

– image, représentation, elle constitue pour celui qui la crée un support, une médiation projective du désir. (« c'est moi et pas moi », « avec elle, je dis ce qu'ailleurs je ne pourrais pas dire »).

– être de théâtre, elle obéit – même dans le champ clos d'un groupe thérapeutique – aux règles du théâtre avec la signification d'un espace de représentation...

En tant qu'acteur du désir de son créateur, elle ne peut changer de rôle ou de personnalité, mais il convient de l'aider à l'assumer jusqu'au moment où, désinvestie, elle sera abandonnée.

Il serait trop long d'évoquer ici les différentes règles de fonctionnement qui peuvent être nécessaires.

Je me bornerai aujourd'hui à insister sur cette évidence que la mise en place d'un dispositif est nécessaire et demande réflexion si l'on ne veut pas risquer un *happening* potentiellement destructeur pour les patients.

Il s'agira de mettre en rapport les caractéristiques propres de la structure de personnalité des patients avec lesquels on veut travailler, avec l'objectif thérapeutique que l'on peut, eu égard à l'urgence des symptômes, viser à plus ou moins long terme et, enfin, en tenant compte d'un support théorique auquel il est nécessaire de se référer.

Cela pourra alors aller d'un travail d'expression personnelle spontanée dans un groupe sous-tendu par la théorie psychanalytique avec des sujets autistes et psychotiques (tels ceux que j'ai animés durant 15 ans au CHS de Mayenne), à l'organisation d'un spectacle avec de jeunes marginaux en mal de reconnaissance sociale.

La marionnette peut également jouer son rôle – et exercer sa magie ? – dans le cadre d'un travail de rééducation fonctionnelle, comme point d'appui pour l'effort de mouvoir un corps malade.

Autant de situations, autant de dispositifs qui différeront dans la tâche proposée, les modes d'intervention des animateurs, les modalités temporo-spatiales de l'organisation des séances...

Mais, toujours, la marionnette – si l'on respecte son essence – apparaîtra comme cet être de « l'entre deux » selon l'expression de Brunella Eruli, sociologue italienne qui a bien étudié le phénomène « marionnette », point d'insertion dans la matière d'un désir, point d'appui où le désir malmené, refoulé, enfoui, va pouvoir se représenter, se mettre en scène, avant de savoir se dire.

La marionnette et son monde apparaissent alors, dans leur complexité – pour celui qui y fait œuvre de création – comme le lieu d'inscription des signifiants des objets du désir, ces objets partiels, ces « poires pour la soif à l'égard de la source introuvable qui nous abreuverait pour toujours. » (28)

(28) Serge André, *Le symptôme et la création*, in *La part de l'oeil*, 1985, Dewarichet, Bruxelles

(29) Centre d'Etudes Théâtrales, Louvain-la-Neuve, 11 décembre 1993

Comédien et marionnettiste (29)

« Quand une marionnette parle, écrivait Lacan, ce n'est pas elle qui parle, c'est quelqu'un derrière. » (Séminaire III, *Les Psychoses*, Seuil 1981, p. 63)

Ceci peut apparaître comme un truisme, une vérité de La Palice, et pourtant Jacques Lacan n'est pas connu pour avoir eu l'habitude d'enfoncer des portes ouvertes... Mais, lorsqu'il énonçait cette phrase, il ne parlait pas de l'art du spectacle et ne désignait pas le marionnettiste caché derrière la marionnette.

Il usait d'une métaphore : la « marionnette », précisait-il, c'est vous, c'est moi, « marionnettes prises dans le jeu, et la première c'est vous-mêmes » (ibid.), « personnage » mû par une nécessité intérieure qui lui échappe, marionnette du Désir, acteur pris dans le jeu du symbolique qui va régler ses actes et déterminer ses paroles.

L'idée d'une comparaison de l'homme avec la marionnette animée par quelque marionnettiste transcendant et ignoré n'est pas nouvelle. Le théâtre de marionnettes lui-même l'a mis bien plus d'une fois en scène. Déjà Platon écrivait que l'homme est « une simple marionnette » pour les dieux : « Nos passions sont en nous comme des fils ou des ficelles qui, nous mouvant et nous tirant dans des émotions opposées, nous font agir dans un sens ou dans l'autre » (*Les Lois*, Livre 1). Un de ces fils, cependant est en or : c'est celui de la Raison, et c'est à lui seul qu'il faudrait obéir.

Quand Lacan évoque « les contorsions des marionnettes » que nous sommes, ce n'est cependant pas pour suggérer que ce « quelqu'un derrière » pourrait être une quelconque divinité. C'est pour signifier qu'il y a, dans tout discours, toujours, un « au-delà » du langage. Il y a le Désir qui nous agit à notre insu, et c'est le travail de l'analyse qui nous permet de repérer à travers quelle mise en scène – le fantasme – il nous anime.

Mais il insiste aussi sur le fait que, en préalable à tout discours que je crois tenir en mon nom propre, il y a toujours, d'une part, un acte de reconnaissance mutuelle d'un sujet par rapport à un Autre, et qui le situe dans un rapport donné et, d'autre part, l'instauration d'un jeu symbolique qui régule ce rapport mutuel : « À partir d'une parole un jeu s'institue, en tout comparable à ce qui se passe dans "Alice au pays des merveilles", quand les serviteurs et autres personnages de la cour de la reine se mettent à jouer aux cartes en s'habillant de ces cartes, en devenant eux-mêmes le roi de cœur, la reine de pique et le valet de carreau. Une parole vous engage à la soutenir par votre discours, ou à la revivre, à la récuser ou à la confirmer, à la réfuter, mais – plus encore – à vous plier à bien des choses qui sont dans la règle du jeu. Et quand bien même la reine changerait à tout moment la règle, ça ne changerait rien à l'essentiel, une fois introduit dans le jeu des symboles, vous êtes toujours forcé de vous comporter selon une règle. » (ibid.)

Alors, amorçons un début de mise en abîme et demandons à la « marionnette », vous, moi, eux... d'en fabriquer une, de marionnette, et cela en vue de l'inscrire dans un jeu dont nous fixerions les règles ensemble (30) et, quittant les généralités, observons ce qui se passe.

On peut, en effet, proposer une telle tâche – dans une visée thérapeutique – à des sujets qui, enfants ou adultes, se trouvent partiellement exclus de ce jeu symbolique qui préside aux relations que nous pouvons entretenir les uns avec les autres. Ce pourraient être des patients psychotiques qui vivent mal avec une identité morcelée, éclatée. Mais, tout aussi bien, ce pourraient être des exclus du monde scolaire, quelles que soient les origines de cette exclusion, tous ceux enfin qui partent dans le jeu social avec un potentiel de chances diminué.

La première constatation que nous pourrions faire sera la relation particulière qui va se nouer entre le sujet et la marionnette qu'il crée : ce sera, en premier lieu, une relation en miroir.

On a beaucoup dit que la marionnette est un lieu de projection privilégié. Mais il y a, dans ce rapport au réel de la matière, bien autre chose que cette expulsion d'affects sur l'extérieur, ce que l'on entend généralement par « projection ».

Le visage, notamment, de la marionnette porte sur lui la marque indélébile de son créateur.

Léonard de Vinci avait déjà remarqué que le portrait reflétait tout autant le visage du peintre que celui de son modèle. Et pourtant, de son temps, l'art du portrait entraînait dans des codes précis et l'artiste ne pouvait se laisser aller au « n'importe quoi ».

Si, au contraire, on laisse, par une attitude suffisamment non directive, advenir ce qui veut advenir, on observera très fréquemment une incontestable similarité entre le visage du créateur et celui de sa créature. Il y a comme une sorte de « signature » qui fait qu'un étranger au groupe de travail, mais qui en connaît les participants, pourra, sans information préalable, deviner l'auteur de telle ou telle marionnette.

(30) J'exclurai de l'expérience le sculpteur, le fabriquant de marionnettes: chez lui l'apprentissage, le patient travail de l'artiste créateur vient, sans l'éliminer, se superposer à sa spontanéité, et peut rendre moins immédiate l'observation.

Lorsque, en 1988, nous avons fait une vidéo sur notre travail au CHS de Mayenne dans des groupes thérapeutiques avec marionnettes, nous avons introduit un cameraman lors de certaines séances (avec l'accord des participants). J'avais demandé à l'opérateur de venir, notamment, à la séance où la fabrication était suffisamment avancée, et où les visages allaient être peints. À sa question « Mais qu'est-ce que je devrai filmer ? », je répondis qu'il n'aurait qu'à observer et j'ajoutais qu'il était probable que certaines marionnettes offriraient une ressemblance remarquable avec leur auteur, et que cela devrait être mis en évidence. Ce phénomène fut manifeste, dans ce groupe-là, chez trois des participants sur cinq, ce dont la vidéo rend parfaitement compte.

L'évidence de ce phénomène de similarité est sans doute en partie dépendante du mode de fabrication choisi. Pour ma part, j'ai toujours privilégié le modelage qui donne une grande place au contact de la main et de la matière. Ceci permet une intimité avec l'objet beaucoup plus grande que d'autres procédés faisant intervenir le découpage, plus chirurgical ou l'assemblage par quelque moyen que ce soit.

Encore faut-il savoir abandonner une attitude trop pédagogique d'apprentissage à faire, oublier les modèles, ne pas en fournir au patient (c'est une des raisons qui nous a amenés, à notre place d'animateurs-thérapeutes, à ne pas faire de marionnettes nous-mêmes). Cette attitude de non-directivité ne sera pas nécessairement acceptée partout. Lors d'une tournée de conférences au Japon, en 1990, exposant ma méthode, j'insistais sur le fait que la spontanéité du patient était, avant tout, à rechercher, sans conseils ni censure, tout comme, dans le travail analytique, la consigne est de dire tout ce qui vient à l'esprit. Un professeur de psychologie japonais me fit par la suite remarquer que cela était difficile, sinon impossible, pour un japonais qui, lui, recherchera avant tout, dans un travail de création, la perfection de l'objet.

Il nous arrive quand même parfois d'être taquinés par notre propre conception de l'esthétique, ce qui risque de nous pousser, malgré nos principes, à intervenir. Je me souviens d'une jeune femme, très malade, qui avait construit un visage avec un œil sur le front et un autre au milieu de la joue... Nous respections, bien sûr, son choix, mais... nous lui demandions tout le temps si c'était bien cela qu'elle voulait faire ! Et elle persistait. Quelle ne fut pas notre surprise (et notre joie d'avoir, quand même, su nous laisser faire) lorsque cette marionnette passa dans l'espace théâtral du castelet : elle avait une présence extraordinaire !

Aussi, pour rester dans un parallèle avec le travail de l'analyse, pourrions-nous assister à de véritables « lapsus des mains ». Dans ce climat de non directivité et de neutralité bienveillante, on constate souvent de remarquables oppositions entre le projet tel qu'il a été explicité et sa réalisation. Comme si il y avait bien « quelqu'un derrière » et qui insiste, à l'insu même du sujet. Tel qui voulait faire « une bonne fée » modèlera sans s'en rendre compte une tête grimaçante de sorcière, ou celui qui voulait faire un personnage anodin verra sortir de ses mains un oiseau de malheur à la mine patibulaire.

Ces « lapsus » sont très importants à repérer. J'en évoquerai un exemple. Un petit garçon sans pathologie particulière si ce n'est une certaine instabilité psychomotrice (j'animais un groupe d'enfants normaux) déclara qu'il voulait « se » faire.

Ce qui n'est pas un projet à encourager.

Il y a, en effet, cette relation très étroite, en miroir, entre créateur et créature, lorsque la marionnette vient d'être terminée. Et pas seulement chez des sujets atteints d'une pathologie mentale, chez chacun de nous, et cela peut s'observer notamment lors de stages de formation. Le sujet contemple son œuvre, plus ou moins longuement, mais avec une expression de jubilation qui rappelle la jubilation bien connue de l'enfant devant son image dans le miroir. Mais le travail thérapeutique vise, après cette phase quasi-fusionnelle, à instaurer une certaine

(31) Il m'est arrivé un fois de ne pas interdire de « se » faire à un patient qui a effectivement réalisé en toute connaissance de cause une très belle effigie de lui-même. Mais il n'a jamais pu lui donner le mouvement ou la parole : il se cachait derrière elle, faisait corps avec elle, incapable de prendre la moindre distance avec ce qui n'était pas une représentation de lui, mais lui-même.

distance entre la figure et le sujet. À cet égard, bien des marionnettistes ont mis l'accent sur la « distanciation » qui est nécessaire à l'artiste pour pouvoir animer la marionnette. Cette nécessaire distanciation (qui fera dire, plus tard, au sujet qui a repéré le jeu complexe des identifications et de la prise de distance : « J'ai dit ça, mais ce n'est pas moi qui l'ai dit, c'est ma marionnette... mais si ma marionnette l'a dit, c'est quand même bien que je le lui ai fait dire ! » se construit et s'actualise au cours des séances de jeu qui suivent le temps de fabrication. (31)

Aussi dis-je à ce petit garçon : « Toi, tu es un garçon, et pas une marionnette. Tu ne peux pas te faire en marionnette : crée un personnage imaginaire ». Il avait l'art des compromis, et annonce alors : « Je vais faire un petit garçon imaginaire qui me ressemblerait. »

Il était châtain et avait les yeux marron.

Or, voilà qu'il fait une marionnette blonde aux yeux bleus, et ne semble absolument pas remarquer qu'il y a une différence. La marionnette devient « un roi » et est ornée d'une belle couronne dorée et se lance, au cours des jeux, dans de nobles actions. Que penser de ce qui pourrait apparaître comme une anomalie ? Il ne s'agit pas de lui faire remarquer qu'il s'est trompé, mais de comprendre ce qui, dans son image idéale de lui, n'est pas conforme avec son apparence.

Pour ma part, je savais que cet enfant, plutôt agité et instable, avait une sœur aînée qui passait aux yeux des grandes personnes pour une petite fille modèle. Or cette sœur est blonde et a les yeux bleus...

À travers ce qu'il voulait semblable à lui, il avait fait le portrait – idéalisé – de sa sœur, qui représentait (c'est l'hypothèse que je formais sans la formuler) pour lui une sorte d'Idéal du Moi, identification désirée mais inaccessible. Ce « lapsus » pouvait en partie rendre compte de son agitation motrice un peu voyante : tant qu'il désirait être à la place d'une autre, il ne pouvait vraiment rester à la sienne... Le travail de la marionnette est un travail de représentation, et ce qui importait était alors de le laisser inscrire cette image dans un champ relationnel, en lui permettant de jouer ce personnage, puis de s'en détacher. Il n'y a pas, dans ce contexte, d'interprétation à formuler au sujet lui-même.

On peut alors dire qu'en fabriquant une marionnette, le sujet inscrit dans le réel de la matière des signifiants qui le représentent. Et cette créature faite à son image est déjà un langage. Langage qui n'est pas toujours lisible car nous n'en connaissons pas le code (au contraire d'un certain nombre de marionnettes traditionnelles, comme, par exemple, les wayangs indonésiens chez qui on sait à qui on a affaire selon que leur visage est blanc, ou noir, ou rouge, selon que leur tête est harmonieuse ou torturée par des déformations).

La marionnette, si elle n'est pas encore un discours, est assurément un signe, « signe iconique », qui doit, pour être opérant, entrer dans un code, ou créer son propre code. Umberto Eco fait du texte iconique « un processus d'instauration de code ». La marionnette sera donc un « pré-texte » (et non pas un « prétexte », « fausse raison destinée à cacher le véritable motif » *Nouveau Petit Larousse Illustré*).

C'est alors que la marionnette apparaît comme une médiation particulièrement féconde, bien plus que toute autre médiation projective. Si l'on respecte sa nature – qui est essentiellement théâtrale – elle trouvera toute sa mesure dans le jeu théâtral qu'elle va supporter et promouvoir.

Quelques règles, conformément à sa vocation théâtrale, seront, dans cette entreprise, à respecter.

En premier lieu, il convient de désigner un lieu pour la représentation. La plupart des thérapeutes utilisant le théâtre (et pas seulement celui de marionnettes) opèrent un découpage symbolique de l'espace en désignant le lieu du jeu, distinct de celui où les personnes évoluent avec leur identité sociale. C'est une pratique que je dirais « hygiénique » qui permet de séparer le travail de l'imaginaire de la réalité, d'éviter

que tout ne se mélange. Le traditionnel castelet permet à la fois de déterminer concrètement cet espace symbolique et, en même temps, de cacher le corps des animateurs, ce qui peut avoir une importance et constituer pour certains une facilitation de l'expression. Et s'il n'y a pas de castelet, il est tout aussi important de désigner un espace précis où ce sont les marionnettes qui parlent, et seulement là.

Alors que j'animais un séminaire avec des rééducateurs de l'Éducation Nationale, j'entendis quelques participants dire que les enfants qu'ils recevaient en séance ne s'intéressaient pas aux marionnettes qui étaient présentes dans la salle et ne les utilisaient que sporadiquement, et seulement pour des actions stéréotypées. Nous évoquâmes ensemble cette règle qui consiste à délimiter un espace de jeu. Lors de la session suivante, alors qu'ils avaient eu le temps de mettre cette règle en application en utilisant un petit castelet, ils dirent avoir repéré les changements que cette partition de l'espace avait déclenchés chez les enfants qui, dès lors, se passionnaient pour ce qu'ils allaient exprimer ou représenter. Ces enseignants émirent alors l'hypothèse que l'absence d'un dispositif scénique avait sans doute conditionné le désintérêt manifesté naguère par les enfants à l'égard des marionnettes.

Un autre élément important est celui du choix de l'identité du personnage. Là encore, nous nous conformons aux mœurs des marionnettes. Dans le théâtre de marionnettes, chaque personnage a son identité, une identité et une seule, et que Karagöz soit sultan ou traîne-savate, il est toujours Karagöz.

À partir de cette situation, déjà bien structurée, le travail consiste à susciter des rencontres interpersonnelles. L'histoire, créée à partir d'improvisations, composée peu à peu, devient le contenant, lieu imaginaire et symbolique de la rencontre et de la reconnaissance de l'autre. Chacun s'inscrit dans la règle de l'échange qui lui permet d'actualiser son personnage avec ce que, consciemment ou inconsciemment, il représente.

Que dire, alors, des effets thérapeutiques qui peuvent être constatés ?

Ce travail du jeu aura parfois d'incontestables effets cathartiques. Une parole, une situation vont soudain réveiller des affects refoulés, permettre une abréaction émotionnelle. Telle patiente, confite en dévotion et qui avait fait une marionnette extrêmement sage pourra, au cours d'une improvisation, faire surgir sa marionnette et lui faire crier : « J'ai besoin d'un homme ! »...

Ces effets cathartiques sont à traiter avec infiniment de respect et le patient doit alors être soutenu. Mais ils sont souvent transitoires, le refoulement reprenant rapidement ses droits.

Le jeu, par ailleurs, permet, au fil des séances, d'opérer cette prise de distance par rapport au Double dont, notamment, Dostoïevski a bien su montrer la signification mortelle...

Le jeu permet aussi de se situer dans le monde de la relation et de l'intersubjectivité. Il développe la capacité d'un sujet à reconnaître et accepter ses limites – limites entre Moi et l'Autre – à reconnaître et accepter les règles qui régissent le jeu des relations interpersonnelles.

À cet égard, le travail avec la marionnette peut jouer un rôle non négligeable non seulement dans une visée thérapeutique mais encore lorsqu'il s'agit de faire un travail de socialisation.