



## Marionnette & Thérapie

Marionnette et Thérapie – 25, rue Racapé - 44300 Nantes - France

Téléphone : +33 (0)2 51 89 95 02 – Courriel : marionnettetherapie@free.fr

Site web : <http://marionnettetherapie.free.fr>

### MARIANO DOLCI

## Un deuxième oeil, un autre regard ?

Ce texte est une des contributions du XIV<sup>e</sup> colloque de l'association Marionnette et Thérapie qui s'est tenu le 21 septembre 2013 à Charleville-Mézières (France). Il a été publié en mars 2014 dans le n° 37 de la *Collection Marionnette et Thérapie*. Contenu de cette publication :

<b>LA MARIONNETTE : UN PARLÊTRE ?</b>	<b>THE PUPPET: A SPEAKING BEING?</b>	
<b>Introduction</b>	<b>Introduction</b>	<b>p. 6</b>
Marie-Christine DEBIEN, psychanalyste (Nantes - France)		
<b>« Une parole qui agit ».</b> <b>Paul Claudel et la marionnette :</b> <b>effort de (re)contextualisation</b>	<b>'A word that acts'.</b> <b>Paul Claudel and puppetry:</b> <b>effort to (re)contextualization</b>	<b>9</b>
Raphaèle FLEURY, auteur de <i>Paul Claudel et les spectacles populaires</i> (Charleville-Mézières - France)		
<b>Le parlêtre, le désir et la marionnette</b>	<b>The speaking being, the wish and the puppet</b>	<b>21</b>
Gilbert OUDOT, psychanalyste (Angers - France)		
<b>Un deuxième œil, un autre regard ?</b>	<b>A second eye, another look?</b>	<b>29</b>
Mariano DOLCI, marionnettiste (Reggio Emilia - Italie)		
<b>La marionnette pour « soigner les soigneurs » :</b> <b>une formation en Syrie en 2013</b> <b>dans une situation de guerre</b>	<b>The puppet to 'heal the healers':</b> <b>training in Syria in 2013</b> <b>in a war situation</b>	<b>49</b>
Karim DAKROUB, marionnettiste, psychologue (Beyrouth - Liban)		
<b>La marionnette comme bord dans l'autisme :</b> <b>animer pour engager sa voix</b>	<b>The puppet as a border in autism:</b> <b>animating to engage the voice</b>	<b>65</b>
Pascal LE MALÉFAN, psychologue, psychanalyste, professeur de psychologie clinique (Rouen - France)		
<b>Histoires de "greffes d'imaginaire",</b> <b>une expérience avec des enfants psychotiques</b>	<b>'Transplants of imaginary' stories,</b> <b>experience with psychotic children</b>	<b>77</b>
Françoise ARNOLDI-DESSIEX, marionnettiste, art thérapeute (Nyon - Suisse)		

MARIANO DOLCI

## Un deuxième œil, un autre regard ?

*La contribution de l'animateur marionnettiste dans un atelier marionnette en psychiatrie.*

MARIE-CHRISTINE DEBIEN - Je suis très contente d'accueillir Mariano Dolci qui a participé au premier colloque organisé par Marionnette et Thérapie en 1976, avant même que l'association ne soit officiellement constituée. C'est un compagnon de route de Marionnette et Thérapie.

ALAIN GUILLEMIN - Mariano Dolci a marqué une époque dans une longue pratique d'utilisation de la marionnette en milieu scolaire et en milieu psychiatrique. Je pense qu'il est parfois intéressant, dans ce rapport entre la théorie, la pensée et la pratique, de redescendre les pieds sur terre et de voir comment la marionnette est capable d'agir et de parler.

Le parcours de Mariano Dolci est marqué d'une avancée capitale exemplaire puisqu'il a conquis une position totalement unique, celle de marionnettiste municipal. C'est fabuleux. Il y a de grandes avancées dans certains moments de l'histoire de la marionnette mais il y a aussi parfois des reculs. J'en sens quelques-uns aujourd'hui : quand on arrive à faire des ateliers de pratique artistique consacrés à la marionnette dans des établissements scolaires, il y a une question que personne ne se pose, c'est « d'où sortent les marionnettes utilisées ? ». J'ai l'impression qu'on s'en fiche complètement et ça m'inquiète terriblement.

Il y a des choses qui ont peu à peu disparu, notamment les pratiques qui existaient dans l'après-guerre en France promues par les CEMEA (Centres d'entraînement aux méthodes d'éducation actives), qui ont fait un boulot remarquable avec les marionnettes en faisant appel aux meilleurs professionnels. Il en reste des traces, des écrits, mais la pratique a disparu.

Dans tout cela, ce qui me semble parfois inquiétant, c'est de voir des confrères marionnettistes – ou des comédiens – animer beaucoup de stages, d'initiations, de transmissions, alors qu'ils ne sont pas – ou ne sont plus – sur scène.

De ce point de vue, la pratique de Mariano Dolci est aussi une pratique de marionnettiste sur le plateau, dans des tournées, dans des spectacles. Ce n'est pas la transmission de quelque chose qu'il ne pratiquerait pas. Il est complètement là-dedans, en particulier avec le « Teatro Sperimentale dei Burattini » d'Otello Sarzi. Il y a là quelque chose d'assez exemplaire dans ce rapport entre la transmission, l'utilisation de la marionnette dans différents domaines et une pratique de spectacles sur le terrain et sur scène qui me semble tout à fait étonnante.

Dans le rapport de la marionnette à la parole et aussi dans notre propre rapport à la parole, la question, c'est peut-être aussi celle du rapport à l'autre, selon la belle

formule d'Albert Jacquard qui disait : « je suis les liens que je tisse ». Je ne suis pas « moi », comme individu centre du monde, j'existe dans les relations à l'autre. Dans ces relations à l'autre, je pense que la place de la marionnette est là, au milieu. Elle fonctionne aussi comme une espèce de marque de l'esprit critique, cet esprit critique qui a marqué l'activité du théâtre que je citais et l'activité de Mariano Dolci, qui est quelque chose de profondément marqué par l'histoire des luttes contre le fascisme et le nazisme, qui sont aussi un de ses héritages.

*Mariano Dolci, après une courte vie de professeur de mathématiques, est devenu marionnettiste en suivant les pas d'Otello Sarzi. Il a pratiqué dans les établissements scolaires et établissements psychiatriques de Reggio Emilia (Italie) et sur les scènes italiennes ou européennes. Retraité, il intervient toujours dans les prisons et assure des cours sur les potentialités des marionnettes à l'Université d'Urbino. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages – non traduits en français – sur l'usage de la marionnette en pédagogie.*

J'ai commencé à travailler à l'intérieur de l'institut psychiatrique "San Lazzaro" de Reggio Emilia (Italie) en septembre 1973. Un administratif de la direction sanitaire de cet hôpital avait assisté à un spectacle sur la place d'un village où, à grands cris, les enfants n'arrêtaient pas de provoquer ma marionnette. Parmi ces bruyants spectateurs, il y avait un groupe de jeunes affectés de graves problèmes psychiatriques. Certains firent eux aussi des efforts pour attirer l'attention de mon personnage. Ce comportement devait être tout-à-fait inattendu pour les accompagnateurs car, l'épisode ayant été rapporté à la direction de l'hôpital, je fut invité à une réunion où l'on me proposa d'essayer de « tenter quelque chose » auprès des malades en grande partie âgés et hospitalisés depuis très longtemps.

Je vous laisse imaginer ce qu'était une maison de fous traditionnelle d'il y a 40 ans où vivaient oubliés près de deux mille malades. Une vingtaine de pavillons, sans rapport entre eux, présentaient toutes les gradations entre un hôpital de jour plus ou moins décent et une misérable prison. Ils étaient couramment désignés selon la vieille nosologie policière : « *les agités, les violents, les tranquilles, les sales, les couchés, etc.* ». Dans certains pavillons, on employait encore des instruments de contention dont de solides courroies en toile que les malades tissaient eux-mêmes sur de grands métiers.

On nous avait assigné une grande salle non utilisée d'un pavillon, soi-disant des moins traumatisants pour des inexperts comme nous, où vivaient près de 200 personnes. Ces malades nous paraissaient tous semblables, comme uniformisés par une longue hospitalisation. « *Névrose d'hospitalisation* » disaient les médecins. « *Malades de classe* » rétorquait la culture gauchiste. À nous de nous débrouiller pour proposer « quelque chose ».

Que faire ? S'agissant de présenter des spectacles pour distraire et secouer un peu les malades, une tutelle médicale n'avait pas été prévue. « *Quel mal peuvent faire les marionnettes ?* » Cela peut surprendre mais c'était en 1973, quatre ans avant la promulgation de la loi n° 180 dite « Basaglia » qui abolirait les maisons pour aliénés. Les discussions quotidiennes entre médecins, infirmiers, administrateurs et politiciens, à l'intérieur des hôpitaux comme sur tous les journaux nationaux, étaient déjà d'une grande virulence et d'une extrême radicalité. « *Améliorer ou abolir l'hôpital psychiatrique ? Que deviendront alors des milliers d'internés et de soignants ?* » L'inquiétude

pour l'avenir était trop pressante et une activité de marionnettes sans précédents connus en Italie, adressée à des adultes à l'intérieur d'une institution au destin incertain, n'intéressait personne. J'ai tout de même fini par travailler 15 ans dans cet hôpital, dont bien 11 après sa fermeture car il a fallu beaucoup de temps pour vider entièrement l'établissement.

Ayant reçu carte blanche de la part de la direction, nous commençâmes par présenter de courtes saynètes derrière un paravent sans obtenir de réactions de la part des malades. Vu mon désarroi devant ce public impassible, il est compréhensible que, pour me sécuriser, je me sois réfugié dans les modalités que je proposais chaque jour avec succès aux enfants et aux enseignants. Je me suis donc attaché à convaincre individuellement des malades de venir faire partie d'un groupe en vue de construire et, si possible, d'animer des marionnettes. Cette idée qui à l'époque paraissait saugrenue, au moins en Italie, déclencha la moquerie et la sourde opposition des infirmiers qui prévoyaient un supplément de travail pour la surveillance. Nous commençâmes donc à construire dans notre salle un castelet et des marionnettes ; d'autres, toutes faites, étaient exposées sur une table à la vue de ceux qui passaient et s'attardaient à les examiner.

Pendant toute la durée de la séance, l'un de nous travaillait pour en construire d'autres. Apparemment, le spectacle que nous offrions en travaillant seuls était bien plus attrayant que celui des représentations que nous avions tentées sans succès. En effet, des malades toujours plus nombreux venaient s'asseoir, comme au théâtre, pour nous regarder travailler et quelques-uns se proposaient pour nous aider. La plupart ne comprenait pas trop à quoi notre travail pouvait servir mais, par contre, les opérations élémentaires de peinture, de menuiserie et de couture étaient plus compréhensibles et rappelaient peut-être avec nostalgie des anciens savoir-faire. Bref, un groupe plus au moins stable s'étant constitué, nous commençâmes à faire construire et manipuler des marionnettes à gaines.

L'opposition des infirmiers était compréhensible car, en cas d'accidents, ils étaient les seuls responsables. Certains malades, ceux à « régime obligatoire » ne pouvaient sortir de leur pavillon sans être accompagnés par un infirmier ou par un parent autorisé. Il s'en trouvait justement parmi ceux qui avaient manifesté le plus d'intérêt pour les marionnettes quand j'avais fait le tour des pavillons pour présenter l'activité. Les infirmiers trouvaient toujours des excuses et n'étaient presque jamais disposés à accompagner les malades et à rester ensuite dans l'atelier pour assister à toute la séance. « *Depuis quand on écoute les désirs des malades ?* » Le directeur de l'hôpital, le docteur Piero Benassi, évidemment intéressé par notre expérience, trouva une solution géniale et « bureaucratiquement créative » pour contourner le règlement : il me nomma « parent autorisé » de l'ensemble des malades à régime obligatoire.

À l'époque, ce qu'exprimèrent les jeux d'improvisation des premières marionnettes construites par les malades fut pour moi une grosse surprise. J'avais imaginé que, les marionnettes ayant toute liberté, elles auraient manifesté leur vocation à critiquer l'autorité et le pouvoir. Rien de tel : les personnages manipulés par ces exclus, que la société avait traités si injustement, étaient d'un conformisme et d'une moralité exacerbées, au point qu'ils n'auraient même pas piétiné les plates-bandes. Malgré les provocations de mon personnage, le contrôle sur la marionnette paraissait bien plus fort chez ces personnes malades que chez les personnes normales que je rencontrais dans mon atelier en ville. Longtemps, ce qu'elles ont exprimé était du genre : « *Nous remercions monsieur le directeur pour avoir invité monsieur Mariano à nous distraire avec les marionnettes ...* ». C'est comme si elles parlaient avec la voix de l'institution et avec un excès d'assimilation et de conformisme à ce qu'on leur avait présenté comme être la normalité.

Pourtant, en insistant, il est arrivé, longtemps après, que certains commencent à exprimer quelque chose de moins superficiel. Ce qui sortait à ce niveau, un peu plus profond, n'était pas encore la vraie voix de l'animateur de la marionnette mais celle de la culture du milieu social auquel il appartenait à l'époque de sa première hospitalisation, dont la marionnette reconstituait péniblement les phases, c'est-à-dire la culture de la famille, des voisins, des médecins, du curé ou de la police.

Enfin, après beaucoup de temps et de patience, et avec une grande émotion de ma part (et parfois aussi du sujet), les marionnettes des plus assidus paraissaient vraiment parler avec la voix et la personnalité de ceux qui leur prêtaient la vie.

L'atmosphère des séances était pleine de gaieté et l'attachement de nombreux participants à cette forme de rencontre m'a ému et m'a toujours encouragé à continuer. Mais dès les premières improvisations, le comportement des malades ou de leurs marionnettes a parfois présenté des traits déconcertants qui m'inquiétaient et m'imposaient des choix dans la conduite du jeu, sans me laisser le temps de réfléchir ou de demander conseil. J'ai bien vite compris que je ne pouvais m'en sortir seul et qu'il me serait impossible de continuer l'activité sans une tutelle médicale. Pour la demander, j'ai constitué un dossier avec la description de plusieurs épisodes qui mettaient en évidence que, sans aucun doute, il se passait quelque chose avec les marionnettes. Le docteur Maria Pia Prodi, qui dirigeait un pavillon où vivaient une trentaine de femmes, accepta de leur proposer une activité marionnettes et j'ai collaboré avec elle une dizaine d'années. Je garde un souvenir reconnaissant de ce groupe de malades : des personnes vers lesquelles je pensais devoir me pencher avec condescendance ont été capables d'établir avec moi de réels rapports humains et m'ont appris beaucoup de choses sur moi-même.

Ornella Baraggiola, une amie psychanalyste suisse qui, à Florence, traitait les enfants avec problèmes, m'avait parlé des possibilités thérapeutiques des marionnettes mais je n'avais aucun repère. *Marionnette et Thérapie* n'existait pas encore. Le livre du docteur Jean Garabé ne m'arriva entre les mains qu'un an après sa parution (1974) et je n'avais donc pas encore visité l'atelier de La Verrière. Je n'avais pas lu les articles de Serge Lebovici et Madeleine Rambert que, plus tard, j'ai traduits en italien en vue d'informer mes amis médecins que les marionnettes, cela pouvait être sérieux.

### **De l'école à l'hôpital et de l'hôpital à l'école**

À l'époque, je dirigeais un atelier de marionnettes à disposition des crèches et des écoles maternelles de la municipalité de la ville de Reggio Emilia. Le directeur de ces écoles d'avant-garde, le pédagogue Loris Malaguzzi, déclarait comme principe que « *l'enfant peut parler cent langages mais nous en lui volons quatre-vingt dix neuf* ». Ainsi, tous les « langages » expressifs étaient pratiqués dans la pédagogie des écoles de la ville. Cela non pas « *pour que quelqu'un un jour devienne artiste, mais pour que personne ne reste esclave* », comme ajoutait Gianni Rodari, l'auteur de *Grammatica della fantasia* (*La grammaire de l'imagination* en traduction française), grand partisan des marionnettes en éducation comme instruments de communication et de socialisation.

L'intérêt de la Direction Pédagogique de la Municipalité pour cultiver l'ensemble des langages expressifs avait justifié en 1970 la création d'un atelier de marionnettes municipal au service de toute la ville et dont la direction me fut confiée. Je fus donc engagé comme fonctionnaire « *marionnettiste municipal* », le premier et le seul en Italie. Cela peut faire sourire mais c'est tout de même un témoignage de l'importance attribuée aux marionnettes par une municipalité traditionnellement sensible à l'enfance. En tant que marionnettiste, je faisais aussi partie de l'équipe de la direction pédagogique et j'ai occupé ce poste pendant plus de trente ans jusqu'à ma retraite.

Je travaillais donc dans les crèches (0-3 ans) et les écoles maternelles (3-6 ans) avec les enfants et leurs éducatrices. L'après-midi, mon atelier était à disposition des enseignants pour la consultation, la documentation, les démonstrations, les stages de formation, etc. Parfois, le soir, des parents d'élèves occupaient eux aussi l'atelier pour construire, animer et jouer, en vue de monter des spectacles de marionnettes ou d'ombres pour les fêtes de l'école. Deux fois par semaine, j'étais à l'hôpital psychiatrique. Plus tard, j'ai aussi travaillé dans des écoles élémentaires, dans des hôpitaux de jour avec des malades plus jeunes et moins rétractés. Je suis également entré à l'OPG de Reggio Emilia (Ospedale Psichiatrico Giudiziario, Hôpital Psychiatrique Judiciaire réservé aux aliénés criminels) et aussi dans les prisons, activité que je continue actuellement.

Il m'est donc arrivé certains jours de proposer plus ou moins les mêmes opérations et les mêmes improvisations, quoique bien sûr autrement modulées dans des contextes radicalement différents. Pourtant, j'avais le sentiment que, au fond, il s'agissait de proposer la même chose ; il s'agissait en effet de jouer ou, si possible, de recommencer à jouer avec sa propre identité pour la connaître et alimenter son développement. Jouer pour jouer, c'est-à-dire pour faire quelque chose de très sérieux. Jouer pour stimuler la communication et réanimer l'imagination, cette « fantaisie créatrice » dont parle Vygotskij : « ... *l'imagination créatrice ne disparaît complètement chez personne : elle devient seulement une rare éventualité* ».

Ces contextes si différents n'étaient pas pour moi en opposition entre eux, au contraire. Vu mon intérêt pour les instruments et les différentes techniques de construction ou de manipulation (les « universels » de la marionnette), chaque contexte représentait comme une sorte de groupe de contrôle qui m'aidait à éclairer les autres.

On dit que la finalité des soins est de conduire les malades à la raison mais les enfants que je fréquentais chaque jour ne cessaient de me rappeler que raison et imagination se développent conjointement, car ces deux facultés sont les deux faces de la même médaille. Impossible de renforcer l'une sans l'autre, comme le dit Gaston Bachelard : « *Un être privé de la fonction de l'irréel est un névrosé aussi bien que l'être privé de la fonction du réel.* » Alors pourquoi ne pas essayer de « conduire les malades à l'imagination ? »

## **Jeux de rôles et identité**

Nous savons que l'éducation a longtemps cru qu'encourager la fantaisie empêcherait les jeunes de connaître le réel. C'est ce que le psychanalyste René Held nommait « *le mythe du fantastique-opium* ». Cela a porté des générations de parents et de professeurs à ne pas encourager la fiction. Mais amputer ou refouler laisse toujours des cicatrices. Held déclare au contraire que la raison ne se construit pas au seul contact de la pensée positiviste : « *Ce n'est pas en tentant d'extirper de l'enfance les racines de la fabulation qu'on le rend rationnel. C'est au contraire en l'aidant à manier cette fabulation avec de plus en plus de finesse, de recul, de distance.* » Il suffit en effet d'écouter un peu les marionnettes des enfants pour se rendre compte que leurs représentations les plus fantastiques et fabuleuses sont quand même des allégories d'enjeux bien réels et proches de l'actualité. Pour entrer dans le monde du réel, on peut passer par la porte mais on peut également y pénétrer par la fenêtre : c'est plus amusant, donc probablement plus utile. Bien sûr, délire n'est pas imagination fantastique. Les marionnettes réactivent le délire et se montrent donc plus fortes que les robustes doses de calmants qui l'avaient endormi. Pourtant les psychiatres me disaient que connaître

le délire de sujets presque immobiles et muets depuis des années, c'était déjà quelque chose.

Après plusieurs mois de travail, je commençais à penser que cette approche « pédagogique » par les jeux de rôles n'était pas un pis-aller mais méritait au contraire d'être réfléchie et approfondie. À l'école maternelle, je pouvais voir chaque jour les enfants assumer d'autres identités dans leurs jeux symboliques. Ces comportements font partie d'une stratégie raffinée qui conduit à connaître soi-même, les autres et le monde. On dit que l'adulte fait semblant pour **paraître** un autre tandis que l'enfant ferait semblant pour **être** un autre. Mais il faut nuancer : l'enfant n'est pas un halluciné, il ne se prend pas réellement pour le héros qu'il a choisi, même si la surprenante identification avec laquelle il le joue pourrait parfois nous le faire croire. À quoi bon en effet se revêtir des qualités prestigieuses du modèle choisi si lui, l'enfant, ne reste pas en quelque sorte toujours lui-même ? C'est important, c'est **l'important** et, à travers cette « négociation » entre les éléments de deux identités, la sienne et celle du modèle, l'enfant continue à construire sa personnalité, unique et non reproductible.

Alice, elle aussi, dans le pays des merveilles, a besoin de savoir qui elle est pour se relever : « *Qui suis-je ? Que quelqu'un me le dise, s'il vous plait !* ». Sans « l'autre », aucun « moi » n'est possible. L'identité se construit à partir de la reconnaissance de l'autre et cela, notamment, peut aussi se faire à travers des jeux. À ce propos, je me souviens également de l'éminent psychologue Jerome Bruner, très bon ami des écoles de Reggio Emilia et citoyen honoraire de la ville. Bruner a présidé deux fois avec beaucoup d'humour les colloques où nous présentions nos recherches sur les premières conduites théâtrales spontanées à la crèche et à l'école maternelle (les « gribouillis » du théâtre). Bruner disait : « *N'a pas une vie qui ne la raconte pas* ». Donc, si possible, faire raconter. Or nous savons que l'on peut se raconter, consciemment ou pas, non seulement en employant des mots mais aussi en se servant de tous les codes expressifs, notamment ceux considérés comme « artistiques ».

Dans le milieu où je me trouvais, celui de personnes qui n'avaient plus aucune vie depuis longtemps, quoi de plus indiqué à mon avis que de proposer les langages du théâtre, y compris celui de marionnettes, qui n'ont aucune connotation de genre ? Le théâtre, comme dit Peter Brooks, c'est « *réduire l'espace et comprimer le temps* ». C'est ce qu'on peut faire également dans un atelier de marionnettes en jouant et en mettant en scène le passé, le présent ou l'avenir et en suivant tous les développements possibles des « *si ...* » et des « *faisons semblant que ....* ».

Mon attention s'est donc progressivement déplacée du théâtre aux jeux, du produit au processus, de la formation artistique à l'expression personnelle, du spectacle à quelque chose de préalable, de plus

ludique, de plus quotidien ou de moins célébratif. C'est-à-dire : encourager constamment la communication des marionnettes entre elles et des patients entre eux.

Loin de moi, bien sûr, de considérer les malades mentaux comme des enfants, mais je me demande si c'est vraiment absurde de reprendre sérieusement entre adultes – au moins avec ceux auxquels les marionnettes ne font pas de mal – les jeux de fictions avec lesquels nous avons formé notre identité dans notre enfance ?

### **Un projet plutôt qu'un programme**

Je m'étais donc préparé une sorte de nosologie personnelle, me basant sur la capacité d'imiter et d'utiliser la fiction. Je prenais en considération les capacités de chaque sujet à savoir imiter (en présence du modèle ou en différé), à évoquer un événement passé, à assumer un rôle (de soi-même au passé, au présent, dans l'avenir ou celui de quelqu'un d'autre, réel ou imaginaire), à inverser les rôles, à se poser dans un contexte imaginaire, à respecter les consignes, etc. Sans bien entendu confondre les choses, j'ai tiré profit de la progression des stades de Piaget sur la formation de la capacité d'imitation chez l'enfant. J'ai donc essayé de découvrir chez les malades leur « niveau » dans cette progression pour leurs proposer des jeux que j'estimais à leurs portées et ensuite pour tâcher de les faire évoluer. Enfin, que cette approche « pédagogique » soit justifiée ou pas, j'avoue que, de toute façon, j'avais besoin d'un projet pour orienter mon travail et trouver des thèmes d'improvisation pour m'adresser à chaque individu. Il ne s'agit pas de discuter si les transferts de ce genre sont légitimes ou pas. Je dis seulement qu'ils peuvent, à moi animateur, être utiles pour m'équiper de nouveaux yeux et imaginer de nouvelles initiatives.

Dans les ateliers de ce genre, il est nécessaire d'avoir des attentes et aussi, bien sûr, une grande disponibilité à les voir déjouées. Sans un projet dans la tête, si on ne cherche rien, on ne voit pas et on n'entend pas vraiment ce qui se passe et on ne trouve donc rien. Par contre, si je m'attends à quelque chose, il peut arriver que mon attente soit déjouée et que je ne trouve pas ce que j'attendais mais toute autre chose. Je n'aurais jamais trouvé cela si je n'aurais pas cherché (*serendipity*). Comme animateur, ce que j'ai trouvé peut m'aider à relancer une communication et à renforcer le joint entre moi et le patient. Je rapproche cela de la métaphore de la navette de notre amie Madeleine Lions ou à celle de la partie de ping-pong pour le rapport éducatif. C'est pour cela que, à mon avis, il est utile d'avoir un projet plutôt qu'un programme : c'est le sujet qui doit s'adapter au programme tandis qu'au contraire c'est le projet qui doit continuellement s'adapter au sujet.

À propos de cette approche, je me souviens d'un psychiatre qui me demandait, moqueur, quand il me rencontrait dans les allées de l'hô-

pital : « *Alors Mariano, combien tu en a guéri avec tes marionnettes ?* ». Un jour j'ai pris courage et rétorqué : « *Et vous-même, combien en avez-vous guéri avec vos pilules ?* ».

Évidemment, il ne s'agit pas de guérir, mais j'ai eu souvent l'impression que certains malades vivent vraiment « au dessous » de leurs réelles possibilités. Je garde de vifs souvenirs que ces modalités de rencontres n'ont pas été inutiles et que certains ont vraiment été aidés par les marionnettes. Comment vous exprimer l'émotion à l'apparition d'un sourire sur un visage habituellement inexpressif, ou pour avoir entendu quelques mots murmurés par quelqu'un qui était depuis longtemps obstinément enfermé dans son mutisme ? Ou bien encore pour l'apparition d'un premier, quoique minuscule, élément de fiction chez des sujets constamment renfermés dans leur *hic et nunc* ?

### **L'énergie des matériaux**

En parlant de mes observations avec les psychiatres, j'avais le sentiment que, procédant d'une autre culture et muni d'un regard différent, j'avais moi aussi peut-être quelque chose à dire sur les produits, les comportements, les propos des malades. Par exemple, un objet comme la tête modelée et peinte d'une marionnette s'affirme à l'examen comme un tout avec son autonomie irréductible mais, en même temps, cet objet appartient à un système d'influences complexes. On peut y voir, bien sûr, et d'une façon indépendante, un projet, la traduction d'un rêve, d'un symbolisme, d'un élément biographique, d'un malaise ou d'un délire, mais on peut également y voir converger et s'entremêler les énergies des matériaux, des instruments, des procédés.

Ainsi, le même trait particulier peut trouver son sens selon des points de vue différents ; est-t-il dû à quelque trait psychologique particulier ou vient-il des mains ? Ce qui, à l'œil du médecin, pourrait paraître un trait dû à un élément d'anxiété, de souffrance ou de maladie, pourrait au contraire être dû à l'influence des matières, des instruments ou des procédés. Dans les marionnettes produites par les malades, je pouvais parfois constater, parmi d'autres éléments particuliers, la présence des mêmes traits systématiques que dans la production des enfants ou des adultes normaux qui fréquentaient mon atelier. Apercevoir chez des sujets si différents quelques éléments systématiques communs ne peut qu'être attribué aux influences qui émanent de chaque matière, instrument ou technique d'animation. Mon effort consistait donc à chercher à isoler et à remettre au centre des discussions une dimension concrète.

En effet, les mains à l'œuvre – au contact avec les matières, les instruments, les procédés et aussi les techniques d'animation des marionnettes – subissent des sollicitations et des résistances, peut-être impossibles à définir, mais non moins agissantes. À ce propos, des ar-

tistes ont déclaré que la main est un « être pensant » c'est-à-dire qu'il faut accepter l'idée que l'expression d'un sujet puisse appartenir au vécu corporel ainsi qu'à son parcours intellectuel. Il s'agit d'accepter qu'il est possible de « penser » avec les mains et que réussir à construire quelque chose peut amorcer une véritable révolution de soi-même et du rapport avec le monde extérieur. Chaque matière et chaque instrument a en effet sa propre « identité » (comme le laisse entrevoir Michelangelo dans ses sonnets) qui tend à s'affirmer au cours de la manipulation, pouvant parfois arriver jusqu'à modifier complètement l'intention et le premier projet de l'auteur. De la négociation entre ces « identités » et celle de l'auteur prend forme le produit qui est donc une résultante. J'ai essayé de surprendre ces négociations entre matière, instrument et sujet pour apercevoir les fils mystérieux qui relient l'inanimé à l'animé, c'est-à-dire, en suivant Henri Focillon (1934), cueillir « *la vocation formelle des matières* ». Je me suis donc intéressé aux processus (je dirais, mieux, aux micro-processus) lors des phases de construction, puis de celles des improvisations.

Les aliénés seraient plus sensibles à ces contraintes ? Je ne sais. Certains peut-être oui. Il y a ceux qui ne résistent pas à la tentation d'abandonner tout projet, pour suivre les suggestions présentées par chaque goutte de couleur qui coule, et d'autres au contraire qui s'obstinent à suivre leur idée à tout prix, malgré les évidentes impossibilités que la matière leur oppose. Bien sûr, je ne crois pas qu'il soit possible d'arriver à trancher entre ces différents regards, car chaque produit a tout de même son unité irréductible. Mais à mon avis il reste intéressant d'affronter et de discuter avec des yeux différents les mêmes données : plus les regards s'opposent en restant toujours accrochés au même élément concret, plus c'est constructif. Nous devons accepter que toute description, même la plus rigoureuse et objective, est en tout cas toujours une interprétation. Elle est forcément formulée par quelqu'un et ce quelqu'un a une histoire. Dans une équipe interdisciplinaire (je préférerais « transdisciplinaire » car en interdisciplinaire chacun est encore maître de son petit territoire), cela doit constituer un point éthique de départ. Savoir qu'il s'agit d'une interprétation parmi d'autres permet une plus grande liberté de jugement.

### **Tête et main, signe et instrument**

Pour les marionnettes, plus que pour d'autres modalités expressives, on continue, dans la culture commune, à ne pas recomposer le couple tête/main en les opposant. Ainsi, chaque création serait banalement partagée en deux temps : une tête qui commande et une main qui exécute. Nous savons que les choses sont bien plus compliquées que cela. Passant des constructions aux animations, nous savons également qu'animer une marotte, une marionnette à gaine ou une ma-

riionnette à fils, ce n'est pas la même chose et que la tendance à dire « quelque chose en plus » prendra une direction différente d'une technique à l'autre. Une technique d'animation peut donc s'avérer plus pertinente qu'une autre pour encourager la communication d'un sujet particulier.

Il est intéressant de remarquer que, d'un point de vue purement artistique, les influences qu'imposent les techniques et les matières ne sont en aucun cas un inconvénient, ne sont pas des choses auxquelles l'artiste devrait s'opposer au nom du respect absolu de son projet. Au contraire, ces influences constituent une puissante ressource que les artistes doués, ainsi que les enfants, savent parfois exploiter avec bonheur. À ce propos, Baudrillard déclare qu'il y a séduction quand « *les signes commencent à marcher tout seuls, échappant ainsi aux intentions et aux projets communicatifs de qui décide de s'en servir* ».

Or les marionnettes se situent à un intéressant croisement entre signe et instrument, deux éléments exclusifs de l'intelligence humaine. La marionnette est l'instrument tandis que caractérisation et animation sont les signes de son langage. En tant qu'instruments, les marionnettes ont plus que d'autres la vocation à « marcher toutes seules » et elles ne se comportent pas toujours comme de dociles émanations. Les professionnels les plus chevronnés aiment raconter des histoires où leur marionnette a déjoué ce qu'ils avaient eu l'intention de dire.

Je connais bien à mes dépens ce pouvoir : en cinquante ans de travail, les sorties de mes marionnettes m'ont quelques fois fait prendre conscience, non sans gêne, de traits de ma personnalité qui n'avaient vraiment rien de flatteur. Aujourd'hui, à l'université, je continue à proposer l'improvisation aux étudiants futurs enseignants mais je remarque que, quand j'y prend part, il ne m'arrive presque plus que ma marionnette « marche toute seule ». Elle ne s'échappe que rarement, c'est-à-dire que, devant improviser, elle puise aisément pour se tirer d'affaire parmi les nombreux souvenirs d'expériences passées sans plus me surprendre.

En général lors de la phase de construction et caractérisation de la marionnette, je ne pars d'aucun scénario et je ne donne aucune consigne : j'accepte tout et je tâche de valoriser chaque produit, chaque idée ainsi que chaque « erreur » qui peut, lors des improvisations, constituer une ressource, un point de départ privilégié pour une quantité de futurs développements fantastiques.

Naturellement, laisser entière liberté n'est pas abandonner : je suis là pour les questions techniques, je stimule, je conseille, je rassure, je montre des exemples car je construis moi aussi ma marionnette (sans trop devancer celles les autres) et parfois je suis obligé de me substituer à un patient – sous sa direction – pour des opérations qui lui sont difficiles. Bref, aux yeux des participants, je devrais représenter une ressource à disposition pour les aider : « *Aide-moi à faire tout*

*seul* », comme Maria Montessori interprétait le désir de l'enfant. Je ne presse pas. La recherche que certains poursuivent pour embellir leur marionnette est parfois émouvante et est toujours à respecter. C'est intéressant quand les soignants eux aussi construisent et manipulent leurs marionnettes. Pour les patients, regarder psychiatres, psychologues, infirmiers ou assistants sociaux se confronter aux mêmes difficultés qu'eux, est à mon avis une image thérapeutique en soi.

Les difficultés que je rencontre découlent de deux exigences opposées et toujours difficiles à concilier : d'une part, il faut simplifier toutes les opérations matérielles trop difficiles à comprendre ou à exécuter ; de l'autre, il est nécessaire d'obtenir quand même un objet raisonnablement solide, en état d'être manipulé longtemps, ce qui est indispensable pour qu'il se charge progressivement d'identité.

Le temps propre particulier à la manipulation de chaque matière a aussi une grande influence sur la caractérisation du personnage. Son identité commence à s'esquisser dès la phase de construction, à condition que soient respectés les temps du sujet qui peuvent être extrêmement dilatés. En les respectant – par exemple, en choisissant une technique de construction qui prévoit une certaine lenteur d'exécution – il m'est arrivé d'avoir des surprises : des personnes qui paraissaient passives comme des végétaux ont produit, quoique après des lenteurs exaspérantes (un seul fil de laine collé comme cheveu, à chaque séance !), des objets bien structurés. J'ai également eu des surprises dans l'autre sens : des personnes qui dans la vie paraissaient raisonnables et avec lesquelles j'échangeais parfois des conversations philosophiques, hésitaient longuement à placer le nez de leur marotte au-dessus ou au-dessous des yeux.

La marionnette construite, il s'agit de l'animer. Elle constitue, au début seulement, une étendue du pouvoir de la personne : il n'y a pas encore de personnage mais un simple prolongement du sujet. Un peu bâton, un peu interlocuteur, on ne sait où finit le sujet et où commence la marionnette. Ensuite, nous commençons à les faire danser sur des musiques bien rythmées, autant de temps qu'il est nécessaire pour affaiblir les résistances et pour s'habituer à qu'elles soient toujours visibles, cela sans s'inquiéter de devoir leur faire dire quelque chose.

Sans abandonner les danses (de couples, de groupe ...) qui seront reprises à chaque début de séance pour se remettre dans l'ambiance, on passe graduellement aux improvisations. Généralement chacun anime la marionnette qu'il a construit. Mettant les marionnettes (par couple pour commencer) en situations toujours variées, les personnages, en dialoguant entre eux, commencent enfin à se définir. Les uns forment une identité plus ou moins vite, d'autres la dégagent mal d'eux-mêmes (certains ont parlé de la marionnette comme : « *un petit morceau de moi-même* ») et d'autres encore ne parviennent jamais à former une identité stable. Je me souviens d'une malade au

« moi » si morcelé que, pendant des années, à chaque séance, sa marionnette se présentait avec un nom nouveau : « *Albanie, France, Allemagne, Grèce, etc.* ».

## Langage(s) des marionnettes

Au bout d'un certain temps de fréquentation des malades, j'essayais de les classer selon ma nosologie personnelle. Il y avait de ceux pour lesquels la marionnette, qu'ils avaient pourtant construite eux-mêmes, ne représentait absolument rien. À l'intérieur du castelet, aux sollicitations de mon personnage, ils me fixaient effarés, surpris, et n'arrivaient pas à comprendre que c'était d'eux-mêmes que j'attendais les réponses de leur personnage.

D'autres au contraire paraissaient considérer la marionnette comme un être vivant et autonome ; ils lui adressaient la parole : « *As-tu été sage toute la semaine dans le placard ?* ». Ils essayaient de la nourrir ou, lors des improvisations dans le castelet, ils la frappaient pour la décider à parler : « *Allons donc ! Réponds donc !* ». D'autres marionnettes encore, comme Hamlet, hésitaient toujours entre « *être ou ne pas être* ». Ainsi, il pouvait arriver chez certains sujets que, pour quelques séances, la marionnette avait une identité tandis que, d'autres jours, la même marionnette n'était qu'un objet inanimé. Ces malades ne parvenaient donc jamais à accéder au paradoxe qu'une marionnette « est » et, en même temps, « n'est pas ».

Chez les enfants normaux, ce problème est résolu dans la deuxième année : en effet, tout en ayant toujours très peur du loup-marionnette, ils savent parfaitement qu'il y a une main à l'intérieur. Aucune contradiction en cela : ils n'ont simplement pas besoin de se poser le problème ni de le résoudre, comme l'a si bien étudié Piaget. C'est comme nous spectateurs de théâtre : si la pièce est bien jouée, nous avons les larmes aux yeux pour le sort de Roméo et Juliette ou de Hamlet tout en sachant parfaitement qu'il s'agit d'une fiction jouée par des comédiens.

Pourtant, je me souviens d'une douloureuse prise de conscience chez une malade très âgée. Sortant du castelet et me rendant sa marionnette, elle m'a dit les larmes au yeux : « *Quand j'étais petite, les marionnettes parlaient toutes seules, maintenant tu me dis que c'est moi qui dois les faire parler ...* ».

Pour les thèmes d'improvisations et pour les enchaîner entre eux, on peut utiliser les occasions de la vie de tous les jours, les plus normales comme des plus provocantes, ou les plus provoquées, pour construire à travers la répétition des contextes imaginaires, des élaborations d'expériences cohérentes, des langages et des connaissances mieux articulées. Cela pour tâcher de faire progresser chaque sujet et l'ensemble des participants vers l'acquisition des possibilités communicatives des marionnettes, de leurs langages et de leurs « grammaires ».

L'animateur représente la mémoire du groupe pour sélectionner et fixer ce qui lui paraît fécond pour amorcer la construction du « langage » des marionnettes, « langage » et non pas « technique » car il ne s'agit pas d'une école pour futurs marionnettistes. Ce n'est pas toujours possible de stimuler et faire progresser un langage commun à tout le groupe. Quand cela s'est réalisé, au moins dans certains ateliers et très rarement, c'était pour moi un résultat encourageant de voir des personnes prendre leur marionnettes pour improviser entre eux, sans consignes de ma part. Quoique placées en contextes imaginaires, je sentais que, par le biais des marionnettes, les sujets échangeaient vraiment quelque chose.

Cette approche qui consiste principalement à essayer d'élargir et renforcer la communication, sans proposer un scénario dès le début, peut continuer pendant longtemps et sans forcément prévoir un spectacle comme conclusion. Cela peut venir ensuite si on veut : ce n'est donc pas du théâtre. Mais une thérapie qui n'a pas de conclusion peut-elle encore se dire thérapie ?

### **Spectacle ou pas**

En 1975, j'ai eu la possibilité de visiter l'hôpital de La Verrière et d'assister à la conclusion d'un atelier de marionnettes dirigé par le docteur Jean Garrabé. Je fus en premier lieu étonné par l'hôpital lui-même qui m'apparaissait comme un paradis avec sa dizaine d'ateliers dont celui des marionnettes considérées comme chose sérieuse.

Le docteur J. Garrabé m'expliquait que la production d'un spectacle signifie que le travail de l'atelier n'est pas une fin en soi. Prévoir un spectacle, définir une date, inviter un public, crée une tension qu'il jugeait indispensable. Pourtant, il s'interrogeait toujours sur cette question dans le bulletin *Marionnette et Thérapie* 1982/2 : « *Faut-il s'en tenir à la dimension du jeu et abandonner la dimension spectacle dans la thérapie par les marionnettes ? Il ne suffit pas de proposer une activité ou un jeu à des malades pour qu'ipso facto cela devienne thérapeutique.* »

D'autre part, le docteur Daniel Frédéric, dans un article du même bulletin, déclarait que : « *la finalité même de l'activité (production d'un spectacle) est critiquable* ».

Le fait est que pèse sur les marionnettes en thérapie (comme en éducation) l'idée qu'il ne peut exister de théâtre sans spectacle. Il s'agit au contraire d'un choix. La finalité de l'atelier thérapeutique peut prévoir ou non le spectacle mais, de toute façon, la qualité éventuelle de ce spectacle, soit d'un point de vue thérapeutique, soit d'un point de vue théâtral, fait intimement partie du processus et est conséquence de sa qualité.

L'important à mon avis, c'est la cohérence entre les finalités déclarées et les résultats. Pour expliquer ma conception à propos du spectacle

j'aimerais évoquer des expériences qui m'ont fait réfléchir.

En 1974, inexperts comme nous étions, nous avons conduit un groupe de malades de l'hôpital psychiatrique à présenter un spectacle dont ils avaient apprécié le conte (*Les musiciens de Brême*). Le souvenir de cette expérience m'a laissé une sensation de malaise et une quantité de scrupules. Les applaudissements du public (familles et soignants), sûrement prévus et obligés, provoquaient chez certains malades un sentiment pénible d'humiliation. Évidemment, dans la préparation du spectacle, pour obtenir un résultat, nous n'avions pas su « écouter » les malades. Des manifestations de cette sorte sont courantes en Italie ou ailleurs et j'y ai assisté encore récemment. Ces exhibitions ne sont ni jeu, ni théâtre. Je ne sais si c'est de la thérapie. C'est peut-être une manifestation des névroses des animateurs.

Après cette expérience, j'ai toujours essayé d'agir autrement. Au cours des improvisations, de leurs répétitions et de leurs sédimentations, tout en respectant l'expression personnelle de chaque sujet, je l'invite constamment (et ensuite, si c'est possible, le groupe dans son ensemble) à découvrir et à suivre la logique de l'instrument marionnette, dont la destinée est la manipulation et qui trouve son sens dans une « exposition » face à quelqu'un. Comme dit Léonard de Vinci : « *Chaque instrument doit être œuvré avec l'expérience dont il est né* ».

La marionnette en effet n'est pas une poupée : elle provient de celle-ci mais est née comme objet à montrer. Il faut sans cesse tendre à la faire entrevoir et à le rappeler. Tout au long des séances, je tâche donc d'apercevoir, de cueillir, de soutenir et dilater ce que j'appelle les « gribouillis » (si je peux m'exprimer ainsi) du théâtre de marionnettes. Les « gribouillis » sont pour moi parmi les traits spontanés qui se présentent dans les improvisations des jeux théâtraux, ceux qui pourraient, s'ils sont encouragés, être susceptibles de constituer dans l'avenir les éléments d'un alphabet théâtral.

À l'animateur, en tant que mémoire du groupe, de tâcher de les fixer, de les sédimenter, de les généraliser. Pour cela, il faut d'abord avoir des yeux et des oreilles pour les apercevoir et il faut le faire au moment même. C'est-à-dire il faut avoir dans la tête une image très élevée des potentialités communicatives de la marionnette, sinon on ne peut apercevoir ce qui pourrait être prometteur à développer. Finalement, tout cela peut parfois aboutir à un spectacle avec l'apport de tous les participants. Je ne suis jamais arrivé à ce résultat à l'hôpital psychiatrique mais souvent à l'hôpital de jour où j'ai travaillé une douzaine d'années. C'était même devenu une tradition. Nous prenions tout notre temps (généralement plusieurs mois) pour réunir le matériel le plus amusant issu de nos improvisations pour préparer un spectacle (marionnettes à gaine, ou à fils, marottes ou ombres). Quand nous estimions que le spectacle était prêt, nous faisons notre tournée dans plusieurs écoles maternelles de la ville (Reggio). Les ap-

plaudissement et l'enthousiasme du très jeune public, évidemment incapable de feindre agrément et condescendance, étaient rassurants et sans ambiguïtés. Ils ne créaient aucune humiliation et nous confirmaient que nous avons été capables de présenter quelque chose de valable et de bien structuré. La représentation s'est donc construite par l'apport de tous les participants mais, naturellement, la vision particulière du metteur en scène ne peut s'effacer complètement. L'important, c'est qu'elle soit visible et qu'on aperçoive toute l'énergie qu'il reçu du groupe.

Autre chose sont les groupes de théâtre « intégrés » où certains malades ou handicapés, étant artistes doués, jouent ensemble avec des comédiens en vue de monter des spectacles de qualité. Leur « différence » est valorisée et apporte au théâtre quelque chose qui l'enrichit dans son entier et que les comédiens normaux auraient été incapables d'apporter avec la même intensité. Souvenons-nous de l'extraordinaire gestualité et mimique d'Emmanuelle Laborit, sourde de naissance, qui pour son talent à reçu le prix Molière. Nous avons chaque année à Urbino un Festival de ces « Théâtre des diversités ».

Je dois également tenir compte du fait que tout ce qui sort des improvisations n'est pas toujours à retenir pour un futur spectacle, en dépit de l'intérêt théâtral que cela pourrait présenter. Ce qui a été dit « entre nous » – dans l'atmosphère sécurisante de la succession des séances quand, pendant les jeux, un certain contrôle s'est affaibli – peut être profondément personnel, quelquefois douloureux. Proposer de transposer cela dans un spectacle, « livré à tout le monde » est inconcevable et indélicat. Mon objectif principal n'est pas le spectacle (sans exclure l'éventualité d'y arriver) mais les interactions des malades entre eux. Cela pour encourager à construire et à animer librement pour dire ce qu'on veut, ou ce qu'on peut.

Toujours Daniel Frédéric dans le même bulletin de Marionnette et Thérapie : « *Il est bien difficile de définir le champ thérapeutique et de déterminer à partir de quel moment et dans quelles conditions une activité devient thérapeutique.* » Je ne me sens pas compétent pour entrer dans cette question mais je voudrais dire quelque chose en préalable. Il paraît évident de prévoir la présence d'un marionnettiste dans la composition d'une équipe thérapeutique : elle paraît nécessaire car il faut bien savoir construire et apprendre à manipuler une marionnette. Ce n'est pas l'avis de tout le monde. Notre ami Roland Schönner par exemple ne voit pas la raison de cette présence. À son avis, les soignants n'auraient pas de difficultés à se rendre maîtres eux-mêmes de quelques techniques de construction et de manipulation suffisantes pour conduire une activité thérapeutique.

Le même problème se pose d'ailleurs pour d'autres artistes invités comme experts à collaborer avec une équipe de soignants (mêmes problèmes en éducation). En général, dans ces contextes, les artistes sont portés à juger et à faire évoluer la qualité des produits plutôt

qu'à exploiter – sans jugement de valeur – toutes les possibilités que les produits et les processus peuvent offrir pour constituer un « troisième pôle » entre patients et soignants et rendre possible, ou renforcer, une communication. L'artiste sera-t-il capable de savoir suspendre sa recherche personnelle d'un langage formel ? Stimuler une expression personnelle ou produire un spectacle sont des voies différentes, bien sûr toutes deux légitimes, mais qui ne peuvent pas toujours procéder ensemble. La production artistique de l'artiste malade mental, même le plus grave, provient quand même d'une partie enfouie de sa personnalité qui est saine, comme me l'expliquait une amie critique d'art très compétente, Daniela Rosi. Je crois qu'on a un peu renoncé à classer et à établir une sémiologie précise entre la production de ces artistes et leur maladie mentale.

### **Plaidoyer pour une analyse et une transmission des techniques**

Se dire « marionnettiste » n'est donc pas suffisant pour conduire ces activités. Même si, comme artiste, il a beaucoup de talent, le marionnettiste n'a pas automatiquement pour cela les clés pour entrer en relation avec les malades et savoir soutenir leur expression individuelle : ce n'est pas exclu, bien sûr, mais cela ne va pas de soi. Comme le déclare dans ses mémoires George Sand, elle-même marionnettiste : « *Un artiste ne renonce jamais à nourrir son génie* ». S'occuper de son propre génie, c'est précisément ce qui, à mon avis, n'est pas demandé dans un atelier thérapeutique.

Une des difficultés qui résultent de la rencontre de pratiques professionnelles différentes se situe dans le sens attribué aux mots qui, transférés d'un contexte à l'autre, peuvent déterminer des confusions. Pour ce qui nous concerne ici, après avoir pendant des siècles parlé de l'Art (avec un grand « A » majuscule) comme de quelque chose participant du royaume du sublime, sinon d'une essence divine, il nous est difficile de redescendre de ces hauteurs vers le quotidien des patients qui, visiblement, ne sont pas tous doués. On emploie donc le mot « art » pour des activités absolument différentes : « *art enfantine, art des aliénés, des handicapés, art-thérapie et maintenant aussi, art biologique* » (celui de singes et des éléphants à qui l'on confie pinceaux et couleurs). On est habitués à utiliser le mot « art » mais il faudrait éviter les confusions. À moins que, en construisant des marionnettes et en les animant avec les patients ou avec les enfants de deux ans, il s'agirait toujours d'art. Avec les malades, nous aurions donc toujours été des artistes sans le savoir ? Comme le monsieur Jourdain de Molière qui découvrait qu'il avait depuis toujours parlé en prose.

J'ai souvent regretté, dans la bibliographie sur notre sujet, de lire si peu de remarques sur le matériel et les instruments utilisés, sur les modalités de présentation de l'activité, sur les temps, etc. Je regrette

également que marionnettistes et animateurs ne se réunissent pas entre eux pour parler de l'expérience acquise et de leur savoir qui n'est pas le même de celui des « psys » mais avec lequel il doit bien se confronter. Ainsi, rien ne se stratifie, chaque animateur recommence toujours dès le début et est probablement exposé à répéter les mêmes erreurs.

## Discussion

ALAIN GUILLEMIN - Je trouve très passionnant ce propos qui demanderait beaucoup plus de temps pour aller au fond des choses pour qu'on comprenne mieux comment ce rapport entre les matériaux, les influences et les intentions est posé, comment on n'arrive pas à un atelier avec des recettes, des idées préconçues, qu'on veut poser voire imposer, et une pratique qui est à la fois routinière et dogmatique. Il y a évidemment une chose extrêmement importante, c'est la façon dont on apporte ce qu'on doit apporter dans ce genre d'atelier, mais ça ne fonctionne que quand on est capable d'apprendre des malades. Sans ça, il n'y a rien qui peut passer parce qu'il n'y a pas d'échanges. C'est aussi simple que ça. Dans la métaphore de la navette, Hamadou Ampâté Bâ dit « la vie s'appelle lâcher » : ça crée dans la trame quand je lâche la navette et avant que je la rattrape de l'autre côté. Cet instant est extraordinairement fragile.

On ne s'exprime pas de la même manière avec des types de marionnette différents. Un type de marionnette ne correspond pas à telle ou telle personne ou à tel problème psychique ou autre. Sur ces questions techniques, on a à mener une réflexion approfondie sur le moment où un patient est capable de faire des choses qui sont intéressantes et qui font de lui un artiste et où on va, comme vous dites, chercher la partie saine du malade.

À l'inverse, il faut réfléchir aussi à la pratique de l'artiste : comment sa partie malade ou à la limite de la maladie vient-elle faire sa qualité d'artiste ? Sans elle, il fait comme tout un chacun, il fait, il sait manipuler une marionnette parce que, si c'est technique, ça peut s'apprendre comme tout peut s'apprendre, comme on peut apprendre à conduire une voiture, mais ni plus ni moins. Sur toutes ces choses, on a des éléments concrets mais on a encore un vrai et long travail à faire pour savoir comment on amène des procédés de fabrication accessibles – et qui laissent toute la place à la créativité –, comment on rentre dans des jeux, comment on réfléchit à un type de manipulation, au rapport qu'on a avec la marionnette.

MARIANO DOLCI - C'est ce que dit Focillon quand il parle de vocation formelle de la matière : la matière impose parfois des formes [Henri Focillon, *Vie des formes*].

MARIE-CHRISTINE DEBIEN - Je trouve ça passionnant. Juste une petite chose autour du mot rencontre. Je pense que ce qui est important c'est d'offrir aux patients – ce sont quand même des gens abîmés par la vie – des occasions de rencontre avec eux-mêmes. Et je propose une piste de réflexion : pour certains, c'est plus important d'avoir un rapport très proche avec la marionnette, comme c'est le cas dans la marionnette à gaine ; pour d'autres, il est préférable d'avoir une distance un peu différente.

J'ai rencontré beaucoup de personnes qui avaient des gros problèmes identitaires : l'image du corps, l'image d'eux-mêmes n'était pas construite. Quand on leur laissait le choix de la marionnette à fabriquer, 95% choisissait une marionnette où on

---

Henri Focillon, *Vie des formes*, 1934 - [http://classiques.uqac.ca/classiques/focillon\\_henri/Vie\\_des\\_formes/Vie\\_des\\_formes.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/focillon_henri/Vie_des_formes/Vie_des_formes.html)

pouvait fabriquer un corps. Ce n'était pas imposé mais cela permettait une rencontre. Je pense que les gens perçoivent, inconsciemment peut-être, la matière qui va les aider à mettre en forme quelque chose qui n'est pas tout à fait construit ou pas tout à fait élaboré.

Il y a aussi la rencontre – dont vous avez très bien témoigné – avec l'autre qui ne peut se faire que si le marionnettiste est animé aussi d'un désir de rencontre et, comme dit Alain Guillemin, d'apprendre de l'autre. Cela rejoint ce que disait Gilbert Oudot ce matin : c'est la même chose en psychanalyse. On peut en apprendre de certains patients mais ça ne se produit que si on est animé par ce désir-là. Je voulais vous remercier de nous parler de cela si finement avec beaucoup de toutes petites choses qui donnent à penser.

UNE INTERVENANTE - Je suis en formation de travailleur social et je n'ai pas de connaissances des marionnettes si ce n'est dans mon parcours où j'ai fait des options théâtre. Je tenais à vous remercier parce que, enfin, quelqu'un me parle de l'adhésion de la personne aussi bien chez les enfants que chez les personnes avec des difficultés psychiatriques. Je travaille beaucoup avec des personnes sans abri et je trouve formidable qu'on attende l'adhésion de la personne, cette rencontre qui permet à l'autre de se rencontrer lui-même à travers nous ou à travers un groupe. Je dois monter une action collective pour le diplôme et, enfin, on m'explique clairement que, nous animateurs, nous ne devons pas imposer nos points de vue. Je voulais vous remercier pour votre témoignage parce que ça m'a éclairé sur ma future pratique professionnelle.

MARIANO DOLCI - Il ne faut pas imposer, oui, mais il faut avoir un projet.

VALÉRIE RAME - Je pense que le projet va être la ligne de conduite mais va être aussi le cadre qui va sécuriser. Je viens des CEMEA, avant d'être à Marionnette et Thérapie, et avec les anciens, ceux qui transmettaient le théâtre de marionnettes au CEMEA, j'ai appris, surtout avec les enfants, les tout petits, et aussi après avec les patients, à d'abord établir un cadre où on se sent en sécurité : accompagner l'autre pour qu'il soit au maximum en sécurité, enrichir l'environnement, savoir dans quoi on va, un petit peu partir et cheminer ensemble.

Après, les choses sont dans l'observation et Jason – qui était un monsieur que j'ai rencontré et qui maintenant est parti bien loin – disait toujours « un bon animateur, ce n'est pas celui qui prend la casquette et qui dit je suis l'animateur, je vais faire plein de choses avec vous, suivez-moi ». Le bon animateur, c'est celui qui crée un espace, qui laisse les enfants circuler dans cet espace et qui perçoit les choses qui se mettent en place. Il est là pour les accompagner vers le projet.

Dans le travail avec les enfants, il est essentiel que le désir de monter un éventuel spectacle vienne d'eux et non pas de l'adulte qui les encadre ; ça peut prendre deux ans ou ne pas arriver.

MARIANO DOLCI - Je vous remercie mais il n'y a pas de question.

MADELEINE LIONS - Parfois il y a des marionnettes qui sont fabriquées dans un atelier et qui sont extrêmement dérangeantes pour l'animateur de l'atelier. Je me souviens d'une patiente dans un hôpital psychiatrique qui m'avait fait une sorte de marotte et l'atelier se terminant, elle est venue vers moi et m'a planté sa marionnette dans les mains en me disant « Je te la confie. Avec toi, je suis tranquille, elle est en sécurité ». Je n'aime pas accepter une marionnette parce que ce n'est pas mon rôle et j'étais extrêmement gênée. Elle a ajouté « Au fait, il faut que je te di-

ses comment elle s'appelle. Elle s'appelle Cocotte ». En français, une cocotte, ... Elle me dit « D'ailleurs, c'en est une. Regarde ».

Et effectivement, cette marionnette était ensachée dans un tissu très beau, bleu très foncé, et ficelée comme si elle était dans un tchador. Et tout tenait avec des épingles. Elle me dit « Je ne couds pas parce que j'étais première main – je ne sais pas si c'était chez Dior ou chez Balmain –, moi, je drape et les couturières cousent ».

J'étais là avec cette Cocotte et elle m'a dit « Tu n'as pas la curiosité de regarder les dessous de Cocotte ? ». Je lui répond : « Je n'ai pas l'habitude de soulever les jupes des dames ». Elle me dit : « Eh bien, fais-le ». Effectivement, sa Cocotte était entièrement sous vêtue de satin rouge. Alors j'ai dit : « Ces dessous sont très beaux ». Elle dit : « Ils sont identiques aux miens » et elle soulève sa jupe : elle avait une guépière de satin rouge, des bas rouges, des culottes rouges et elle me dit : « Tu vois, c'est comme ça que mon mari m'aimait et maintenant qu'il est mort, peut-être qu'il a du plaisir à laisser ses yeux revenir sur terre pour voir que j'ai toujours des dessous rouges ». Qu'est-ce qu'on fait avec ça ?

MARIANO DOLCI - Je peux dire une chose à ce propos. Je ne sais pas si c'est un cas contraire, mais il y a des personnes qui ont des difficultés à s'identifier à la marionnette qu'ils ont eux-mêmes contruite. Au cours des premières phases, ils ne font pas encore beaucoup de différences entre une marionnette et une autre. À la fin de la séance, quand ils s'approchaient pour ranger, j'écrivais leur nom sur la marionnette pour respecter leur travail. Un jour, une femme est entrée dans une crise incroyable. On m'a expliqué plus tard que c'était vraiment indélicat de ma part d'écrire son nom sur un monstre de mousse et de papier mâché. J'ai eu l'impression, n'ayant pas fait des études de psy, que je devais apprendre trente langues en même temps, seulement en les écoutant, trente langues différentes les unes des autres.

UNE INTERVENANTE - Est-ce que ce n'était pas là la richesse de votre intervention, de ne pas être psy ni formé à, mais de travailler avec. Aujourd'hui est-ce que ce n'est pas ça la force des ateliers que d'être en pluridisciplinarité ? Est-ce que l'erreur ne favorise pas une certaine avancée ?

MARIANO DOLCI - L'erreur est une très grande possibilité. Vous connaissez l'histoire de Cendrillon. Sa pantoufle de princesse était une pantoufle de vair, c'est-à-dire de fourrure et non une pantoufle de verre : c'est le collecteur du conte qui s'est trompé. C'est formidable, c'est beaucoup plus joli, extraordinaire. Il faut exploiter les erreurs et éviter cette équation entre erreur et crime. Ce sont deux choses différentes. L'erreur, au moins, nous fait comprendre qu'on n'est pas sur la bonne voie, si du moins on s'en rend compte.