumière ET marionnettes, évidemment. Et dans une situation légère, agréable et amusante, mais avec beaucoup de sollicitations. Pas d'une façon mécanique, dure et obsédante, mais un respect fondamental des pauses qui sont longues, pendant le (les ?) coma (s) et après, et les rythmes qu'il peut prendre dans ses réveils.

Vous pouvez consulter le schéma de protocole d'entente entre nous comme Centre de marionnettistes que l'on est, et *l'Ospedale Maggiore di Bologna*, parce qu'en attendant l'achèvement de cette *Maison des Réveils*, on commence à faire du travail expérimental et des recherches pour se préparer à travailler après. Mais tout de suite on va commencer, dans les prochaines semaines, une expérimentation de six mois à peu près avec des enfants et des adolescents qui sont sortis du coma ou sont en train d'en sortir, avec différentes techniques de marionnettes, des contes et du théâtre très impliqué. Il y a toutes les faces... Pour eux, c'est très important. Je me rends compte qu'il n'y a peut-être pas d'indications générales pour la thérapie par les marionnettes, qui est un point de référence très intéressant pour nous, mais c'est très spécifique comme recherche, comme activité et comme attitude qu'on a à assumer et sur laquelle on est très engagés. Mais pour nous c'est très important quand même d'avoir des informations, d'avoir des relations s'il y en a, d'avoir des points de vue de gens comme vous, et d'autres qu'il faut trouver dans le monde qui s'occupent des « Réveils ». Pas seulement les réveils après les comas, mais la thématique et les rapports avec le théâtre et la marionnette.

Nous avons un site télématique^(*) ; écrivez-nous, cherchez-nous, et on fera la même chose.

Merci. Pour ceux qui restent à Charleville-Mézières, nous serons très contents de parler d'une manière plus approfondie dans les prochains jours dans le lieu où nous avons une exposition à Charleville-Mézières. Vous pourrez y prendre de la documentation ; c'est le n° 45 du plan distribué par le Festival — et vous pourrez y boire quelque chose...

Pascal LE MALÉFAN — Merci.

(Applaudissements)

Stefano GIUNCHI — Une chose. L'association, le petit groupe qui s'occupe de ce travail s'appelle *La Belle Addormentate*, c'est-à-dire « La Belle au Bois dormant », c'est le nom de notre groupe, et *Burattini e Salud*, ce n'est pas nous, (*vers Madeleine Lions : il faut que tu corriges un peu*), c'est une association qui est née en Italie, des professionnels de la marionnette et de la thérapie, dont font partie Corrado, Fabio, et beaucoup d'autres gens, un peu si vous voulez comme "Marionnette et Thérapie" en Italie : Anita, Carla, qui sont là-bas au fond de la salle et qui commencent à faire un certain travail. C'est autre chose et je vous invite à avoir des relations avec en France.

(*) E-mail : cft@queen.it

Projection d'une vidéo commentée par Stefano Giunchi.

Stefano GIUNCHI — Ce sont de petits moments d'observation.

- Après avoir joué avec lui quelque temps, on commence le spectacle. On lui laisse la marionnette. On voit son visage « décourageant ». Mais pendant que se déroule le spectacle, il commence à rentrer en relation avec l'étoffe, il commence à bouger, il commence à faire de petites choses, et tout le temps il cherche...
- Deux jours après, il commence à répondre au spectacle. Le matin, il s'est présenté avec la marionnette, et si on ne lui donnait pas la marionnette, il soulevait le bras...
- Les marionnettistes de la Compagnie espèrent ne pas lui faire de mal...
- On a imaginé que dans ce petit moment, il y a des mots, des relations de mémoire sur lesquels on peut revenir.
- Avec les yeux et la dilatation de la pupille, on a constaté qu'il avait des moments d'attention différents selon ce qui se passait et qu'il comprenait les différents moments de l'action. En plus, il connaissait l'histoire ; c'est donc un cas tout à fait particulier.
- Dans la méthodologie que l'on a appliquée, on a tenu compte qu'il faut faire beaucoup de choses et surtout chercher les informations en avant, dans la famille, par le médecin, par les infirmières... Quels étaient ses goûts ? S'il aimait ou non les marionnettes et le théâtre ? ou le mime, le cinéma...
- La relation entre les textes et ce qui se passe est très intéressante. Il y a de petits mouvements qui sont en relation avec ce qui se passe dans l'histoire.
- Il y a aussi la respiration, qui normalement n'est pas un moyen de communication, mais quand il respirait d'une certaine façon, cela signifiait une situation plus forte. Alors on a cherché pourquoi et où. On a répété et cela a donné des résultats immédiats.
- On l'appelle et on lui dit quelque chose directement avec la marionnette. Et lui ouvre...
- À la fin de la farce, chez nous, il y a toujours un ballet. Après une histoire dramatique, tout le monde danse.
- On lui a demandé quelle musique il préférait ; il a demandé de la musique populaire. On l'a jouée et il essayait de bouger avec la musique.
- Si on essaie de faire un conte sans marionnettes, avec une participation plus directe, c'est plus facile d'avoir des réponses.
- Chaque jour, il s'encourage et gagne de plus en plus de possibilités dans l'expression.
- Il arrive à faire « oui » et « non » de façon plus accentuée, donc plus compréhensible pour nous aussi.
- Une séquence où on lui fait toucher les marionnettes et reconnaître les personnages.
- Personne ne le pousse à utiliser les marionnettes, c'est lui qui décide à certains moments de bouger.
- Deux jours après, il voulait tout le temps avoir la marionnette avec lui : quand il mangeait, quand il dormait...
- Quand un marionnettiste jouait, il y en avait un autre qui surveillait les mouvements par un petit trou dans le décor.
- À la troisième séance, il était très habile et répondait à quelques sollicitations de l'histoire.
- Pendant la réalisation technique, il y a des mouvements qui sont involontaires, mécaniques, automatiques et il est difficile de comprendre s'il y a vraiment une signification ou non.

Pascal LE MALÉFAN — *On va être obligé d'arrêter. Il est 1 h 15. Je suis désolé. Vous avez proposé que les gens intéressés puissent venir vous voir. Ils le feront. Le colloque est terminé d'une certaine façon. Il n'est pas clos pour autant puisque cet après-midi ceux qui le souhaitent peuvent venir rencontrer les personnes de "Marionnette et Thérapie-Japon". Donc tout le monde est invité. Il n'est plus temps de faire une synthèse. Je me bornerai à souhaiter que pour chacun ce colloque ait été profitable ; chacun fera aussi pour sa part la synthèse. Vous aurez la possibilité de lire les interventions dans quelque temps lorsque les actes seront collectés. Je souhaite aussi que cela ait donné des idées à chacun pour continuer à suivre les activités de "Marionnette et Thérapie" et la prochaine Journée clinique. J'espère qu'on va pouvoir en diffuser l'information très bientôt ; ce sera dans une Région, on ne sait pas encore laquelle. Je ne vous retiens pas plus longtemps et je dis à très bientôt pour ceux qui le souhaitent.*

* * * * *

Dimanche 17 septembre 2000,
l'après-midi.

Maki KOHDA

Évolution de l'Association japonaise "Marionnette et Thérapie"

*Avec la participation de **A. KITA-DEBUIRE**, interprète*

Madeleine LIONS — *En 1988, une importante délégation de "Marionnette et Thérapie" a participé au congrès de l'UNIMA qui se tenait à Nagoya, Iida et Tokyo. Et lorsque nous sommes allés à Nagoya, nous avons rencontré Monsieur Takamura qui nous a invités à venir voir ce qu'il faisait déjà avec des personnes handicapées. Je vous dirai qu'ils ont grandi... J'ai eu l'opportunité de les revoir il y a cinq ou six ans, à Okinawa, où j'ai vu surgir, éclater, des jeunes gens qui prenaient conscience de devenir des marionnettistes, en herbe, mais déjà des professionnels. C'était très émouvant.*

L'année dernière, nous avons eu le privilège et l'honneur d'être invités, comme vous le savez, pour les dix ans de l'association "Marionnette et Thérapie-Japon", et là, cela a été la merveille des merveilles, nous avons vu jouer les deux compagnies "Fresh" et "Kamifusen" — un kamifusen, c'est un petit ballon en papier que l'on peut gonfler. Vous commencez à me connaître, et à connaître ma spontanéité, j'ai dit : « À l'année prochaine, au Festival de Charleville... ». Ce qui est un peu une parole insensée, une parole en l'air : il faut toujours tourner sept fois sa langue dans la bouche avant de faire un souhait... On ne sait pas à quoi on s'expose : rappelez-vous le conte des trois saucisses !

Mais le miracle est arrivé, et nous avons actuellement la joie d'accueillir ces jeunes gens qui vont nous faire une surprise. Et j'en suis terriblement émue. Il fallait que les deux troupes soient représentées ; or, ils ne jouent pas ensemble, chaque troupe a son propre programme, et là ils ont décidé qu'il y aurait deux personnes de chaque groupe. Il manquait donc des manipulateurs pour faire deux spectacles. Et là, le miracle s'est encore produit, ils ont réussi à créer un petit spectacle où ces deux représentants de chaque compagnie vont fusionner et jouer ensemble.

Je vais demander à M. Kohda de présenter l'association "Marionnette et Thérapie-Japon".

Maki KOHDA — *Bonjour ! (applaudissements) — (M. Kita-Debutre : Ce matin, nous avons procédé à une conversation consécutive en japonais et en français, mais nous avons débordé d'une demi-heure et je préfère, cette fois-ci, traduire en simultané ; vous n'entendrez donc pas vraiment la voix de Monsieur Kohda, mais ce n'est pas moi qui parle, mais Monsieur Kohda.)*

À la suite de ma communication de ce matin, je suis à nouveau très honoré d'être devant vous. Je veux présenter l'évolution des activités de notre association "Marionnette et Thérapie-Japon".

En 1988, le symposium « Marionnette et Thérapie » a été organisé à Nagoya, c'était la première fois au Japon. En France, l'association "Marionnette et Thérapie" est née en 1978. La présidente de cette association, M^{me} Lions, et cinq spécialistes des thérapies des handicapés ont participé à ce symposium. Leur expérience de thérapie grâce au théâtre de marionnettes dans le domaine des soins psychiatriques, des soins aux handicapés moteurs et aux handicapés mentaux nous a beaucoup appris.

L'année suivante, au Japon, une « Association japonaise "Marionnette et Thérapie" » est née au mois d'août 1989 afin de promouvoir les méthodes de soins et de thérapie à travers le théâtre de marionnettes. Et j'ai entendu dire qu'à peine un mois après cette création, une association semblable est née en Italie.

Dans notre association, nous avons continué nos discussions et cela dans chaque région, Kanto, Chubu, Kansai, Hiroshima, où se poursuivait la pratique. Le secrétariat a été installé à Nagoya et a été aidé par la société *Yasuda Assurance* et le *Centre de marionnettes Aichi*.

Je vais présenter les activités de notre association depuis son début jusqu'à maintenant.

1. Groupe de travail et symposium (à Nagoya).

Dans les quatre domaines différents, théâtre, musique, danse, marionnette, un groupe de travail et un symposium ont été organisés afin de collaborer dans chaque domaine.

2. Invitation de M. Chaplin des États Unis (à Tokyo et à Nagoya).

Pour apprendre les pratiques « marionnette et thérapie » de l'étranger, nous avons invité le Professeur Chaplin de l'Indianapolis (USA), qui pratique activement la thérapie par des marionnettes pour les handicapés mentaux et les enfants autistes.

3. Pour les handicapés mentaux, nous avons organisé une formation pour la pratique de la thérapie par le théâtre d'ombres dans l'hôpital psychiatrique à Hachioji. C'était considéré comme un des moyens de divertissement dans l'hôpital pour les patients.

4. Invitation de M^{me} Landina de l'Inde (à Nagoya).

Dans un pays où il y a beaucoup de langues différentes comme l'Inde, Madame Landina poursuit des actions sociales pour les personnes des quartiers pauvres à travers le théâtre de marionnettes.

Entre temps, comme M^{me} Lions nous l'a rappelé, il y a eu le *Festival du Théâtre pour Enfants* qui a été organisé à Okinawa, auquel le groupe *Fresh* a participé. Et le groupe professionnel de théâtre de marionnettes à Tokyo, *Puck*, a collaboré, dans l'Hôpital Américain, aux pratiques de thérapie aux États-Unis à travers leur théâtre de ventriloques dans un hôpital pour enfant et participé au groupe de travail. Et nous avons invité aussi le président de l'association bulgare "Marionnette et Thérapie" ; il n'a malheureusement pas pu venir, mais nous avons organisé des séances de travail.

À l'occasion du Festival de Iida, ville japonaise jumelée avec Charleville-Mézières, nous avons également présenté une représentation par des enfants handicapés, ceux qui sont actuellement ici. Il y a aussi quelques personnes qui ont participé à des séances de thérapie à Iida et qui sont ici, au fond de la salle.

Dans plusieurs régions tels que Kansai, Nara, Kyoto et Hiroshima, nos membres ont organisé des séances de travail thérapeutique. Entre temps, nous avons rendu visite à nos homologues Québécois, au Canada, et Français, à l'occasion d'un congrès en France, où nous avons présenté toutes nos expériences.

L'année dernière, pour commémorer notre dixième anniversaire, nous avons lancé une invitation à la présidente de l'Association française "Marionnette et Thérapie", afin que, grâce aux expériences menées en France, nous puissions prendre un nouveau départ.

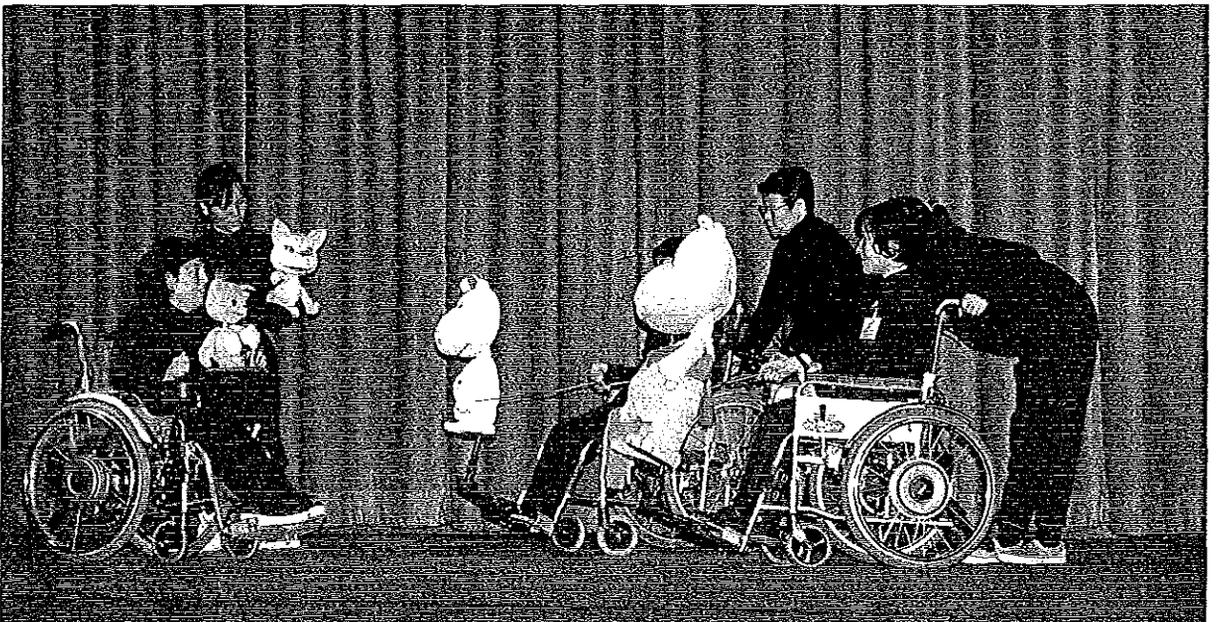
Et cette année, au mois de mars, comme je vous l'ai dit ce matin, il y a des groupes qui ont participé aux actions à la suite du tremblement de terre, ainsi que l'association "Marionnette et Thérapie-Japon". Grâce au concours de deux

compagnies, *Fresh* et *Kamifusen*, nous avons pu organiser un symposium appelé « Soins de cœur » auquel beaucoup de psychiatres et d'autres spécialistes ont participé. Nous avons aussi beaucoup réfléchi sur la manière de libérer l'expression des enfants. De toute façon, l'association "Marionnette et Thérapie-Japon" a suivi les traces de l'association "Marionnette et Thérapie-France". À l'avenir, nous souhaitons marcher ensemble avec nos homologues du monde entier. Je souhaite vraiment avancer l'ensemble. Voici donc le petit résumé de notre historique. Merci beaucoup.

(Applaudissements)



Couverture d'un bulletin "Marionnette et Thérapie-Japon" (format 31 X 29,7 cm)



Photos Michel DUINAT

Dimanche 17 septembre 2000,
l'après-midi.

Shigetoshi SUZUKI – Miho MIZUMOTO,

de la compagnie Kamifusen,

Naoko YUASA – Akiko HASEGAWA,

de la compagnie Fresh

Présentation de marionnettes et spectacle improvisé

*Avec la participation de **A. KITA-DEBUIRE**, interprète*

Maki KOHDA — Voici maintenant les présentations des deux compagnies *Fresh* et *Kamifusen* qui sont soutenues par notre association. Elles vont présenter une petite démonstration. Les préparatifs vont prendre quelques minutes.

Comme M^{me} Lions vous l'a dit, ils se sont entraînés pour cette unique représentation, parce ce sont deux personnes de deux compagnies différentes qui, d'habitude, ne travaillent pas ensemble. Ce n'est pas comme moi, ils ont appris quelques mots de français... et ils vont faire leur démonstration.

Ensuite, Monsieur Minami, qui est enseignant dans un établissement d'handicapés et qui est aussi directeur de compagnies de marionnettes, va présenter les activités qui ont permis d'arriver à ce stade actuel, ceci avec des diapositives.

Après la démonstration, je souhaiterais une pause parce qu'il faut aménager la scène. Voilà ! (*Applaudissements*).

Je vais tout de suite, en quelques mots, vous expliquer l'essentiel de l'histoire qui va vous être présentée. Comme vous êtes spécialistes, vous comprendrez facilement. D'abord, il y a une mère hippopotame qui arrive ; ensuite le fils hippopotame, qui dit : « *J'ai faim ! — Mais tu viens de manger... — Oui, mais j'ai faim...* ». Après, il essaie de jouer avec des camarades, qui arrivent. Ils inventent un jeu, le jeu de l'objet trouvé, c'est-à-dire qu'ils lancent un dé. Dans un dé, il y a 6 numéros ; à chaque numéro un objet est attribué. Le premier est une veste, le deuxième un portefeuille, le troisième une montre, le quatrième un mouchoir, le cinquième un chapeau, le sixième un slip d'éléphant. À chaque fois qu'un numéro sort, les joueurs cherchent et celui qui trouve le premier est gagnant. Les enfants continuent ainsi à jouer, mais à un moment ils trouvent quelques courriers par terre, et ils ne savent qu'en faire parce que cela pose problème... Vous allez voir comment ils vont s'en débrouiller... (*Applaudissements*).

Représentation avec fond musical. Les fauteuils roulants évoluent sur la scène... Lorsque les joueurs ont trouvé les lettres, ils se concertent, puis déchiffrent les adresses et lancent un appel dans la salle, où, miraculeusement, les six destinataires sont présents et viennent chercher leur lettre qui contient... un kamifusen.

Au moment des saluts, très applaudis, les quatre marionnettistes se présentent individuellement et prennent congé.

Pause pour réaménager la scène.

* * * * *



M. Toshiki MINAMI présente les marionnettes spécialement conçues pour les handicapés moteurs - Photo Christian JAMART

Toshiki MINAMI

Présentation et commentaires de diapositives Témoignages des parents

*Avec la participation de **A. KITA-DEBUIRE**, interprète*

Toshiki MINAMI — Après cette représentation, je vais vous présenter les activités et je montrer quelques diapositives (*Seules sont signalées ici celles qui prêtent à un commentaire*).

- Voici la scène il y a 10 ans. Ils avaient 13 ans. Cela se passe dans un établissement spécialisé pour handicapés.

- D'habitude, les enfants jouent pendant la récréation ; là, ils préparent le cours suivant. Ils sont vraiment calmes.

- Ils étaient très timides et ne prenaient pas la parole. Par exemple, dans un test, si la réponse était « Oui » ou « Non », ils pouvaient répondre « Oui » ou « Non », mais si on leur demandait quelques paroles, ils n'osaient pas parler devant les gens. Parfois, ils se mettent à pleurer tant ils n'arrivent pas à s'exprimer.

- Il fallait qu'ils reprennent confiance en eux-mêmes. Il y avait des actions individuelles, mais j'ai pensé à une activité qui concerne l'ensemble des élèves. Au début, nous avons fait une marionnette que nous avons montrée en lumière noire, sans manipulation. Les enfants ne sont pas venus en spectateurs et ils n'ont pas les impressions de spectateurs et c'est un des avantages de cette technique de lumière noire.

- Au fur et à mesure, ils commencent à utiliser leur voix.

- Pour la première fois, nous osons présenter une exposition dans un département voisin.

- À la fin d'une représentation, il y a une communication entre les manipulateurs et les spectateurs.

- M^{me} Lions, en 1994, à Okinawa.

- Les enfants handicapés ont un univers très étroit : la maison, l'école, c'est tout ! J'ai donc organisé des sorties, grâce à l'activité-marionnettes. Le Japon est un pays assez grand et Okinawa se trouve dans le sud du Japon. Il n'imaginaient pas qu'un jour ils pourraient prendre l'avion ! Les voyages de fin d'année se faisaient à l'époque uniquement en autocar et pour eux, ce voyage était vraiment un rêve irréalisable.

- Nouvelle vue d'Okinawa avec M^{me} Lions et Richard Bouchard, du Québec.

- J'ai participé en 1988 au symposium organisé par M^{me} Lions, où elle a parlé de manipulation de marionnettes par la bouche. Cela m'a beaucoup touché. Jusque là, je pensais toujours que c'est moi qui jouais et qui étais le manipulateur. Un jour, les enfants ont demandé quelque chose pour les amuser et j'ai tout de suite pensé au théâtre de marionnettes. Comme M^{me} Lions nous avait suggéré ces méthodes de manipulation de marionnettes par la bouche, j'ai

pensé que je pouvais l'appliquer. Cet enfant pouvait à peine ouvrir ses doigts de 3 centimètres. Lui-même ne pouvait pas marcher, mais la marionnette, elle, marchait. L'enfant était vraiment ravi ; il a complètement oublié le temps passé.

- Il faut donc construire le dialogue entre les marionnettes. Puis entre eux, qui jouaient ensemble. Mais cette étape a été difficile à franchir, et si on veut faire une pièce de marionnettes, il faut passer à une autre étape.

- Monsieur Obara, qui est marionnettiste professionnel. C'est lui qui a fabriqué les marionnettes avec lesquelles les enfants ont joué tout à l'heure.

- Monsieur Obara montre que si l'on peut bouger de 2 centimètres, à partir de là on peut monter une pièce. Il va d'abord vérifier les compétences physiques de chaque enfant, ses possibilités de mouvement. Pour un enfant atteint de dystrophie musculaire, chaque marionnette doit être adaptée à ses possibilités physiques.

- Cet enfant va bouger ses doigts de 3 centimètres, sa bouche va faire du bruit et ses bras tortueux vont bouger.

- Le corps du manipulateur est penché à droite, mais la marionnette reste bien droite

- Une marionnette-oiseau. On l'a installée à l'extrémité d'une canne. Si je ferme la main, l'oiseau ouvre la bouche. On a ajusté la longueur de la canne pour l'enfant marionnettiste.

- Après la fabrication des marionnettes, il faut bâtir un scénario. C'est un travail d'ensemble.

- Les parents participent aussi. C'est une grande famille.

À l'école, on n'utilise pas la machine à coudre, mais dans la préparation du spectacle on a commencé à l'utiliser. C'est un fait que les élèves ne cousent pas à l'école.

- Ce sont deux mères qui fabriquent les décors. Les enfants sont en train de répéter la pièce.

- Une représentation devant des personnes âgées.

- Une « machine à souhaits » qui délivre des fiches sur lesquelles on inscrit ce que l'on veut obtenir. La majorité des réponses était : « jus d'oranges », des choses comme ça. J'ai surtout cherché à favoriser la communication entre la machine et le manipulateur.

- Au Festival de Iida, des marionnettistes chinois sont venus ; ils nous ont invités en Chine.

- Voici le groupe *Fresh*, « frais » en français, dont deux représentants sont présents ici. Il y a une anecdote concernant la compagnie *Fresh* : l'une des marionnettistes devait subir une opération chirurgicale pour l'ablation d'une tumeur ; c'était juste avant la représentation, elle ne pouvait pas sortir de l'hôpital. À ce moment-là ses camarades ont pensé annuler la représentation, mais heureusement elle a pu sortir avant la représentation, le jour même. Elle y est venue et a dit : « Si je ne suis pas là, cela vous embête ? » Moi, cela m'a beaucoup touché. Pour jouer avec les marionnettes, il faut que tout le monde soit là. Sinon on ne peut pas faire le spectacle et c'est pour cela qu'elle a ainsi répondu. Cela montre bien que la pièce de marionnettes a un rôle spécifique ; chacun sent vraiment l'importance de l'engagement pris.

- Voici le groupe *Kamifusen*, « ballon en papier ». Ce sont des personnes plus âgées que celles du groupe *Fresh*, de l'ordre de 3 ans. La différence, c'est qu'il y a des participants « bénévoles ». On utilise aussi la technique de la lumière noire. Les manipulateurs ne sont pas vus.

- Ce ver devient un grand papillon...

- Une canne à pêche... Le papier monte lentement. Avec cette méthode, cet enfant arrive à participer au groupe.

- Ce manipulateur ne peut pas utiliser ses mains. Il se sert de sa tête. La tête et la marionnette sont reliées par trois fils.

- Une marionnette-hippopotame. La matière que l'on a utilisée pour cette marionnette est un polystyrène très léger. Avec de la colle, on a fait un monobloc.

- Une marionnette-panda. On dit qu'elle ressemble à son manipulateur, et qu'elle a son caractère...

- Il n'y avait pas de musicien dans la pièce que nous avons montrée ici, mais il y en a souvent. C'est de la musique (anonyme ?)

- À partir de musiques usuelles, le professeur de musique transcrit sur le tableau... Et à partir de plusieurs morceaux on construit une musique entière.

- Un manipulateur avec son « bénévole » qui déplace le fauteuil roulant. Marionnette, manipulateur et aide bénévole, cela fait donc trois pour jouer un seul personnage.

- Le singe que l'on a vu tout à l'heure...

- Je raconte brièvement l'histoire. L'enfant de l'hippopotame essaie beaucoup de métiers, mais à chaque métier il essuie un échec. Il était réparateur de télévision, il n'a pas réussi non plus. Il s'est réfugié chez la mère de Panda qui lui cherche un autre métier qui lui convienne.

- Les enfants sont en train de distribuer du courrier. L'enfant handicapé était vraiment ravi de participer. Recevoir une lettre, non pas par un adulte comme moi, mais par un enfant handicapé ou un hippopotame, il y a de quoi être content !

- Après la représentation, il y a toujours une communication avec les spectateurs.

- Toutes les marionnettes que l'on a représentées ici. Il y en a huit.

- Voici un manipulateur qui peut utiliser 3 marionnettes : un kangourou, un cochon, un léopard.

- Celui-ci peut manipuler l'hippopotame et le singe. Chaque manipulateur est aidé par le bénévole. Chaque fois que l'on se déplace, ce sont les mêmes personnes ; il y a donc des relations très étroites entre les enfants et les bénévoles.

- Il ne faut surtout pas oublier le soutien des parents. L'idéal, c'est d'obtenir le soutien des bénévoles, mais au Japon le soutien des parents est vraiment indispensable. Parce que la préparation est difficile pour les enfants handicapés, donc les pères et les mères y participent — après la représentation aussi. Bien entendu, les bénévoles y participent aussi.

- Cette bénévole est une enseignante.

Voilà ce que je voulais vous montrer. (*Applaudissements*)

Je veux bien insister sur le fait qu'au début leur univers se limitait uniquement à la maison et à l'école. Ils étaient vraiment fragiles. Mais quand ils avaient envie de faire quelque chose, ils attendaient l'aide de l'extérieur, ils n'osaient pas dire ce qu'ils voulaient faire, ils n'osaient même pas s'adresser la parole. Et au Japon, ils ne connaissent que leur quartier. Leur rêve, c'était l'extrémité sud d'Okinawa ; le nord, c'est Hokkaido : pour eux, c'était vraiment un rêve. Mais cette fois-ci, on a franchi la frontière : on est venus en France ! (*Applaudissements*). C'est un rêve qui s'est réalisé. Merci beaucoup à tous ceux qui nous ont aidés.

Madeleine LIONS — Je dois dire que là je suis... d'avoir revu ces photos, je n'ai plus de voix. Vous leur ouvrez le monde avec les marionnettes. Cette fois-ci ils sont venus à Charleville-Mézières ; peut-être bientôt iront-ils en Italie ? peut-être un jour au Brésil ?

Toshiki MINAMI — Un jour, sur Mars... (*Applaudissements*).

Madeleine LIONS — Ce qui est sûr et certain, comme l'a dit Monsieur Kohda, c'est que nous voulons maintenant tous nous rassembler, n'est-ce pas Corrado ? Tous nous rassembler de façon que dans chaque pays on puisse suivre votre exemple, qui est magnifique. On a une idée, on la prête, on la donne... et c'est comme cela que les idées prennent corps et arrivent à devenir ce que vous avez vu en marionnettes — moi, je fais du bricolo... et vous, vous réalisez ce que je ne pourrai jamais faire.

Je vous convie maintenant à boire le verre de l'amitié. On a encore à féliciter les enfants et à parler avec eux avant de clore ce colloque qui a été très riche et je remercie tous les participants, toutes les personnes qui sont même resté au-delà de ce qu'elles avaient prévu de rester à Charleville-Mézières.

Toshiki MINAMI — Merci beaucoup (*Applaudissements*).

Avant de quitter le Japon pour venir ici, nous avons eu beaucoup d'encouragements de la part de nos camarades. Ils nous ont dit que c'était encourageant parce qu'on croyait que ce serait toujours un rêve...

Madeleine LIONS — Je suis impardonnable ! Il y a quelqu'un qu'il faut remercier très profondément, c'est Monsieur Hisashi Ito (*Applaudissements*) Je ne sais pas comment on aurait pu faire sans Monsieur Ito qui a donné beaucoup de son temps, beaucoup de son énergie, beaucoup de ses capacités et surtout qui nous a donné le sésame pour connaître la personne qui pourrait ouvrir les portes de l'Ambassade du Japon en France. Grâce à vous, M. Ito, nous avons pu avoir le patronage de l'Ambassade du Japon. Soyez remercié : de tout mon cœur je ne vous oublierez jamais. (*Serge Lions : une pensée pour Monsieur Takeda ?*) Bien sûr, nous regrettons l'absence de Monsieur Takeda, l'absence de Monsieur Tange, celle de Monsieur Obara, de Monsieur Takamura, de cette dame qui nous a reçu, le dernier jour, en août 1999 dans son école avec la fête des enfants. Tous ces volontaires qui sont restés là-bas et qui seront certainement contents de voir quelques images... J'ai peur d'en oublier, mais si j'oublie des noms, je n'oublie pas qu'ils existent : je les ai toujours dans mon cœur.

(*Applaudissements*)

Madeleine LIONS — Voyez-vous, Bo San... Ce jeune homme qui manipule Bo San, je ne parle pas le japonais, il ne parle pas le français, mais il sait que je l'aime et je sais qu'il m'aime.

(*Applaudissements*)

Toshiki MINAMI — Je vais demander à chacune des personnes qui sont venues aujourd'hui ce qu'elles ont appris avec la marionnette, leurs impressions...

M. Shigetoshi SUZUKI — Depuis que j'ai commencé les marionnettes, j'ai repris ma forme. J'étais vraiment heureux de partir en tournées et de rencontrer beaucoup de gens. (*Applaudissements*).

M^{lle} Miho MIZUMOTO — Avant de commencer les marionnettes, je n'aimais pas sortir, je n'aimais pas parler devant les gens. Maintenant j'aime bien m'exprimer, j'aime bien sortir. Je n'aurais jamais imaginé que je puisse venir ici et maintenant je suis contente. (*Applaudissements*).

M^{lle} Naoko YUASA — Depuis que j'ai commencé à faire des marionnettes, j'ai rencontré beaucoup de gens, j'ai commencé à parler avec eux. Merci beaucoup. (*Applaudissements*).

M^{lle} Akiko HASEGAWA — Qu'est-ce que je vais dire ? Je n'avais jamais imaginé que je pourrais pratiquer la marionnette...Ce qui me fait vraiment plaisir, c'est que quand je pratique la marionnette, je suis vraiment touchée de voir les spectateurs contents, de voir leur joie. (*Applaudissements*).

Toshiki MINAMI — Je vous présente aussi leurs parents. (*Applaudissements*).

Monsieur MIZUMOTO — Ma fille a commencé à faire des marionnettes il y a quatre ans. Comme elle l'a dit, à l'époque elle était très timide et elle ne voulait pas parler devant les autres. Elle ne s'exprimait pas verbalement mais à travers la marionnette. Beaucoup de personnes arrivent à communiquer avec les gens comme ceci. Donc son univers s'est beaucoup agrandi, s'est ouvert à l'extérieur. Et à travers la marionnette, elle dit toujours qu'elle ressent de donner de la joie aux autres. En plus, cette année elle a participé au Festival Mondial. Certainement cette expérience influencera la vie de tous ces jeunes gens à l'avenir. Je pense à tous ceux qui ont contribué à cette réalisation, M^{me} Lions et toutes les personnes qui ont apporté leur collaboration. Je vous remercie beaucoup.

Toshiki MINAMI — Nous avons un petit souvenir qui est fabriqué par nous-mêmes, pour vous. On a fabriqué des objets au Japon, mais malheureusement... Voici un tambour, un... (*hilarité et applaudissements*), un origami... Ce sont des objets que les mères ont fabriqués au Japon. C'est pour vous comme souvenirs du Japon.

*

Ces « origami » et ces « kamifusen » ont donc été distribués aux participants et à partir de ce moment-là des groupes se sont formés : M. Minami a expliqué des détails des mécanismes de fabrication de certaines marionnettes à des personnes rassemblées autour de lui et de M. Kita-Debuire ; les autres participants échangeant remerciements mutuels, exprimant leur satisfaction d'avoir pu mener à bien ce voyage depuis le Japon et leurs espoirs que l'on n'en resterait pas là.

Puis tout le monde s'est transporté dans une grande salle voisine où, là, cela a été une grande détente pour tous. Les enfants, Français et Japonais, ont joué ensemble, entre autres avec des « kamifusen » ; les parents et toutes les personnes encore présentes ont chanté ensemble... Et c'est dans cette ambiance chaleureuse que le Colloque a été déclaré fini et que tout le monde s'est séparé.

Séparé provisoirement... parce que le lendemain, lundi, le groupe Japonais a pu participer à la vie du Festival en allant à des spectacles, accompagnés par des animateurs de "Marionnette et Thérapie", aller en ville dans la foule des festivaliers, prenant quelques photos... Le surlendemain, mardi matin, c'était le départ de Charleville-Mézières — fort émouvant — pour Paris, où la fin de la journée et celle du lendemain seraient consacrées à des visites dans Paris précédant, le mercredi soir, l'embarquement à Roissy pour Nagoya.

Quel beau voyage ! Et encore une fois, renouvelons nos remerciements à tous ceux qui l'ont permis et qui l'ont facilité.





Sur la Place Ducale, à Charleville-Mézières
Photo Jeanine David

Annexes

Relations avec l'Ambassade du Japon en France pour l'accueil de quatre jeunes marionnettistes handicapés

Nous reproduisons dans les pages suivantes le projet d'accueil de quatre jeunes marionnettistes handicapés, formés par l'association "Marionnette et Thérapie-Japon" dans le cadre de deux compagnies.

Avec ce projet présenté au Service culturel de l'Ambassade du Japon en France, "Marionnette et Thérapie" tentait d'obtenir le patronage de l'Ambassade pour la réalisation de ce projet, ce patronage étant déterminant pour obtenir l'aide de certains sponsors pour le financement des voyages et autres frais.

On trouvera donc successivement :

- la demande de "Marionnette et Thérapie" accompagnée de pièces jointes ;
- la réponse — favorable — de l'Ambassade du Japon en France.

Nous remercions ici pour l'aide apportée à la réalisation de ce projet l'Ambassade du Japon en France, le Comité d'organisation du Festival mondial des Théâtres de marionnettes, la Chambre de Commerce et d'Industrie de Charleville, le Centre de Réadaptation fonctionnelle pour Enfants, de Warnecourt, M. Ito Hisashi, et toutes les personnes de bonne volonté que nous ne pouvons énumérer ici mais que nous n'oublions pas.

"Marionnette et Thérapie".



Mardi 19 septembre 2000 – Le groupe au moment de quitter Warnecourt pour Paris
Aux premier et deuxième rangs, les enfants et leurs parents. A droite, M. Minami, derrière lui, M. Kohda.
Au fond, de gauche à droite, les deux chauffeurs du Centre de Warnecourt et leurs véhicules et S. Lions.

Photo Madeleine Lions



marionnette et thérapie

Association Nationale d'Éducation Populaire. Loi 1901
28, rue Godefroy Cavaignac - 75011 Paris
Tél. : 01 40 09 23 34

Annexes

Paris, le 20 mai 2000

Son Excellence
Monsieur l'Ambassadeur du Japon
Ambassade du Japon en France
7, avenue Hoche
75008 PARIS

Monsieur l'Ambassadeur,

Pour fêter l'entrée dans le troisième millénaire, nous sommes heureux de vous présenter notre projet d'accueil de quatre jeunes marionnettistes handicapés, appartenant aux compagnies japonaises *Kamifusen* et *Fresh*, accueil organisé dans le cadre du IX^e Colloque international "Marionnette et Thérapie", qui intervient dans le XII^e Festival Mondial des Théâtres de marionnettes, à Charleville-Mézières, dans les Ardennes, unique manifestation sélectionnée en Champagne Ardenne comme Événement officiel des célébrations de l'An 2000.

Cette manifestation qui aura lieu les 16 et 17 septembre 2000, et qui sera prolongée par "76-2000 Marionnette : autre image", a pour but de faire largement connaître la démarche de l'association "Marionnette et Thérapie-Japon" et les bienfaits apportés actuellement à des personnes handicapées par l'utilisation du théâtre de marionnettes.

Ce serait un grand honneur pour nous que vous vouliez bien, Monsieur l'Ambassadeur, accepter de parrainer cette manifestation que je serais particulièrement heureuse de présenter.

L'association "Marionnette et Thérapie" est bien consciente des gros efforts que ce voyage nécessite, tant sur le plan humain, fatigue du voyage pour ces jeunes handicapés et les personnes qui les accompagnent, mais aussi énorme dépense financière pour couvrir les frais d'un tel déplacement. Votre patronage pourrait les aider à trouver auprès de sponsors les fonds nécessaires pour la réalisation d'un tel événement. Nous ferons de notre mieux pour les accueillir, mais hélas ! nous sommes financièrement bien démunis. Néanmoins, le Comité d'organisation du XII^e Festival Mondial des Théâtres de marionnettes mettra tout en œuvre pour que leur hébergement à Charleville se fasse dans les meilleures conditions.

Notre association souhaite que cette manifestation ne soit pas une conclusion de nos rencontres, mais au contraire qu'elle nous donne l'essor nécessaire pour continuer, non seulement à travailler ensemble, mais aussi peut-être pour coopérer dans la formation de volontaires pour venir en aide aux enfants et personnes âgées victimes d'handicaps de guerre ou de fléaux naturels.

Dans l'espoir d'une réponse favorable, je vous prie d'agréer, Monsieur l'Ambassadeur, l'expression de ma haute considération.

Madeleine LIONS
Présidente de "Marionnette et Thérapie"

"Marionnette et Thérapie-France" au Japon en 1988

C'est lors d'une rencontre à Charleville-Mézières entre M. Sennosuko TAKEDA, président du Centre Unima-Japon, et M^{me} Madeleine LIONS, présidente de l'association française "Marionnette et Thérapie", au moment où se préparait le XV^e Congrès Mondial de l'Unima, que le principe de la participation de "Marionnette et Thérapie" à ce Congrès a été adopté.

Et c'est ainsi qu'une délégation française, composée par Marie-Christine Debien, psychanalyste, Colette Dufлот, psychologue, Lý Thánh Huê, psychiatre et psychanalyste, Madeleine Lions, art-thérapeute marionnettiste et Gilbert Oudot, psychanalyste, a pu, du 27 juillet au 12 août 1988, à Nagoya, Iida et Tokyo, rencontrer pour la première fois des marionnettistes et des thérapeutes japonais utilisant le théâtre de marionnettes pour venir en aide à des personnes handicapées. Ce fut une rencontre déterminante pour nos deux pays ; une rencontre qui a permis de nous connaître et de nous apprécier, de voir nos similitudes et nos différences.

Pour ma part (Madeleine Lions), je fus fascinée par le Bunraku. Je venais de trouver là ce que je cherchais depuis longtemps. Pour des raisons personnelles, j'animais un atelier avec des personnes hémiplegiques et myopathes. Tout le travail d'atelier pour la confection des marionnettes est un excellent moyen de rééducation fonctionnelle de la main, mais le passage au jeu est plus difficile. Il faut trouver des moyens, des astuces pour rendre la manipulation plus facile, plus accessible. C'est ce que j'ai trouvé dans le Bunraku. Je ne voulais pas utiliser des marionnettes à fils impossibles à manipuler en fauteuil roulant. Il fallait que tout le corps de la marionnette soit représenté — c'est très important pour des personnes qui ont de graves traumatismes dans leur corps. C'est pour cela que je ne voulais pas utiliser avec ces personnes des marionnettes à gaine (genre guignol) ou de simples marottes (tête au bout d'un bâton) ; bien que faciles à réaliser, elles sont trop difficiles à manipuler.

Et c'est ainsi que je privilégie actuellement les marionnettes "de table". Winnicott dit que la Modernité doit s'appuyer sur la Tradition : c'est ce que j'ai trouvé avec le Bunraku. Une merveilleuse tradition qui m'a amenée à réfléchir et à trouver quelques petits moyens pour faciliter la manipulation. M. Obara a les mêmes objectifs que moi, avec une meilleure connaissance technique que la mienne. Les marionnettes qu'il a réalisées pour les troupes Kamifusen et Fresh sont parfaitement adaptées à chaque acteur. Cette mise au point lui a demandé cinq ans de recherche. Je regrette que la distance nous empêche de travailler ensemble...

Notre différence de méthode, c'est que M. Obara fabrique les marionnettes pour les jeunes handicapés qui sont des acteurs de théâtre de marionnettes ; moi, je travaille essentiellement en ateliers où les handicapés fabriquent eux-mêmes leurs marionnettes, ce qui est un excellent moyen de rééducation fonctionnelle de la main (surtout le modelage). Bien sûr, ces marionnettes ne seront pas des "œuvres d'art" aux yeux des esthètes non prévenus. Elles sont plus que cela : elles sont la volonté de surmonter un handicap très difficile, de faire seul ce que l'on est supposé ne pas pouvoir faire. Elles permettent à certains malades d'accepter des soins de rééducation qu'ils refusaient avant.

Ces malades ont des pathologies trop lourdes pour être capables de se produire en public. Dans le cas des jeunes gens handicapés des groupes Kamifusen et Fresh, ils ont trouvé enfin, dans le théâtre de marionnettes, un moyen d'exprimer leurs sentiments, leurs émotions et leur droit de vivre et d'être vécus comme des êtres humains à part entière. Depuis de nombreuses années, M. Kohda fait des recherches sur la gestion du stress auprès de personnes traumatisées par des séismes. C'est ainsi qu'après le terrible tremblement de terre de Kobe, il a formé de nombreux volontaires pour porter aides aux enfants victimes de cet effroyable cataclysme.

"Marionnette et Thérapie-Japon" et "Marionnette et Thérapie-France"

C'est en 1989 que l'association "Marionnette et Thérapie-Japon" a été créée et depuis, des liens constants ont été maintenus entre nos deux pays.

Dans le sens Japon-France :

- En 1990, Koshiro Uno, fondateur du Centre de la Marionnette Contemporaine à Kawasaki-City, accompagné de Yuko Shiba et de plusieurs personnes participaient aux *Journées de Saintes* (F-17), organisées conjointement par La Maison de Polichinelle (Saintes) et "Marionnette et Thérapie" (Paris), du 17 au 23 septembre 1990. Après ces échanges, "Marionnette et Thérapie" intervenait auprès du *Festival Mondial des Théâtres de marionnettes*, à Charleville-Mézières (F-08) pour souligner l'intérêt qu'il y aurait à assurer la participation du *Deaf Puppet Theatre Hitomi* au prochain Festival.

- En 1991, Koshiro Uno, marionnettiste déjà cité, Akira Kataoka, créateur de marionnettes et Yuko Shiba, interprète, intervenaient au Colloque de Charleville-Mézières en présentant une communication intitulée *Sur la mort décrite dans la pièce "Double suicide à Sonosaki" comme cérémonie urbaine*, communication suivie par un riche exposé sur la structure de certaines marionnettes japonaises.

Le *Deaf Puppet Theatre Hitomi* donnait ensuite plusieurs représentations, dans le cadre du Festival d'abord, dans diverses villes de France ensuite et "Marionnette et Thérapie" participait à leur organisation.

- En 1994, le Japon était représenté de nouveau au Colloque international "Marionnette et Thérapie" en la personne de Yutaka Takamura, de Nagoya, assisté par Kita Debuire, interprète habitant dans les Ardennes. La communication présentée s'intitulait : *Activité d'un théâtre de marionnettes. Découverte de la valeur de l'effort et de la joie de participer, même par les enfants dystrophiques musculaires*. "Marionnette et Thérapie" était particulièrement touchée par le fait que M. Takamura était venu spécialement du Japon pour faire cette communication, sans avoir le temps matériel pour participer aux autres activités du Festival.

Signalons qu'avant le Festival un groupe de Japonais (comprenant entre autres M^{me} Adashi) s'était rendu à Mayenne (F-53) chez M. et M^{me} Dufлот, respectivement psychiatre et psychologue, et à Angers (F-49) chez M. Oudot, psychanalyste, personnalités de "Marionnette et Thérapie".

- En 1997, toujours à ce même Colloque, M. Maki Kohda intervenait tout à la fin pour signaler le travail qu'il faisait au Japon et manifestait son désir de faire une communication au prochain Colloque, insistant sur l'intérêt que l'on portait au Japon sur cette utilisation du théâtre de marionnettes.

Par ailleurs, des auteurs Japonais collaboraient aussi à notre bulletin en envoyant des articles :

- Yuzuru Enamoto, *La thérapie par les marionnettes en France*, (bull. n° 92/1, p. 27-29).
- Yoshihide Takaesu, MD, *L'hôpital comme espace artistique dans la dynamique du complexe thérapeutique* (bull. n° 95/3, p. 14-26) ; *L'application de la thérapie par l'art pour des patients schizophrènes, en particulier du point de vue des perturbations de leur "Ma-ai"* (bull. n° 95/4, p. 16-23) ; *L'expérience schizophrène dans les expressions picturales d'un jeune patient hébéphrène* (bull. n° 96/1, p. 21-26).
- Yoshinobu Shoi, Yayoi Komoto et Hitoshi Nakata, *L'Apprentissage, l'Art et La Thérapie par la Marionnette* (bull. n° 96/4, p. 24-34).

Dans le sens France-Japon :

- En 1991, Colette Duflot, Jean-Pierre Duflot et Madeleine Lions répondaient à l'invitation de Saemi Uno et intervenaient à Tokyo, Sapporo et Hakodate.
- En 1994, Madeleine Lions participait au Festival pour la Jeunesse au Japon, organisé à Okinawa.
- En 1999, Madeleine Lions était invitée en juillet, au Japon, pour la célébration du X^e anniversaire de la création de "Marionnette et Thérapie-Japon", reconnaissant le rôle déterminant qu'elle avait eu dans cet événement.

**Accueil de "Marionnette et Thérapie-Japon"
à Charleville-Mézières, du 15 au 19 septembre 2000**

C'est dans le cadre du *XII^e Festival Mondial des Théâtres de marionnettes* — manifestation toujours prestigieuse et qui est l'unique manifestation sélectionnée en Champagne Ardennes comme événement officiel des célébrations de l'An 2000 — que "Marionnette et Thérapie-France" organise son *IX^e Colloque international*.

Et c'est dans ce contexte que nous recevrons les quatre marionnettistes représentant l'association "Marionnette et Thérapie-Japon", avec les personnes qui les accompagnent et les soutiennent, du Japon et de Paris.

L'après-midi du dimanche 17 septembre 2000, le *IX^e Colloque international "Marionnette et Thérapie"* sera ouvert à tous, participants au Colloque ou non. Il sera consacré, de 14 à 16 heures à l'écoute de l'expérience de ces jeunes marionnettistes handicapés, de leur apprentissage du jeu avec marionnettes et de ce que cela a pu apporter de nouveau dans leur vie. Avec des démonstrations de manipulation de leurs marionnettes.

Leur témoignage sera étayé par celui de leurs parents, de leurs soignants, des animateurs des troupes Fresh et Kamifusen, et des animateurs de "Marionnette et Thérapie-Japon".

Avant et après cet après-midi du dimanche 17 septembre, ces marionnettistes et les personnes qui les accompagnent — ainsi que les personnalités japonaises venues de Paris pour manifester l'intérêt qu'elles portent à cette démarche — pourront participer à des activités et/ou à des spectacles organisés par le Festival Mondial des Théâtres de marionnettes et à l'exposition "*76-2000 Marionnette : autre image*" qui, pendant toute la durée du Festival, organisée conjointement par *le Festival*, la compagnie "*L'Autre*" (du Centre Hospitalier Bélair) et "Marionnette et Thérapie-France", retracera 25 ans d'une autre utilisation de la Marionnette, avec des expositions de marionnettes et de photographies, des rencontres, des possibilités de vidéos et de spectacles hors Festival.

Ils pourront ainsi assister à des spectacles de marionnettes de différents pays, rencontrer d'autres troupes de marionnettistes handicapés Français et Belges et participer à des discussions, à des échanges et ainsi élargir leur champ d'action dans ce domaine.

* * * * *

AMBASSADE DU JAPON
Service Culturel et d'Information
7, rue de Tilsitt
75017 PARIS

Paris, le 29 mai 2000

Madame la Présidente,

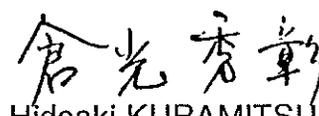
Par votre lettre du 20 mai 2000, vous nous avez présenté votre projet d'accueillir quatre jeunes marionnettistes handicapés dans le cadre du IXème Colloque international "Marionnette et Thérapie" que vous organisez à l'occasion du XIIème Festival Mondial des Théâtres de marionnettes, à Charleville-Mézières.

Ces quatre marionnettistes, ainsi que les personnes qui les accompagnent, représentent l'Association "Marionnette et Thérapie-Japon", et nous nous réjouissons que le Japon soit représenté dans cette rencontre internationale.

Pour cet événement qui aura lieu les 16 et 17 septembre prochains à Charleville-Mézières, vous avez sollicité le patronage de l'Ambassade du Japon. Et j'ai le plaisir de vous faire savoir que l'Ambassade accorde volontiers son patronage à cette manifestation.

Permettez-moi de rappeler que la formule que nous préconisons pour tout patronage de l'Ambassade est la suivante : "sous le patronage de l'Ambassade du Japon en France".

Restant à votre disposition, et souhaitant dès à présent le meilleur succès à l'événement que vous préparez, je vous prie de croire, Madame la Présidente, à l'expression de mes respectueux hommages.


Hideaki KURAMITSU
Premier Secrétaire

Madame Madeleine LIONS,
Présidente,
"Marionnette et Thérapie",
28, rue Godefroy Cavaignac
75011 Paris

"76-2000 Marionnette : autre image"

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

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

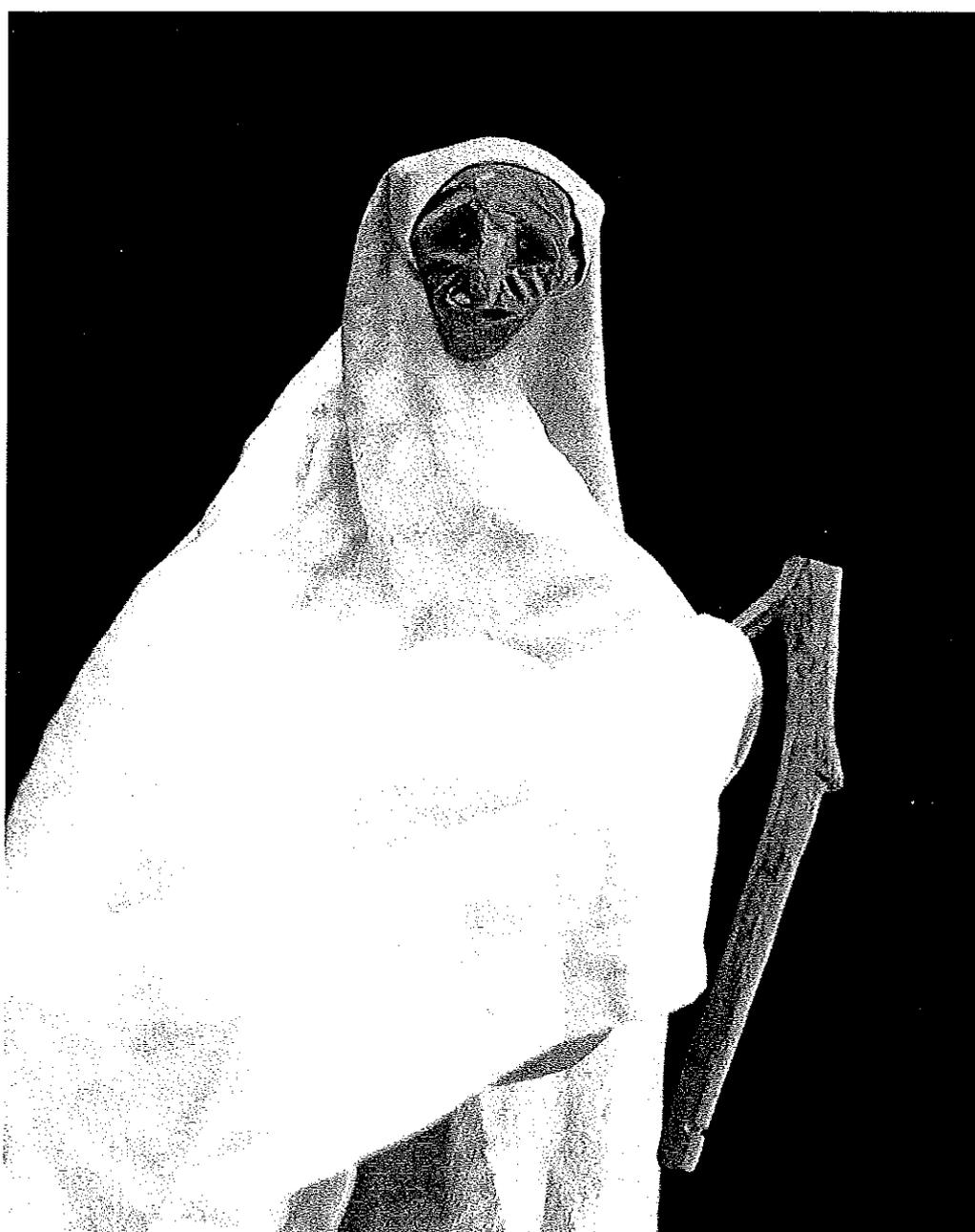
- *La Compagnie du Pépin de Pomme*, de Sainte-Ellignies, en Belgique, proche de Tournai et de Roubaix ;
- *La Compagnie "L'Autre"*, animée par notre ami François Renaud, du C.H.S. de Béclair ;
- *La Compagnie du Bois animé*, du C.H.S. de Saint-Égrève (Grenoble) ;
- *L'association "Marionnette et Thérapie-Brésil"*, animée par Elisabete Bolfer, fidèle de nos Colloques ;
- *L'institut de Rééducation "Le Chemin"*, d'Albi, avec notre ami Jean-Claude Pfenf assisté cette fois par son épouse ;
- *L'association " Animation Loisirs à l'Hôpital »*, section d'Antibes, avec les très dynamiques Claude et Francine Taillefer ;
- *"Marionnette et Thérapie"...* représentée par Christiane d'Amiens, Colette Duflot et Madeleine Lions (voir p. 124).
- Avec l'équipe d'accueil du théâtre de Pascal Sanvic qui animait de très nombreuses séances de son spectacle : *À la recherche du Doudou perdu* ;
- Et les très dévouées personnes bénévoles appartenant à l'organisation du Festival et spécialement chargées de l'accueil à ce lieu exposition et spectacle.

Cette exposition a été très fréquentée, d'une part parce qu'elle était sur le trajet d'un spectacle, mais incontestablement aussi parce que le sujet attirait un public très intéressé par cette démarche et qui posait beaucoup de questions. L'exposition de *La Compagnie du Pépin de Pomme* montrait les différents spectacles produits depuis la création de l'activité, il y a 10 ans (voir p.70 et 71). *La compagnie "L'Autre"* avait installé un castelet monumental et rappelait tout autour la progression de son activité avec des marionnettes, des photos et des textes appréciés (voir p. 82 et 122). *La compagnie du Bois animé* étonnait les visiteurs par la qualité des marionnettes sculptées sur bois (voir p. 32). *"Marionnette et Thérapie-Brésil"*, qui n'avait pu raisonnablement apporter des marionnettes, présentait sous forme de tableaux, enrichis de textes, l'ensemble des activités déjà réalisées ou en projet, et cet enthousiasme était réconfortant (voir p. 14). Les marionnettes de *l'institut de Rééducation "Le Chemin"*, souvent géantes, présentées très groupées, formaient un ensemble impressionnant, bien représentatif de l'énergie de leur animateur (voir p. VIII). *"Animation Loisirs à l'Hôpital"* présentait de belles marionnettes, très colorées, propres à égayer les enfants pour lesquels elles seraient animées. Notons que Claude et Francine Taillefer, qui n'ont pu rester jusqu'au bout de l'exposition, ont pendant qu'ils étaient là, joué, à titre de démonstration, pour les visiteurs.

Enfin *"Marionnette et Thérapie"* offrait trois volets. L'un présentait, en textes et en images, des réflexions de Colette Duflot sur l'utilisation de la marionnette en psychiatrie et sur « Le dedans et le dehors » (développé au Colloque). Un autre volet montrait l'activité d'un atelier-marionnettes dans un foyer de vie de jeunes

autistes, animé par Christiane d'Amiens et qui fonctionne sans interruption depuis 12 ans. Certains autistes ont pu y participer durant 7 ans. On pouvait y voir les remarquables photos de Richard Dasnoy, animateur qui avait déjà permis d'illustrer *Les âges de la vie*. Et un versant à la fois artistique et poignant, où Madeleine Lions présentait là aussi de très belles photographies, réalisées par le Studio Pose de Saint-Maur-des-Fossés, mettant en images les souffrances engendrées par l'exode (voir p. 50 et ci-dessous).

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



"Le malheur"

"76-200 Marionnette : autre image" – Madeleine Lions

Photo Studio Pose – Saint-Maur-des Fossés (F-94)



ET LA THÉRAPIE, DANS TOUT ÇA ?

Nous voulons fonctionner comme une troupe amateur dite « normale ». Nous nous imposons et acceptons un cahier des charges exigeant pour la confection des poupées légères, maniables et solides ! Nous nous soumettons à une ligne esthétique générale cohérente. Les séances de fabrication s'étalent sur de longs mois dans une atmosphère que nous voulons toujours chaleureuse et où nous sommes attentifs à ce qui pourrait gêner

ou heurter l'un ou l'autre des participants. La ponctualité et l'assiduité sont présentes dès que l'histoire commence à prendre corps, il n'est pas nécessaire d'insister sur l'importance de l'engagement de chacun, tous le ressentent ! Dès les séances d'enregistrement et surtout les premières répétitions, l'exploit personnel rejoint intimement la performance collective. La joie de jouer dans la perspective d'une rencontre éphémère avec le public

est plus forte que la fatigue et la lassitude. L'imminence de notre succès d'un soir et la certitude de présenter à l'autre une image du malade mental éloignée des clichés nous dopent. Mais ceci n'est possible que parce que nous fonctionnons au rythme du Festival, que seules les huit à dix semaines qui le précèdent demandent un travail intense, et surtout parce que nous avons trois ans devant nous pour songer au suivant.

« Nous voulons fonctionner comme une troupe amateur dite « normale ». Nous nous imposons et acceptons un cahier des charges exigeant pour la confection des poupées légères, maniables et solides ! Nous nous soumettons à une ligne esthétique générale cohérente. Les séances de fabrication s'étalent sur de longs mois dans une atmosphère que nous voulons toujours chaleureuse et où nous sommes attentifs à ce qui pourrait gêner ou heurter l'un ou l'autre des participants. La ponctualité et l'assiduité sont présentes dès que l'histoire commence à prendre corps, il n'est pas nécessaire d'insister sur l'importance de l'engagement de chacun, tous le ressentent ! Dès les séances d'enregistrement et surtout les premières répétitions, l'exploit personnel rejoint intimement la performance collective. La joie de jouer dans la perspective d'une rencontre éphémère avec le public est plus forte que la fatigue et la lassitude. L'imminence de notre succès d'un soir et la certitude de présenter à l'autre une image du malade mental éloignée des clichés nous dopent. Mais ceci n'est possible que parce que nous fonctionnons au rythme du Festival, que seules les huit à dix semaines qui le précèdent demandent un travail intense et surtout parce que nous avons trois ans devant nous pour songer au suivant. »

La compagnie "L'Autre" – Charleville-Mézières

Rencontres organisées par le Festival

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

* * * * *

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

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



L'espace de "Marionnette et Thérapie"

De gauche à droite : expositions de Colette Duflot, Madeleine Lions, Christiane d'Amiens