nouvelle série

ISSN 0291-7912

marionnette et thérapie

bulletin trimestriel

JANVIER - FÉVRIER - MARS

95/1

Association “Marionnette et Thérapie”

marionnette et thérapie

BULLETIN TRIMESTRIEL DE L'ASSOCIATION "MARIONNETTE ET THÉRAPIE"

Agréée ASSOCIATION NATIONALE D'ÉDUCATION POPULAIRE par le ministère du Temps Libre. Subventionnée par le Ministère de la Jeunesse et des Sports et par la Ville de Paris. Titulaire d'un compte à la FONDATION DE FRANCE, numéro : 06-0601.

Dépôt légal 1er trimestre 1995 - Reproduction interdite sans autorisation.

sommaire

Page

notre association

Assemblée générale 1995 2
Appel de cotisation 6

formation

Calendrier juin 1995 - décembre 1996 7

rencontre franco-allemande

"Le théâtre de marionnettes comme champ d'expérience interculturel" ..... Serge LIONS 8

marionnette et surdité

Atelier "Expression-Communication" *(Le Kamba et le Dragon)* ..... Jean-Paul PALLARD 11

Nantes, 11 juin 1994

"Espace métonymique et marionnette : un aspect de la prise en charge d'enfants psychotiques en groupes-marionnettes" ..... Pascal LE MALÉFAN 22

Séville, mai 1995 30

marionnette et thérapie 32

L'Association est agréée Organisme de Formation.
Elle est composée d'Animateurs, Éducateurs, Ergothérapeutes, Marionnettistes, Médecins, Orthophonistes, Psychanalystes, Psychiatres, Psychologues, Psychothérapeutes, Spécialistes de la Documentation Internationale.

notre association

Assemblée générale du 18 mars 1995

28, rue Godefroy Cavaignac - 75011 Paris

L'assemblée générale débute à 17 heures.
Présents : 10 adhérents - Mandats : 16 pouvoirs.

Renouvellement des membres du C.A.

Arrivent à leur terme les mandats de Mmes Colette DUFLOT, Madeleine LIONS et de MM. Serge LIONS et Jean-Paul PALLARD ; compte tenu de la démission de Mme Gladys LANGEVIN et de M. Jacques LONGAVESNE, il y a donc 6 postes à pourvoir.

Les candidatures reçues avant l'ouverture de l'assemblée générale sont celles de Mmes Colette DUFLOT, Madeleine LIONS et de MM. Serge LIONS et Jean-Paul PALLARD. Parmi les présents, Mademoiselle Agnès ONNO et M. Pascal LÉ MALÉFAN acceptent de se déclarer candidats.

Compte tenu qu'il y a autant de candidats que de postes à pourvoir et qu'après délibération il n'y a aucune abstention ni opposition, sont donc élus au CA, à l'unanimité (10 présents et 14 pouvoirs) : Mmes Colette DUFLOT, Madeleine LIONS, Mlle Agnès ONNO, MM. Pascal LE MALÉFAN et Serge LIONS.

***Rapport** moral,* par Madeleine LIONS, présidente.

Chers amis,

Nous revoici réunis pour notre nouvelle assemblée générale. Même si nous ne sommes pas nombreux, je dois tout de même me réjouir. En ces temps de crises particulièrement graves où un très grand nombre d'associations doivent cesser leurs activités, j'ai au moins la joie de pouvoir constater que l'année 1994 a été assez bonne.

Nos stages se sont déroulés dans une bonne atmosphère et n'ont pas été annulés. Si les ministères nous oublient allègrement, il faut tout de même remercier la Ville de Paris qui nous soutient. C'est peu, mais fondamental ; cela nous aide à payer le loyer du siège social.

Nous avons beaucoup tremblé au sujet de ce loyer. En effet, l'ADÉRAS devait aménager en juin prochain dans un autre lieu du XIe et ne pouvait pas nous y accueillir. Nous avons entrepris des démarches auprès du propriétaire du 28 de la rue Godefroy Cavaignac pour conserver notre local dans des conditions financières acceptables ; le propriétaire était d'accord pour continuer à nous

louer ce bureau. Et puis, tout à fait récemment et sans que ce soit encore une chose absolument certaine, il semblerait que l'ADÉRAS et le propriétaire échangeraient leurs locaux : l'ADÉRAS resterait rue Cavaignac, s'épargnant un déménagement, toujours difficile, pénible et coûteux, et le propriétaire prendrait pour une association qu'il anime les nouveaux locaux précédemment destinés à l'ADÉRAS. Du coup, rien ne serait changé pour notre maintien dans les lieux.

Je dois dire que c'est un soulagement, car même si le local est petit, nos rapports avec l'ADÉRAS sont bons et il est très difficile de trouver dans Paris une location à un prix raisonnable. Partager un bureau avec THÉMAA — et soulager ainsi un peu sa trésorerie — avait été envisagé, mais vu les problèmes que connaît actuellement cette association et le prix de leur loyer, cela ne pouvait pas être retenu.

Notre trésorier vous fera le point sur notre situation financière. Pour tenir, il faut être vigilant ; c'est grâce à un bénévolat quotidien que cela tient. Nos ressources, en dehors des cotisations et de la subvention de la Ville de Paris, proviennent essentiellement des stages. Mais de plus en plus nos stagiaires viennent à titre individuel : il faut le plus souvent leur consentir des tarifs adaptés à leurs possibilités. Nous tenons le plus grand compte de leurs motivations : ce serait terriblement fâcheux de n'accepter que les personnes prises en charge par leurs établissements. Et un stage très rempli permet d'équilibrer un stage qui l'est moins.

Nous avons cette année mis en place des journées de travail avec Colette Duflot. Ce « groupe d'analyse de la pratique » répond à un besoin de plus en plus croissant.

Juste avant le stage « Du conte à la mise en images… », une Journée de rencontres, prolongeant celle d'Angers, a été organisée dans le cadre de la Compagnie des Marionnettes de Nantes. Profitant de l'accueil chaleureux de cette troupe, cette journée fut une très bonne journée de travail et d'échanges. Je remercie les intervenants qui nous ont passionné — leurs communications sont reproduites dans notre bulletin —ainsi que Monique Créteur qui nous a ouvert si généreusement son magnifique théâtre. Merci aussi à Colette Duflot et à Marie-Christine Debien de nous avoir préparé, entre autres, un si beau buffet.

Notre colloque à Charleville-Mézières, même s'il a été « oublié » par les médias, a été un vrai succès. Les actes du colloque vont bientôt paraître (en principe fin mai) ; c'est toujours très long et des souscripteurs s'impatientent, mais c'est à cause de la lenteur

de certains de nos intervenants à renvoyer les corrections après transcription. Ce n'est pas qu'ils soient négligents, mais ils sont tous terriblement occupés...

Nos bonnes relations avec la Compagnie des Marionnettes de Nantes montrent l'importance qu'il y a à coopérer avec les marionnettistes professionnels. Nous allons faire un stage chez eux en juin pour la troisième année consécutive.

Par ailleurs, nos relations avec le Théâtre de la Marionnette à Paris sont aussi très bonnes. On pourrait organiser dans leurs locaux, situés dans le XIe et très proches de la rue Cavaignac, des journées, rencontres, débats... Ceci à la suite d'une demande à un moment où nous préoccupions de loger les réunions 95-96 du groupe d'analyse de la pratique.

En juillet 1994, nous avons rencontré le Dr Jaime Rojas-Bermúdez et c'est alors que, ne pouvant venir à Charleville-Mézières en septembre, il a accepté de communiquer une intervention écrite, accompagnée d'un intéressante vidéo. Nous devons nous rendre à Séville en mai prochain pour travailler avec lui dans le cadre de journées organisées par l'UNIMA-Espagne et, à cette occasion, nous aurons la possibilité d'établir des contacts et de futurs échanges avec ce pays.

Une autre rencontre est prévue à Milan, en octobre, et une invitation m'a été proposée par Gary Friedman en Afrique du Sud. Notre rayonnement à l'étranger est donc continu.

À Paris, les Établissements Rougier et Plé m'ont ouvert leurs vitrines pour faire une exposition de marionnettes, pendant la période du colloque et, ensuite, deux mois entre décembre et février. Avec bien sûr de la publicité pour l'association. Et ceci a débouché sur le transfert de cette exposition dans une bibliothèque pour enfants à Deuil-la-Barre, près d'Enghien. L'idée de transporter cette exposition dans d'autres bibliothèques en s'appuyant sur le travail fait dans les écoles, les centres aérés, etc., fait son chemin.

Comme vous le savez, le stage de juin « Du conte à la mise en images... » a eu des prolongements. Cela a débouché sur un spectacle qui a été joué dans deux établissements, sans compter la générale dans le local de répétitions. Je remercie vivement Agnès Onno, Donald Paz et Raoul Paradés qui se sont tellement investis dans cette aventure : répéter tous les soirs après la journée de travail, c'est très courageux. Mais cela nous a prouvé, une fois de plus, que le côté « spectaculaire » de la marionnette n'était pas à négliger. Cela nous a amené, avec Marie-Christine Debien, à réfléchir sur

la possibilité de la création d'un nouveau stage davantage axé sur le scénario et la mise en scène. Et Ivan Darrault, que nous avons sollicité, serait très heureux de participer à l'animation d'un tel stage.

Par ailleurs, Gilbert Oudot qui désire prendre une année sabbatique nous a assuré qu'il maintiendrait quand même sa participation aux stages "Marionnette et Psychanalyse".

Jeudi 16 mars, le matin, nous avons assisté avec Gladys Langevin et Geneviève Leleu-Rouvray aux obsèques de Jacques Rochette. Nous tenons à dire à Jacqueline Rochette notre amitié et notre soutien en ces moments si difficiles à vivre.

Bien chers amis, je vous remercie pour votre écoute et je vous invite à la poursuite de cette assemblée générale.

Rapport financier, par Serge LIONS, trésorier.

Les comptes sont présentés et commentés (charges : 255.550 F - produits : 274.790 F, dont 25.200 de subvention de la Ville de Paris, non compris la subvention de l'O.F.A.J. intégrée dans le compte O.F.A.J.).

L'exercice 1994 se solde donc avec un bénéfice de 19.240 F. Ce résultat s'explique par le fait que plusieurs actions de formation ont été bénéficiaires : les stages, la Journée du 11 juin à Nantes, le Colloque de Charleville-Mézières. Le compte « Bulletin » paraît équilibré, mais il faut bien noter que cela tient à une chaîne de production aux frais extrêmement comprimés et que c'est une situation préoccupante pour une relève dans l'avenir.

Cotisation et abonnement au bulletin en 1996

La dernière réévaluation avait été décidée lors de l'assemblée générale de 1990 pour l'abonnement au bulletin trimestriel et lors de l'assemblée générale de 1991 pour la cotisation.

Pour 1996, il est décidé de porter la cotisation minimale à 180 F et l'abonnement au bulletin trimestriel à 180 F lui aussi. L'appel de fonds de base pour la participation à "Marionnette et Thérapie" sera donc de 360 F en 1996.

Questions diverses

- La question de notre maintien dans les locaux de la rue Godefroy Cavaignac est évoquée : en effet, l'ADÉRAS devrait déménager en juin ou septembre prochains et n'aurait pas la possibilité de nous accueillir à nouveau dans ses locaux. La situation est actuellement loin d'être claire et nous avons directement pris contact avec le propriétaire pour envisager de rester dans les lieux dans des conditions financières analogues à l'indemnité d'occupation précaire actuellement versée.

- Participation de Gilbert Oudot et de Madeleine Lions à un colloque organisé en Italie (Albert Bagno, Mariano Dolci).

- Projet de Gary Friedman : invitation de Madeleine Lions en septembre 1995 en Afrique du Sud.

- Action en pédopsychiatrie : Colette Duflot est demandée pour des interventions à Thuir et à Blain.

- Projet d'exposition dans les bibliothèques. — A la suite d'une exposition de certaines marionnettes de Madeleine Lions dans le magasin parisien des Établissements Rougier et Plé, ces marionnettes ont été exposées dans les bibliothèques de Deuil-la-Barre (91) avec référence à l'association "Marionnette et Thérapie" (l'origine de cette exposition est relatée ci-après dans la rubrique « Rencontre franco-allemande »). À la suite de l'intérêt manifesté pour cette exposition, il pourrait être envisagé de l'organiser dans d'autres bibliothèques.

La séance est levée à 19 heures.

Réunion du conseil d'administration

A 19 heures, le conseil d'administration s'est réuni pour procéder à l'élection des membres du bureau qui est ainsi constitué, à l'unanimité des membres présents :

Présidente : Madeleine Lions
Vice-Présidente : Marie-Christine Debien
Vice-Président : Gilbert Oudot
Secrétaire générale : Colette Duflot
Trésorier : Serge Lions

La prochaine réunion du C.A. est envisagée en septembre-octobre 1995, aucune date n'est fixée.

La séance est levée à 19 h 10.

Serge LIONS

* * *

Appel de cotisation

Si vous n'avez pas encore renouvelé votre cotisation pour 1995, ***faites-le sans tarder !*** Un encart est joint à cet effet dans ce bulletin.

Pour 1995, l'appel de base reste inchangé ; il est de 300 F (cotisation de base 150 F et abonnement au bulletin 150 F)

Pour 1996, l'appel de base sera de 360 F
(cotisation de base 180 F et abonnement au bulletin 180 F)

* * *

Formation juin 1995-décembre 1996

AVEC FABRICATION DE MARIONNETTES

Du 12 au 17 juin 1995 *à Nantes (44)*
"Du conte à la mise en images, du schéma corporel à l'image du corps"
Avec **Marie-Christine Debien** et **Madeleine Lions**

Du 13 au 16 novembre 1995, *à l'INJEP, Marly-le-Roi (78)*
"Stage de perfectionnement" avec **M.-Christine Debien** et **Madeleine Lions**

Du 26 février 1996 au 1er mars 1996 *à l'INJEP, Marly-le-Roi (78)*
"Marionnette et Psychanalyse" avec **Madeleine Lions** et **Gilbert Oudot**

Du 10 au 15 juin 1996, *à Nantes (44)*
"Du conte à la mise en images, du schéma corporel à l'image du corps"
Avec **Marie-Christine Debien** et **Madeleine Lions**

Du 4 au 8 novembre 1996 *à l'INJEP, Marly-le-Roi (78)*
"Stage de perfectionnement" avec **M.-Christine Debien** et **Madeleine Lions**

SANS FABRICATION DE MARIONNETTES

Du 22 au 24 avril 1996, *à l'INJEP, Marly-le-Roi (78)*
"Marionnette et Psychanalyse – Stage de théorie" avec **Gilbert Oudot**

Du 20 au 24 mai 1996 *à l'INJEP, Marly-le-Roi (78)*
"Corps et Marionnette" avec **Jean Bouffort** et **Madeleine Lions**

Le samedi 21 octobre 1995, *à Paris (11e)*
Journée d'Étude "Marionnette et Psychanalyse" avec **Gilbert Oudot**

Le samedi 21 octobre 1996, *à Paris (11e)*
Journée d'Étude "Marionnette et Psychanalyse" avec **Gilbert Oudot**

GROUPE D'ANALYSE DE LA PRATIQUE

Les samedis 7 octobre, 4 novembre et 9 décembre 1995 *à Paris (11e),*
Les samedis 6 janvier, 3 février et 23 mars 1996 *à Paris (11e),*

"La marionnette comme médiation projective :
des pratiques à la théorie qui les sous-tend" avec **Colette Duflot**

Pour les formations organisées à l'INJEP, les frais d'accueil
sont de 140 F/jour *en* 1995. Ils comprennent l'hébergement *et* les repas.
L'association se réserve le droit d'annuler une action de formation
dix jours avant son début au cas où le nombre de participants serait insuffisant.
Les dates et/ou les lieux des formations peuvent être modifiés.
Des conditions peuvent être envisagées pour des personnes non prises en charge.

Plan de formation sur demande
Renseignements et inscriptions : **"Marionnette et Thérapie"**
28, rue Godefroy Cavaignac - 75011 Paris - Tél. (1) 40 09 23 34

rencontre franco-allemande

Le théâtre de marionnettes comme champ d'expérience interculturel

Comme cela avait été annoncé, la troisième rencontre en France du groupe franco-allemand sur le programme *Le Théâtre de marionnettes comme champ d'expérience interculturel* s'est déroulée du lundi 20 au vendredi 24 mars 1995.

Le dimanche soir, 20 membres de ce groupe, 16 Allemands et 4 Français se retrouvaient, avec un très grand plaisir, autour d'un buffet froid, à Marly-le-Roi, dans la grande salle du Hameau de l'I.N.J.E.P. qui allait accueillir cette rencontre.

La lettre qui annonçait cette session aux participants précisait bien les thèmes de la session : d'une part « *Jeux d'improvisation des scènes quotidiennes – Mimes, gestes et langages artificiels* », ces jeux étant repris ensuite avec différents types de marionnettes ; d'autre part « *deux demi-journées seront consacrées à l'écriture pour décrire les expériences que nous avons faites jusqu'ici* ». Écrire sur les contenus, les retombées des sessions précédentes et sur les perspectives entrevues. Des ateliers d'écriture furent donc mis en place, sous des formes extrêmement diverses, allant du petit groupe s'isolant où bon lui semblait jusqu'à l'individu méditant et produisant en solitaire. Sauf exceptions à l'initiative de certains participants eux-mêmes, ces textes sont restés entre les mains de leurs auteurs jusqu'au vendredi midi ; à ce moment-là, les animateurs allemands les ont collectés, se réservant de les traduire et de les communiquer lors de la prochaine — et en principe dernière — rencontre à Weilburg en octobre prochain (du 9 au 13).

Un moment important fut le temps consacré le jeudi après-midi à une discussion animée par Madeleine Lions sur les différentes structures où l'on pouvait être amené à utiliser la marionnette-médiateur — les ateliers ludiques, pédagogiques, psychopédagogiques, thérapeutiques… — sur la nécessité absolue pour les animateurs de bien connaître leurs références théoriques, d'éviter de travailler isolément… Un débat animé, s'appuyant sur

un large questionnement autour de la formation de l'animateur et des champs dans lesquels il opère, a certainement contribué à éclaircir certains points.

Un autre temps fort fut la journée du mercredi. En effet, le reproche avait été fait à la fin de la rencontre de 1994 à Marly que le mercredi avait été une journée libre, sans intervention organisée avec des animateurs français, alors qu'à Weilburg les animateurs allemands pilotaient le groupe dans le cadre de visites commentées — la perfection ayant été atteinte lors de la journée du 12 octobre 1994 où le groupe avait été emmené sur les bords du Rhin, ainsi que cela a été relaté dans notre bulletin 94/4.

Aussi, ce mercredi 22 mars 1995, ce ne fut pas une journée libre qui fut proposée, mais une journée vécue dans le cadre de la petite ville de Deuil-la-Barre, relativement proche de Marly-le-Roi. Ici, quelques mots d'explication sont nécessaires. Fin 1994, Madeleine Lions avait confié aux Établissements Rougier et Plé une exposition de certaines de ses marionnettes ; la responsable des Affaires culturelles de Deuil-la-Barre repéra cette exposition et demanda à Madeleine Lions de la transporter dans sa commune. C'est ainsi qu'après accord ces marionnettes se sont trouvées installées dans les bibliothèques de Deuil-la-Barre, enfants et adultes, du 23 février au 28 mars 1995, avec, bien sûr, une référence à "Marionnette et Thérapie". Et à cette occasion-là on avait découvert que Deuil-la-Barre était jumelé avec Nieder-Eschbach, commune de la banlieue de Francfort-sur-le-Main avant d'être incorporée à cette ville. Le rapprochement avec nos Allemands de la Hesse était immédiat et comme l'exposition était accordée à titre gracieux, nous avons demandé à cette municipalité d'organiser, avec le comité de jumelage, une « journée » à Deuil-la-Barre.

C'est ainsi que le mercredi 22 mars, au matin, un car est venu chercher le groupe et, après un parcours le long des bords de Seine, et une promenade au bord du lac d'Enghien, le groupe a visité l'exposition (les marionnettes de Madeleine Lions et une importante série de panneaux informatifs sur la marionnette édités avec la collaboration de l'INEP, devenu l'INJEP par la suite). Le proviseur-adjoint du lycée et le professeur d'allemand du lycée étaient présents pour accueillir leurs collègues allemands, et il s'est avéré qu'il y avait au lycée, dans la classe d'allemand, une exposition sur ce que les élèves avaient retenu d'un voyage à Francfort, les mois précédents. Le groupe s'est aussitôt rendu à cette exposition et nous n'avons pas été déçus : c'était magnifique émouvant. Les enfants avaient rapproché, par thèmes, les organisations des deux villes, les avaient comparées, avaient fait des tableaux, mis en images

certaines oppositions... une très belle exposition qui a beaucoup intéressés nos amis allemands, une exposition très interculturelle et très inattendue.

Peu après le groupe était accueilli par le président du comité de jumelage et invité à déjeuner dans le cadre d'un Foyer-Résidence pour personnes âgées. Présentation de la Résidence, explication de son fonctionnement, puis excellent déjeuner arrosé de vins d'Amboise : le président du comité de jumelage étant aussi membre de la Confrérie des Vignerons d'Amboise.

L'après-midi débutait avec la visite du musée de Deuil-la-Barre, installé dans l'ancienne conciergerie du château de La Chevrette, résidence de Madame d'Épinay. Là-encore ce fut un ravissement de voir les parallèles entre l'histoire du pays et celle de la commune. Mais le temps pressait et rapidement il fallait se rendre à la Salle des fêtes où les enfants présentaient, à l'occasion de Mardi-Gras, des déguisements et des spectacles. Toujours rapidement, nous allions ensuite dans la salle du Conseil municipal, ornée de peintures choisies et achetées par la municipalité dans des expositions régionales. Un petit changement de salle pour se retrouver autour d'un pot avec les organisateurs de la journée et échanger remerciements et adieux.

Nous pensons que nos amis allemands ont été intéressés d'être ainsi mêlés à une journée de la vie d'une petite ville française : découvrir sa mairie, son lycée, ses bibliothèques, sa maison de retraite, son musée, son passé prestigieux (le salon de Madame d'Épinay et son rôle auprès de J.-J. Rousseau, Voltaire, Grimm...), ses recherches de rentabilités nouvelles (installations d'entreprises pour créer des emplois)...

Ensuite le car amenait le groupe à Paris, dans le XVIIIe, à proximité du "Dix-Huit Théâtre" où Lothar Weber avait, d'Allemagne, retenu des places pour *Les Chaises,* une interprétation de la pièce de Ionesco avec des marionnettes par Guy Jutard et Chantal Peninon. Un peu de temps libre avant la représentation, puis le spectacle et le retour en car à Marly-le-Roi.

Un autre temps très fort avait aussi eu lieu avant le début proprement dit de la session, lors de la réunion des animateurs le lundi de 10 h à 12 h 30. Mais, de cette réunion, nous en parlerons dans notre prochain bulletin.

Serge LIONS

marionnette et surdité

Atelier "Expression-Communication" à l'Institution Régionale de Jeunes Sourds de Poitiers-Larnay[1]

IX - Le Kamba et le Dragon

Au moment où j'écris ces lignes, le 17 janvier 1995, des nouvelles terribles nous parviennent du Japon, précisément de cette région d'Osaka - Kyoto où habitent nos amis du *Deaf Puppet Theatre Hitomi* ; selon les vieilles légendes, le Dragon se serait donc réveillé à nouveau et fait trembler la terre... Le monde entier est plein de dragons et si l'Extrême-Orient nous apparaît comme le bouillon de culture de toutes les espèces de dragons, aquatiques, terrestres, souterraines, aériennes, ils ont tous en commun la symbolique du Serpent que l'on retrouve dans notre civilisation avec la traditionnelle Ève et le Serpent qui décore maint chapiteau d'église romane ; à Poitiers, nous avons hérité de la Grand'Goule, que perpétue la tradition locale ; à Amsterdam, ce 1er janvier 1995, les jeunes gens de la colonie indonésienne de Hollande animent un dragon de papier dans les rues, auquel les badauds offrent des salades à manger...

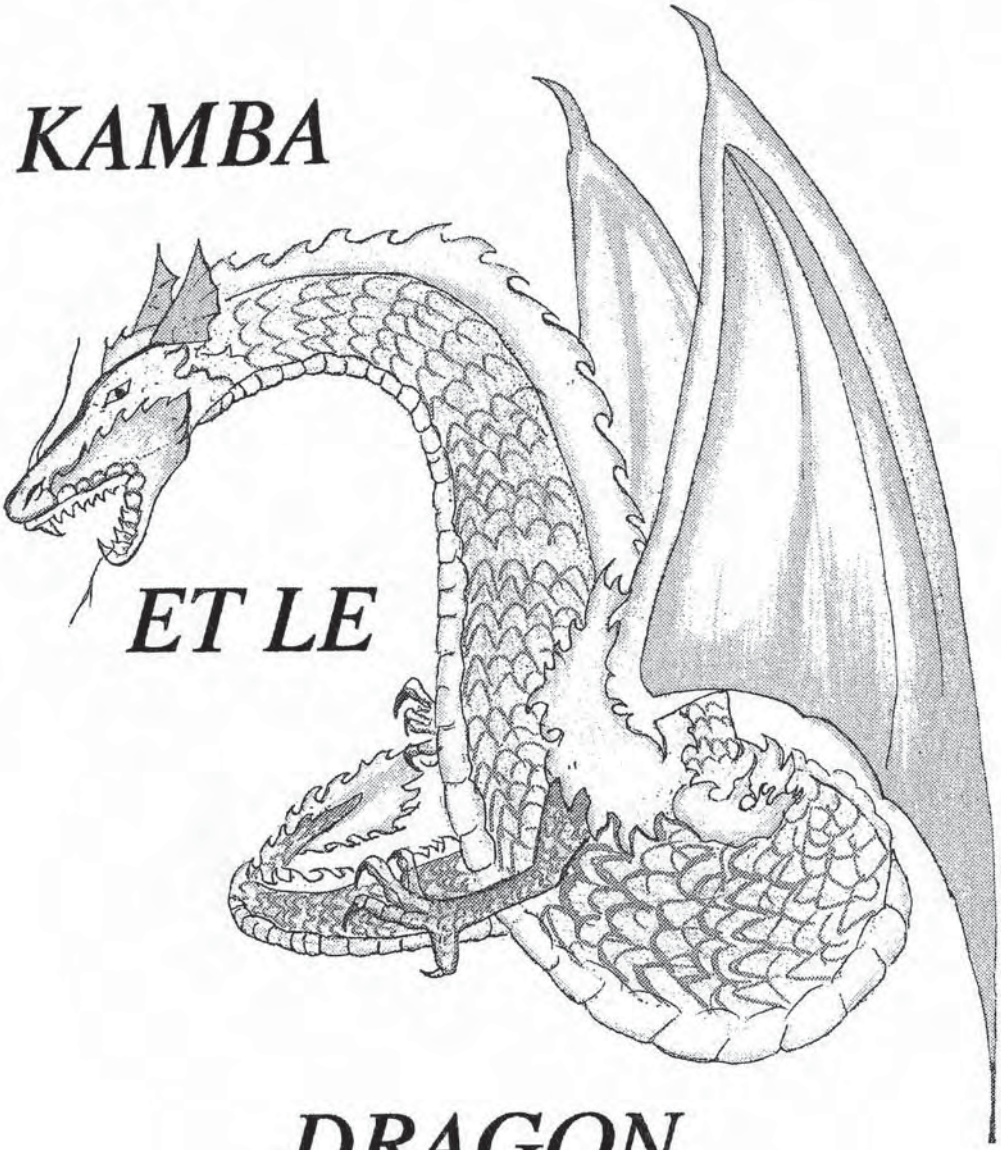
Introduction.

Jusqu'à maintenant, nous avions eu affaire au Loup, au Serpent, à l'Ours. Avec *Le Kamba*, c'est le Dragon revu et corrigé dans une tradition africaine. Nous avons longuement hésité entre une histoire d'hippopotame qui transporte les enfants d'une rive du fleuve à l'autre rive et Marama la petite fille qui allait à la rivière aux crocodiles ; il y avait aussi Mamourou et le djinn et Koïbo-l'intrépide. Pour ma part, une histoire de crocodile ou d'hippopotame m'aurait bien plu, avec de nombreux détails très « couleur locale », mais je dois reconnaître que le « prétexte » était vraiment mince, donnant à ces sujets un caractère anecdotique, alors que l'histoire du Kamba et du Dragon présentait une « humanité » et un caractère universel, ce qui a toujours été une priorité dans nos choix.

Cette histoire nous a valu une expérience supplémentaire enrichissante dépassant le simple cadre de l'atelier Expression-Communication, pour rejoindre un autre projet, institutionnel cette fois dans le cadre d'une classe de 6e de l'IRJS, en français et expression artistique. Rappelons que le projet de travail autour de *Ludine et les Pirates* (Cf. "Marionnette et Thérapie" n° 94/1) avait été conçu et

[1] Cf. bulletins "Marionnette et Thérapie" N° 90/3, N° 92/4 et suivants.

LE KAMBA ET LE DRAGON



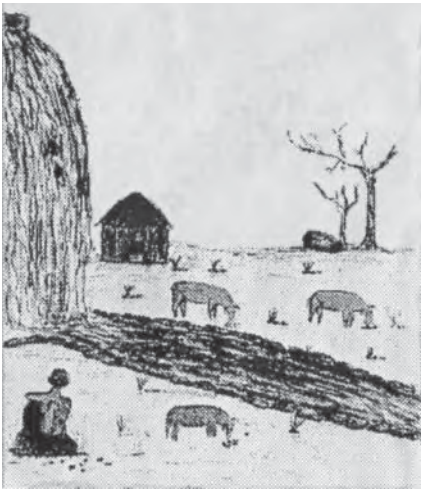
réalisé dans le cadre d'un projet d'intégration d'enfants sourds en maternelle de Larnay dans une école voisine.

Ces deux expériences n'ont guère de points communs tant dans la conception que dans la réalisation puisqu'elles se situent toutes les deux dans un cadre éducatif, pédagogique, totalement différents, aussi ne faudra-t-il pas chercher de complémentarité ou de suite chronologique concernant ces deux expériences : on ne peut comparer que ce qui est comparable.

Ce qui est important, par contre, c'est, comme toujours, de bien définir le projet, les objectifs recherchés par l'équipe, les moyens que l'on se donne, ceux accordés par l'Institution, variables selon la conjoncture financière et humaine, ainsi que les échéances. Il est important de garder en tête tous ces éléments, les rappeler à l'équipe pour laquelle une expérience de travail pluridisciplinaire peut apparaître parfois comme du « déviationnisme » ou de la « récupération ».

Le projet.

Le projet a été élaboré avec la collaboration de M. Jacques Audebrand, conseiller pédagogique, et les concours efficaces de M. Monnereau, professeur d'informatique, et de Mlle Valérie Bobin, professeur d'art plastique. Le livre est tiré d'un recueil *« Contes africains »* de Maria Kosava, chez Gründ (Paris). Ce livre ne comportant pas d'illustrations pour enfants, nous avons eu l'idée de mettre à contribution une classe de 6e de l'IRJS pour la création d'un livre adapté aux enfants, en assurant la mise en page et les illustrations, dont voici quelques échantillons (à noter que les livres ont été réalisés en nombre suffisant pour que chaque enfant puisse avoir un livre ainsi que des exemplaires pour la bibliothèque).



Le Vieil Homme surveille son troupeau

(1ère page du livre)

Ci-dessus : Le guerrier Massaï se présente... *(3e page)*

Ci-dessous : Le Kamba rapporte au village la tête du Dragon *(8e page)*

A.- Réalisation du spectacle par l'équipe.

1 - LE SCÉNARIO.

Le scénario suit une trame simple, répétitive : c'est l'histoire d'un vieil homme vivant au bord d'une rivière avec un immense troupeau de vaches ; s'apercevant que le troupeau diminue, il monte la garde une nuit, et que voit-il ? un terrible Dragon qui sort de la rivière pour manger les vaches. Le vieil homme s'enfuit sans demander son reste et dès le lendemain offre sa fille et la moitié de son troupeau au guerrier qui vaincra le Dragon.

Le premier, un Massaï, vient monter la garde, il mange et boit et s'enfuit de peur à l'arrivée du Dragon ; même chose pour un deuxième guerrier Kikui ; et le troisième enfin, de la tribu des Kamba, ne mange qu'un bol de riz et trouve le courage de couper la tête du Dragon, héritant ainsi de la fille du vieil homme et de la moitié de son troupeau.

Dans le scénario, nous avons terminé le spectacle sur les liesses du mariage et de la défaite du Dragon, préférant occulter la fin du livre d'un réalisme tout droit sorti d'une ex-Yougoslavie : le Massaï et le Kikui, jaloux, attendent le Kamba sur le chemin ; dans la bagarre le Massaï est mort et le Kikui s'enfuit.

Cette scène de violence inutile ne nous a pas semblé apporter grand chose de plus à l'histoire du Kamba et du Dragon, aussi l'avons-nous coupée d'un commun accord ; il y a bien assez de violence sur nos écrans de T.V. ; avons-nous tort ou raison ? le débat est ouvert sur le sujet : la tradition de Punch et Judy comprend bien d'autres horreurs dont s'est régalé le public enfantin pendant des générations ; qu'à cela ne tienne un large consensus s'est dégagé au sein de l'équipe pour gommer cette fin. Rappelons que dans le public nous avons de jeunes enfants sourds, mais aussi quelques-uns présentant des handicaps associés, dont les troubles de la personnalité : ce qui peut expliquer en partie notre prudence !

2 - LES MARIONNETTES.

Le peu de temps de préparation nous a valu de faire au plus vite dans l'urgence des marionnettes en carton peintes en noir avec des boucliers en carton et une lance en osier ; chaque personnage est habillé selon ses caractéristiques ; le tronc et le corps sont solidaires, les jambes sont mobiles, fixées par des attaches parisiennes. (Le même mode de fabrication a été utilisé avec les enfants, cf. « atelier expression manuelle » à la fin).

La manipulation se fait par derrière, souvent à deux pour les actions plus compliquées, les manipulateurs toujours en noir.

Les vaches sont découpées dans du carton blanc, ocre et noir, chacune fixée sur une baguette de taille différente enfoncée dans un support ; à chaque passage du Dragon on enlève quelques vaches pour les faire tomber dans la gueule du Dragon.

La tête du Dragon est constituée de deux cartons que le manipulateur ouvre et ferme, tout en faisant briller des cierges magiques à l'intérieur pour simuler les flammes : nous avons poussé le goût du détail à installer des serpentins simulant la langue qui se déroule à chaque fois que l'animateur souffle dans le tuyau.

3 - LE DÉCOR.

Le décor, réalisé par les enfants de 6e, est construit sur 3 niveaux :

1) - En toile de fond une fresque sur carton représentant le paysage avec les maisons du village.

2) - Au milieu, un drap ocre représentant la rive de la rivière, où se situe l'essentiel des actions.

3) - En premier plan enfin la rivière en bleu peinte sur une bande de papier résistant, permettant au Dragon de se dissimuler et surgir de temps en temps pour le plus grand plaisir d'un moment de frayeur des enfants : c'est si bon de jouer à se faire peur quand on sait que ce Dragon est en carton, même s'il n'est pas vrai, il crache le feu et dévore les vaches.

L'ensemble du scénario, décor, marionnettes est introduit par notre acteur-conteur maintenant bien connu de nos lecteurs, Daniel, qui pour l'occasion s'est barbouillé le visage de noir, et, vêtu d'un boubou très couleur locale, commentant l'action selon une technique devenue classique.

Il est à noter que les enfants ont pu jouer dans ce même décor modifié à leur taille avec des marionnettes et un Dragon de leur fabrication, et cela pour le plus grand plaisir de leurs parents invités pour une fête de fin d'année, ou de carnaval, je ne sais plus. Toujours ce lien entre le livre, le spectacle, les parents, les enseignants ; une synergie dans un seul but : l'éducation de jeunes enfants déficients sensoriels.

B. - Exercices pratiques proposés lors des ateliers avec les enfants.

1 - Communication gestuelle *(Texte : Jean-Paul Pallard).*

Daniel commence par reprendre l'histoire en C.G.V. (Communication visuelle globale), puis chaque enfant raconte à son tour avec son propre mode d'expression, mettant en œuvre toutes les capacités innées et acquises (et ma foi l'acquisition de techniques de communication dans le cadre de la déficience sensorielle s'avère bien utile) ce qu'il a perçu et intégré du spectacle qu'il vient de voir.

Pour les enfants qui ont de la difficulté à mémoriser ou à bien s'exprimer par timidité, il est possible de s'aider du livre et des illustrations déjà à ce stade.

C'est le moment proprement didactique ensuite où le vocabulaire des personnages est passé en revue, ainsi que les animaux et objets en évitant les assimilations simplistes, au contraire en insistant bien sur la spécificité du langage adapté à chaque personne ou objet selon les techniques maintenant bien connues de la L.S.F. Une fois ce langage acquis, il est possible dans les séances suivantes de raconter l'action non plus en mime mais en introduisant par ci par là la distance du langage qui nomme le monde alentour et de s'approprier la représentation de l'objet en évitant l'objet proprement dit (dans le cas du dragon, c'est bien utile).

Ce qui n'empêche pas chaque enfant à la suite de Daniel de reprendre en mime l'action de chaque personnage de l'histoire, de devenir lui-même un dragon qui va pouvoir effrayer ses camarades ou même Daniel qui se prête au jeu : le jeu des trois hommes à battre et les contraires, selon l'expression littérale de Daniel, puis le jeu des vaches avec le Dragon, le jeu de la danse finale où l'estrade en bois joue un rôle de tam-tam permettant d'introduire la magie du mouvement collectif, sur un rythme unanime qui vient entrouvrir quelques portes de la solitude imposée par la surdité sévère ou profonde.

Passée cette débauche d'expressivité, retour au calme où chacun, sagement assis, dans un minimum d'espace s'entraîne à raconter l'histoire du Kamba et du Dragon le plus près possible de la L.S.F. ; puis la même chose de façon plus théâtrale en tenant compte de l'action et de l'espace, chacun à la mesure de son talent ; tous ces *rushs* ont été filmés et au terme des séances il est possible à chacun de revoir les autres, de se revoir, ce qui permet une dernière fois d'entraîner la mémoire de chacun à s'approprier un, deux, trois... contes et plus.

Enfin, dans le cadre de ce conte qui a été l'occasion d'aborder le continent Afrique, sa culture, ses saveurs, sa musique, chaque enfant est invité à dire aux autres ce qu'il connaît de l'Afrique, et sur ce chapitre Marie-Fabiola est imbattable : c'est l'occasion de retourner à la BCD pour découvrir tous les livres qui parlent de l'Afrique ou des Dragons.

2 - Atelier Lecture *(Texte : Christiane Hébraud.)*

À partir du livre *Le Kamba et le Dragon*, l'atelier pré-lecture propose aux enfants un cahier jeux intitulé : « Je joue avec le Dragon ». À chacune des séances, un jeu est proposé à l'ensemble du groupe, réalisé collectivement, ensuite chaque enfant prend son cahier pour faire sa fiche tout seul.

1er Jeu : autour des personnages du conte :

- *Jeu collectif* : jeu de cartes représentant divers personnages ; on doit éliminer les cartes qui ne correspondent pas à l'histoire.
- *Cahier jeux* : entoure les personnages de l'histoire.

Entoure les personnages de l'histoire.

2e Jeu : que mange le Dragon ?

- *Jeu collectif* : présentation du Dragon sous forme d'une petite marionnette en papier collée sur une tige en bois. Des plaquettes de bois représentant différents animaux sont placées sur la table. L'enfant utilise la petite marionnette-dragon, il la fait se déplacer et doit emporter au passage l'animal qui convient.
- *Cahier jeux* : que mange-t-il ? Relie.

3e Jeu : où est le Dragon ?

- *Jeu collectif* : présentation de diverses images : montagne, école, village africain... On s'exprime sur ces images, on cherche où le Dragon va se poser ; en faisant référence à l'histoire, on place la marionnette-dragon sur la bonne image

- *Cahier jeux* : découpe et colle le Dragon à la bonne place.

Trace le chemin.

4e Jeu : le chemin du Dragon.

- *Jeu collectif* : jeu dans l'espace. Un enfant joue le rôle du Dragon, il se déplace dans la classe évitant certains obstacles, suivant un chemin précis et possible pour atteindre la vache jouée par un autre enfant.

- *Cahier jeux* : trace le chemin.

3 - Atelier Expression manuelle *(Texte : Jacqueline Mazalrey)*.

Pour cette histoire, nous avons procédé d'une manière un peu différente. En effet, dans le conte la tribu des Massaï est nommée. Ayant eu l'occasion de lire un reportage avec de très belles photos sur cette tribu, nous avons décidé de faire réaliser à chaque enfant un bouclier, un masque et une flèche.

D'autre part, chaque enfant a aussi fabriqué sa marionnette dans la même technique que celle du spectacle.

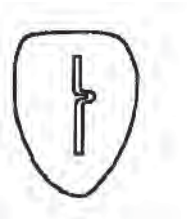
1) Boucliers, masques et flèches.

Nous avons bien regardé les jolies décorations sur les visages des Massaï ainsi que sur leurs boucliers.

Puis chaque enfant a reçu un bouclier en carton et un masque pour les décorer dans les tons chauds de cette tribu.

Derrière le bouclier, nous avons collé une bande de carton pliée pour le tenir, derrière le masque une tige de bois.

Au bout d'une autre tige de bois, un triangle en carton rouge pour la flèche.

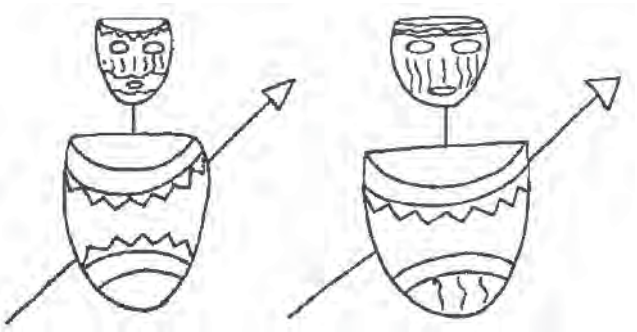


Envers du bouclier

Envers du masque

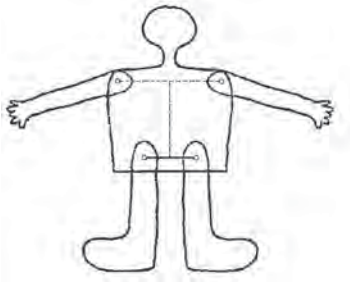
La flèche

Lorsque tout l'ensemble a été terminé, nous avons fixé chaque réalisation le long du couloir. Un peu comme la garde des classes maternelles. Les enfants étaient très fiers.



2) Fabrication des marionnettes.

Les marionnettes ont été réalisées à partir du principe des pantins.



Chaque enfant a reçu l'ensemble du corps de sa marionnette (en carton épais), l'a peint en noir et lui a fait son visage. Puis nous l'avons reconstituée en fixant les membres avec des attaches parisiennes.

Ce conte a été l'occasion d'un autre type de rencontre. Les enfants ont participé activement à ces deux propositions.

Conclusion.

En guise de conclusion, et avant de conclure cette série d'articles sur la marionnette et la « surditude » avec un dernier conte moderne de l'École des Loisirs, *Victor et la Sorcière*, je voudrais simplement citer ces phrases de Rainer Maria Rilke, traduites par Bernard Grasset et Rainer Biemel, écrites de Bogedy-Gard, Fladie, Suède, le 14 août 1904 :

> « ... de même qu'on s'est trompé longtemps sur la marche du soleil, on se trompe encore sur la marche de l'avenir...
>
> « Si nous construisons notre vie sur ce principe qu'il nous faut toujours aller au plus difficile, alors ce qui nous paraît encore aujourd'hui étrange nous deviendra familier et fidèle. Comment oublier ces mythes antiques que l'on trouve au début de l'histoire de tous les peuples ; les mythes de ces dragons qui à la minute suprême se changent en princesses ? Tous les dragons de notre vie sont peut-être des princesses qui attendent de nous voir beaux et courageux. Toutes les choses terrifiantes ne sont peut-être que des choses sans secours qui attendent que nous les secourions. »

C'était donc cela *Le Kamba et le Dragon* ? *Cendrillon* ? *Le Chaperon rouge* ? Tous ces contes que nous avons parcouru ensemble depuis quelques années déjà... « Comme le temps passe ! »

Jean-Paul PALLARD
Photos : Kristine FILHOUX

* * * * *

Nantes, 11 juin 1994

Espace métonymique et marionnette : un aspect de la prise en charge d'enfants psychotiques en groupe-marionnettes(*)

La pratique des groupes-marionnettes avec des enfants psychotiques est relativement récente et vient s'ajouter aux diverses techniques déjà utilisées en psychothérapie infantile. Or il paraît intéressant d'essayer de dégager la spécificité de ce média dans le processus thérapeutique. L'ouvrage de Colette Duflot et d'autres écrits témoignent de l'effort entrepris. Par la notion d'espace métonymique j'aimerais y contribuer.

Posons d'abord pour point de départ et de référence, avec Lacan, que le psychotique manque d'un signifiant primordial pour se guider dans le symbolique : le signifiant du Nom-du-Père, condition d'accès à la signification phallique et à l'engagement dans la voie métonymique, celle de la substitution de l'objet perdu. Au contraire, l'être du psychotique reste collé à l'Autre, sans intervalle entre les deux d'où pourrait naître une série d'objets substitutifs. Or la technique de la marionnette donne justement l'opportunité et semble particulièrement appropriée pour instaurer une dialectique entre la représentation que constitue l'objet-marionnette et l'Autre chez le psychotique. Cette dialectisation émergerait d'un espace d'interaction entre le sujet et sa marionnette, mais aussi avec les autres membres du groupe lorsque la thérapie est groupale, espace structuré par un lien de contiguïté entre ses différents éléments. C'est ce que l'on pourrait appeler un espace métonymique.

Ginette Michaud, à qui j'emprunte ce terme, le définit quant à elle comme un espace de jeu entre l'analyste et le patient psychotique. Il doit permettre le glissement des signifiants de la demande — toujours ravageante —, leur mouvance par contiguïté (métonymie) là où une interprétation métaphorique est impossible

(*) Nous reproduisons ici le texte intégral de l'intervention de M. Pascal LE MALÉFAN lors de la **Journée clinique "Marionnette et Thérapie"** qui s'est tenue le 11 juin 1994 à Nantes, dans le cadre de *la Compagnie des Marionnettes de Nantes*.

avec de tels patients. Et elle ajoute qu'il est nécessaire de créer un tel espace relationnel en remplacement de l'espace transitionnel manquant chez le psychotique, mais pour offrir des points d'ancrage permettant de passer à l'étape suivante de la structuration par l'accession à des signifiants propres à l'histoire du sujet. Or si l'analyste accepte l'envahissement par la demande du psychotique jusqu'à un certain point, point à partir duquel s'introduira une réponse métonymique faisant glisser cette demande — en général de fusion érotomaniaque — sur un autre registre inattendu, c'est qu'il oppose les limites de son corps vécu, son être-là écrit Ginette Michaud, réceptacle et barrière de l'angoisse psychotique. En d'autres termes il ne se met pas en place de grand Autre mais tente de s'opposer à la jouissance sans limites du psychotique : il la cadre, la tempère, l'oriente au besoin vers les idéaux que le sujet peut évoquer.

Dans cette expérience, éprouvante à certains moments, le rôle des objets, indique Ginette Michaud, est primordial : objets que le psychotique apporte ou qu'on lui demande de créer comme dans la technique de modelage utilisée par Giséla Pankow. Or cette dernière précise que l'objet modelé n'est pas un objet transitionnel au sens que lui donne Winnicott, car il est entièrement créé et non trouvé/créé. Toutefois il permet « *de créer un espace qui devrait être structuré* » en aidant à figurer des relations objectales, écrit Pankow. « *Mais,* ajoute-t-elle*, ce processus créateur ne pourrait se produire sans une symbiose,...qui seule donne accès à l'élaboration d'un transfert et ainsi à une cure psychanalytique de la psychose ».*

Si l'on se reporte à ce qu'écrit Winnicott dans ***Jeu et réalité*** à propos de la relation mère/bébé, la symbiose dont il est question n'est pas la fusion, mais « *ce point dans le temps et dans l'espace, où s'inaugure leur état de séparation ».* Par conséquent la symbiose est un état charnière, de liaison, qui peut marquer pour tel psychotique une première étape vers la reconnaissance de l'autre comme autre, à travers la séparation potentielle qui s'y inscrit.

Dans la prise en charge d'enfants psychotiques au sein d'un groupe marionnettes nous sommes confrontés à des phénomènes relationnels et évolutifs semblables, mais de manière assez spécifique et sensiblement différente que dans d'autres dispositifs. Cette spécificité tient pour l'essentiel à ce qu'est la marionnette

comme objet, comme média au fait aussi que l'enfant est invité à la construire, à lui donner un nom, à l'animer enfin au fait que tout ceci se passe en groupe avec des adultes à même de faire l'expérience de la fusion ou de l'attaque des liens sans que cela soit mortifiant.

Je prendrai pour illustration le cas d'Anna, petite fille psychotique de 8 ans maintenant, dont c'est la deuxième année de participation au groupe-marionnettes de l'hôpital de jour où j'interviens.

Ce qui caractérise Anna c'est le caractère pathologique du lien fusionnel à sa mère, où l'une semble se substituer à l'autre et vice versa. Dans ce contexte non médiatisé l'identification d'Anna est plus qu'aléatoire. Ainsi, par moments, on ne sait trop qui parle par sa bouche, et elle est finalement plus parlée qu'elle ne parle. D'ailleurs elle parle d'elle à la troisième personne de singulier, comme d'une autre. Bref, elle manifeste de façon assez exemplaire la parenté souvent évoquée, notamment par Lacan, entre le psychotique et la marionnette. Mais ne s'agirait-il pas plutôt d'une parenté avec l'automate ?

Un autre élément la caractérise : ses phobies et en particulier ses phobies d'animaux imaginaires, qu'elle appelle « les bêbêtes », et qui ont un caractère hallucinatoire.

Il a fallu longtemps pour qu'Anna s'acclimate à l'ambiance du groupe et accepte d'y participer et aussi d'utiliser sa marionnette. Ce n'est en fait que récemment qu'elle y parvient en se montrant relativement adaptée à la situation de groupe et à l'activité. Elle a pu en particulier, mais après six mois, donner un nom à sa marionnette et ne l'appelle plus par son prénom. Celui-ci est «Marionnette», ce qui indique d'ailleurs tout le chemin qui reste encore à parcourir sur la voie de l'identification. Elle peut aussi seulement maintenant et régulièrement aller derrière le castelet, disparaître du regard des autres et des adultes pour animer sa marionnette et lui faire dire quelques phrases à l'adresse des spectateurs. Mais avant cela il a fallu qu'elle maîtrise sa peur de ce qui pouvait se cacher derrière ce castelet, notamment les « bêbêtes » qui n'ont pas manqué de s'y trouver. Elle a dû également pacifier son rapport à cet objet-marionnette, véritable double, ce dont témoigne le changement de nomination. Bref, elle a réussi grâce au dispositif, de façon précaire certes, à introduire un minimum de distance entre elle

et sa marionnette, un espace que j'appelle métonymique, car cette marionnette bien évidemment garde des liens de similitude avec ce qu'est Anna mais en même temps s'en différencie radicalement. Une coupure est donc advenue modifiant le rapport de pure spécularité avec l'objet-marionnette. Antérieurement, ce rapport spéculaire non pacifié se vérifiait sur les deux axes du rapport au double : l'axe de l'idéal et l'axe persécutif. Anna établissait en effet soit un lien exclusif à sa marionnette qu'elle appelait donc par son prénom et qu'elle tenait coller à elle, et dont elle ne voulait pas se séparer à la fin du groupe soit semblait l'ignorer totalement ou la rejetait violemment en manifestant une peur.

Avec cet exemple on peut se rendre compte combien le rapport à la marionnette chez le sujet psychotique constitue une expérience de tension éprouvant la structure moïque et précisément ce que Freud appelait le narcissisme primaire. Expérience ne manquant pas d'ailleurs d'être à certains moments source d'angoisse. Mais comment le comprendre pour malgré tout nous orienter dans l'évolution d'un groupe thérapeutique utilisant des marionnettes avec des enfants psychotiques ?

Lacan, en reprenant cette question du narcissisme primaire et des fondements du moi à partir du miroir et du rôle de la dimension imaginaire, a établi, à la suite de Wallon rappelons-le, que le moi n'est pas *a priori* une entité, un dedans fermé sur soi. Au contraire, ce qui donne sa constitution au moi, son dedans, c'est un dehors représenté par l'image dans le miroir — considérée comme celle d'un autre à ce stade — et la vision du semblable. C'est donc en tant qu'autre que le sujet se vit primordialement, et cette expérience marquera à jamais son être.

Par l'investissement de cette image, de cette forme, pour peu qu'un tiers — en général la mère — soutienne ce cheminement, se construit le Moi-Idéal, support de l'identification primaire, qui deviendra la source des identifications secondaires. Or il faut considérer que le narcissisme et l'agressivité sont corrélatifs, dans la mesure où, dans ce moment de formation du moi par l'image de l'autre, entre le moi et l'image il existe une tension : l'autre en son image m'attire et me repousse. C'est le temps de la relation duelle, de la confusion entre soi et l'autre où le sujet doit gagner sa place sur

l'autre et s'imposer sous peine d'être anéanti. Cette tension trouve à se résoudre dans le complexe d'OEdipe et l'accession à l'ordre symbolique par la métaphore paternelle. En cas de forclusion, le sujet reste dans l'ambiguïté propre à la relation imaginaire où tout rapport à l'autre est foncièrement instable. La psychose infantile nous en donne de maints exemples. Or l'utilisation de la marionnette avec des enfants ayant une telle structure révèle immanquablement les failles de la dimension spéculaire, ce qui a d'ailleurs fait dire à certains qu'elle était une contre-indication.

Certes il faut s'attendre lorsqu'on choisit ce média à voir apparaître les phénomènes propres à la régression topique au stade du miroir. Or il me semble aujourd'hui que l'essentiel du travail que l'on peut faire avec le dispositif d'un groupe-marionnettes dans une prise en charge d'enfants psychotiques est celui d'une pacification du rapport à l'imaginaire. Cette pacification est tributaire, dépend de la construction de l'espace métonymique. Lorsque Anna appelle enfin sa marionnette non plus de son prénom mais du nom de « Marionnette », elle est sur la voie de cette métonymisation. Or c'est parce que nous avons fait limite en la renvoyant sans arrêt à la loi du groupe, qui est que chaque enfant doit donner un nom à sa marionnette, que cette opération a pu réussir. La différenciation ainsi obtenue produit un effet de subjectivation, mais qui est en permanence à maintenir.

La construction de l'espace métonymique avec les enfants psychotiques peut prendre encore un autre aspect lorsqu'on s'intéresse aux phénomènes de groupe. Quelques exemples au préalable : 1) un enfant tape sa marionnette contre le castelet, Anna frotte la tête de la sienne en pleurant et en disant qu'elle a mal 2) régulièrement Anna prend la marionnette d'un autre enfant car elle a la même chevelure que la sienne ; 3) le leader du groupe fait dire à sa marionnette qu'elle va dormir et Anna se couche avec sa marionnette en énonçant : « On dort ».

Ces éléments indiquent bien le rapport transitif à l'autre, qu'il soit humain ou objet, qui est l'une des marques de la psychose. José Bléger, psychanalyste groupal, a mis en lumière que tout groupe (et particulièrement les groupes thérapeutiques) fonctionnait à deux niveaux entretenant des rapports dialectiques : un niveau

de sociabilité par interaction, le plus évolué, basé sur un code, des règles, une loi symbolique, et un niveau de sociabilité syncrétique ou encore partie psychotique du groupe. Il y a une analogie évidente entre le transitivisme existant entre des enfants psychotiques en groupe et ce niveau de fonctionnement groupal apparaissant en dehors de toute pathologie selon Bléger. La définition qu'il en donne le fera d'ailleurs comprendre. Par sociabilité syncrétique Bléger entend un type de rapport à l'autre se caractérisant par une non-relation dans laquelle chaque individu ne se différencie pas d'un autre ou ne se trouve pas discriminé parmi d'autres, et dans laquelle il n'y a pas non plus de discrimination entre moi et non moi, ni entre corps et espace, ni entre moi et l'autre.

Au sein d'un groupe-marionnettes ce syncrétisme concerne les enfants entre eux, mais aussi le groupe des marionnettes et les thérapeutes. Le risque est bien entendu la confusion la plus totale empêchant de penser et entraînant des passages à l'acte de la part des thérapeutes en particulier, dans des tentatives rigides et sur un mode éducatif de remise en ordre par exemple. Or le dispositif même du groupe-marionnettes, c'est-à-dire la structuration de l'espace entre un espace de jeu derrière le castelet et un espace pour des spectateurs et la parole des thérapeutes, sont les éléments symboliques sur lesquels s'appuie la construction de l'espace métonymique, dans la mesure où chacun de ces éléments permet de concrétiser puis de maintenir un écart faisant passer de la fusion à la contiguïté. Mais un écart entre quoi ? C'est reprendre ici pour finir la question de la spécificité de l'utilisation de la marionnette dans la thérapie avec les enfants psychotiques. Je proposerai deux directions de réflexion.

L'une concerne spécialement ce qui se joue entre l'enfant et la marionnette qu'il a construite, façonnée, nommée. Par ce média il est tenté un réaménagement de l'identification spéculaire dans la mesure où la marionnette peut être le support d'un manque, à savoir qu'elle n'est pas son double, sa réplique, mais qu'elle est en rapport métonymique avec lui, un substitut, dans un lien de ressemblance et non en pur miroir. De sorte qu'elle devient un signifiant représentant le sujet pour les autres sujets du groupe. Bref le lien à la marionnette peut être un modèle concret, matériel, du lien du sujet à ce qui le représente, mais si et seulement si ce lien comporte en même temps un écart, maintenant une contiguïté

là où un lien métaphorique est impossible. C'est à partir de cette différence qu'un travail de pacification est possible, c'est-à-dire un travail permettant au sujet de trouver la distance adéquate avec cet autre et ce même à la fois. Or ce travail ne peut se faire que s'il est soutenu par un tiers assurant la mise sur la voie non pas de la symbolisation puisque l'opérateur phallique, chez le psychotique, fait défaut, mais sur celle d'une limitation de l'imaginaire.

C'est pourquoi la seconde voie de réflexion concerne la place des thérapeutes (en général il s'agit d'un couple) et les principes de direction du travail thérapeutique. Que cette place soit difficile ne fait pas de doute pour quiconque a travaillé avec des enfants psychotiques en groupe, je l'ai évoqué plus haut à propos de la sociabilité syncrétique. Garder intact son désir d'être là pour l'autre est un défi constant. Ne pas être trop culpabilisé par ce qu'on lui propose d'affronter en est un autre. Finalement la position à tenir se déduit du dispositif du théâtre de marionnettes lui-même, à savoir réussir à maintenir un rapport différencié à la voix et au regard grâce à la ligne de partage du castelet : le regard est pour la marionnette et la voix pour le sujet dont elle est le support, et de la sorte se rendre partiellement absent. Cette disjonction des adresses permise par la séparation matérielle du castelet, faisant passer l'enfant sous la barre si je puis dire et l'obligeant à ne plus seulement chercher à être soutenu par le regard de l'adulte au profit de ce qui le représente, est sans doute la condition pour qu'il invente quelque chose pour son propre compte.

Pascal LE MALÉFAN

Bibliographie

BLÉGER José, *Le groupe comme institution et le groupe dans les institutions,* dans **L'institution et les institutions. Etudes psychanalytiques,** R. Kaës et coll., Dunod, 1988, pp. 47-61.

DUFLOT Colette, **Des marionnettes pour le dire. Entre jeu et thérapie,** Éditions du Journal des psychologues, 1992.

MICHAUD Ginette, *Pour introduire à la notion d'espace métonymique dans la cure analytique des psychotiques,* **Psychiatrie française,** 1982, n°3, pp. 405-410.

PANKOW Giséla, **Structure familiale et psychose,** Aubier-Montaigne, Paris, 1983.

WINNICOTT Donald, **Jeu et réalité. L'espace potentiel,** N.R.F., Gallimard, Paris, 1975.

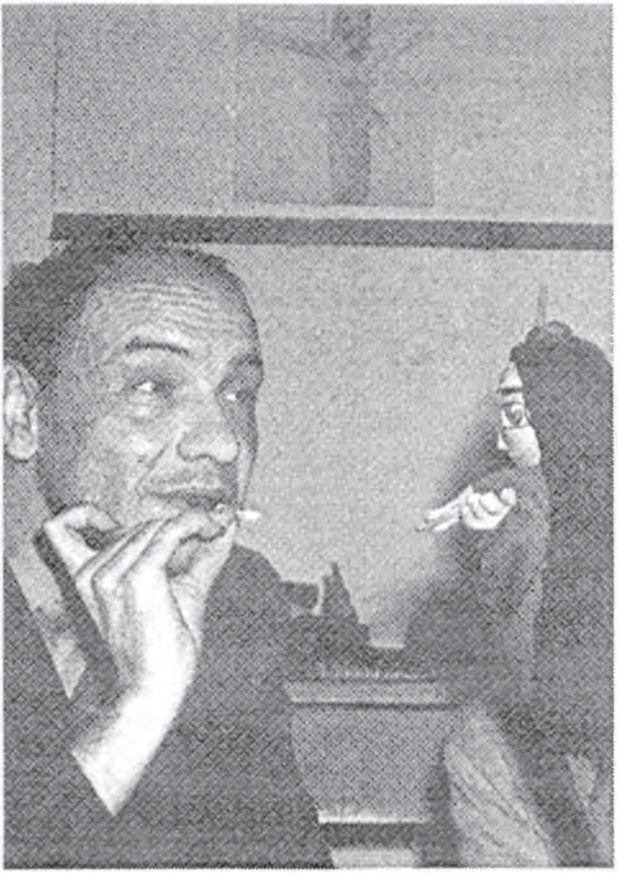
Séville, mai 1995

Dans le cadre de la « XV Feria Internacional del Titere »,
qui s'est déroulée du 12 au 21 mai 1995, à Séville,
"Marionnette et Thérapie" a participé », du 19 au 21 mai ,
aux "Journées de Marionnettes et Psychothérapie"
sur le thème :

la Marionnette comme objet intermédiaire

Ces Journées, coordonnées par **Graciela Moyano Faciân,** réunissaient :

Elena Bogliano (Fd. Latinoamericana de Psicodrama)
Colette Duflot ("Marionnette et Thérapie")
Cesare Felice (Psychiatre - Rome)
Luisa Lillo (Asc. Argentina de Psicodrama)
Madeleine Lions ("Marionnette et Thérapie")
Alcides Moreno (Marionnettiste. Teatro El Farolito - Sevilla)
Jaime Rojas-Bermúdez (Centro Psicodrama - Sevilla)
Telma Vargas Leal (Inst. Ciegos de Bahia - Brasil)



El Títere como objeto intermediario

Photo Dr Jaime Rojas-Bermúdez

marionnette et thérapie

Fondatrice : Jacqueline Rochette - Président d'honneur : Dr Jean Garrabé
Présidente en exercice : Madeleine Lions

"MARIONNETTE ET THÉRAPIE" est une association-loi 1901 qui "a pour objet l'expansion de l'utilisation de la marionnette comme instrument de soins, de rééducation et de réinsertion sociale" (Article 1 des statuts).

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

Agréée Organisme de Formation, elle organise :

- *des* **stages de formation, de six jours,** *qui permettent de se familiariser avec ce langage parfois non verbal qu'est la Marionnette, d'en connaître les possibilités ainsi que ses limites et ses dangers ;*
- *des* **sessions en établissements,** *conçues selon les mêmes principes. Elles permettent de répondre à toute demande auprès de groupes constitués et cela dans le cadre de leur travail ;*
- *des* **stages de théorie de trois jours,** *un* **stage de perfectionnement,** *des* **journées d'étude** *et des* **groupes de travail** *sont réservés à ceux qui ont déjà une pratique de la marionnette et qui désirent approfondir un thème particulier.*

Par ailleurs, "MARIONNETTE ET THÉRAPIE" propose des **conférences** *sur différents thèmes, participe à des* **rencontres internationales,** *publie un* **bulletin de liaison** *pour les adhérents, édite et diffuse des* **ouvrages spécialisés :** *thèses, expériences, colloques, recherches bibliographiques.*

Bulletin d'adhésion à renvoyer au siège social de l'Association
28, rue Godefroy Cavaignac - 75011 PARIS - Tél. : (1) 40 09 23 34

NOM ..... Prénom .....

Né(e) le ..... Profession .....

..... Adresse .....

.....

Désire **adhérer** *à l'Association - recevoir des* **renseignements**

COTISATIONS : membre actif 150 F, associé 200 F, bienfaiteur 300 F, collectivités 500 F
ABONNEMENTS au bulletin trimestriel : 150 F. (Etranger, expédition. tarif économique). Les abonnements partent du 1er janvier au 31 décembre de l'année en cours.
Les sommes versées au-delà de l'appel de base de 300 F peuvent être déduites du revenu imposable.
Demandez un reçu en renvoyant ce bulletin. - **Montant verse :**

Règlement à l'ordre de "Marionnette et Thérapie" CCP PARIS 16 502 71 D

Directeur de la Publication : C. Duflot
Imprimé par "Marionnette et Thérapie" - Commission paritaire n° 68 135

nouvelle série

ISSN 0291-7912

marionnette et thérapie

bulletin trimestriel

AVRIL - MAI - JUIN

95/2

Association “Marionnette et Thérapie”

marionnette et thérapie

BULLETIN TRIMESTRIEL DE L'ASSOCIATION "MARIONNETTE ET THÉRAPIE"

Agréée ASSOCIATION NATIONALE D'ÉDUCATION POPULAIRE par le ministère du Temps Libre. Subventionnée par le Ministère de la Jeunesse et des Sports, par la Ville de Paris et par l'Office franco-allemand pour la Jeunesse.

Dépôt légal 2e trimestre 1995 - Reproduction interdite sans autorisation.

sommaire

Page

formation

Calendrier octobre 1995 - décembre 1996 2

rencontre

Le colloque "Titeres y Sicoterapia" à Séville ..... Colette DU FLOT 3

marionnette et psychothérapie

La Marionnette : un Médiateur pluri-dimensionnel ..... Colette DUFLOT 6

pratique

Un atelier-marionnettes en institution en Suisse .....Madeleine LIONS 11

Synthèse d'un atelier de marionnettes
donné dans le cadre de l'institution de la Morgette
pendant les années 1992 et 1993
Françoise ARNOLDI-DESSIEX et Gabrielle PERRIN 12

théâtre et thérapie

Le Théâtre : un lieu thérapeutique ? ..... Colette DUFLOT 14

"Narcisse en scène" .....Marie-Christine MOUTAULT 15

communiqué

"Teater Taptoe" 26

documentation

Vient de paraître : **"Marionnette et Handicaps"** 27

information..... 28

marionnette et thérapie..... 28

L'Association est agréée Organisme de Formation.
Elle est composée d'Animateurs, Éducateurs, Ergothérapeutes, Marionnettistes, Médecins, Orthophonistes, Psychanalystes, Psychiatres, Psychologues, Psychothérapeutes, Spécialistes de la Documentation Internationale.

Formation oct. 1995-déc. 1996

AVEC FABRICATION DE MARIONNETTES

Du 13 au 16 novembre 1995 *à l'INJEP, Marly-le-Roi (78)*
"Stage de perfectionnement" avec **M.-Christine Debien** et **Madeleine Lions**

Du 26 février 1996 au 1er mars 1996*, à l'INJEP, Marly-le-Roi (78)*
"Marionnette et Psychanalyse" avec **Madeleine Lions** et **Gilbert Oudot**

Du 10 au 15 juin 1996*, à Nantes (44)*
"Du conte à la mise en images, du schéma corporel à l'image du corps"
Avec **Marie-Christine Debien** et **Madeleine Lions**

Du 4 au 8 novembre *1996, à l'INJEP, Marly-le-Roi (78)*
"Stage de perfectionnement" avec **M.-Christine Debien** et **Madeleine Lions**

SANS FABRICATION DE MARIONNETTES

Du 22 au 24 avril 1996, à l'INJEP*, Marly-le-Roi (78)*
"Marionnette et Psychanalyse – Stage de théorie" avec **Gilbert Oudot**

Du 20 au 24 mai 1996, à l'INJEP*, Marly-le-Roi (78)*
"Corps et Marionnette" avec **Jean Bouffort** et **Madeleine Lions**

Le samedi 21 octobre 1995, *à Paris (11e)*
Journée d'Étude "Marionnette et Psychanalyse" avec **Gilbert Oudot**

Le samedi 21 octobre 1996 *à Paris (11e)*
Journée d'Étude "Marionnette et Psychanalyse" avec **Gilbert Oudot**

GROUPE D'ANALYSE DE LA PRATIQUE

Les samedis 7 octobre, 4 novembre et 9 décembre 1995 *à Paris* ***(11e),***
Les samedis 6 janvier, 3 février et 23 mars 1996 *à Paris* ***(11e),***

"La marionnette comme médiation projective :
des pratiques à la théorie qui les sous-tend" avec **Colette Duflot**

Pour les formations organisées à l'INJEP, les frais d'accueil
sont de 140 F/jour en 1995. Ils comprennent l'hébergement et les repas.
L'association se réserve le droit d'annuler une action de formation
dix jours avant son début au cas où le nombre de participants serait insuffisant.
Les dates et/ou les lieux des formations peuvent être modifiés.
Des conditions peuvent être envisagées pour des personnes non prises en charge.

Plan de formation sur demande
Renseignements et inscriptions : **"Marionnette et Thérapie"**
28, rue Godefroy Cavaignac - 75011 Paris - Tél. (1) 40 09 23 34

rencontre

Le colloque “TITERES Y SICOTERAPIA”

Séville, les 19-20-21 mai 1995

Du 12 au 21 mai avait lieu à Séville le XVe Festival international de marionnettes.

Cette manifestation présentait l’animation et l’attrait qui s’attachent généralement aux festivals de marionnettes. Si les compagnies espagnoles étaient largement représentées, ainsi que celles venant de pays de langue espagnole, comme par exemple l’Argentine, on pouvait rencontrer des Français *(Bululu),* des Anglais *(The Parker Marionettes),* mais encore les *Marionnettes sur l’eau* venues du Viêt-nam et le magnifique *Don Doro* japonais que nous avons pu découvrir à Charleville en 1994.

Une exposition magnifique *(Art et magie de la marionnette)* était présentée par la Compagnie Marcel LEDUN qui a réuni une remarquable collection de plus de 150 marionnettes.

Se tenait également durant cette période le Congrès de l’UNIMA qui s’est terminé par le départ de la “Marche Mondiale pour la Paix”, attestant que la Marionnette et UNIMA restent fidèles à leur vocation de mondialisme et à leur désir d’œuvrer pour une meilleure entente entre les peuples.

Cependant, si Madeleine LIONS et moi-même étions les invitées du Festival, c’est que celui-ci intégrait aussi un colloque sur l’utilisation des marionnettes en thérapie.

Ce colloque était organisé par le docteur Jaime ROJAS-BERMÚDEZ dont nous avions regretté l’absence lors de notre colloque de Charleville en 1994, mais dont la communication (succinctement présentée) et la vidéo avaient été reçues avec intérêt. Dans cette organisation le docteur ROJAS-BERMÚDEZ est secondé de façon dynamique et efficace par son épouse, Graciela MOYANO, psychologue et psychodramatiste.

Le programme scientifique de ces journées était de haut niveau avec la participation de spécialistes — psychologues, psychiatres et marionnettistes — venus d’Espagne, d’Italie, d’Argentine, du Brésil... et de France aussi bien sûr !

Organisées comme une table ronde plutôt que comme un congrès traditionnel, ces journées ont permis des échanges fructueux entre participants, Madeleine et moi étant — heureusement ! — secondées par une interprète.

Le docteur ROJAS-BERMÚDEZ a exposé sa théorie qui fait de la marionnette un « objet intermédiaire » dans un processus de communication interpersonnelle. Ce concept est distinct de celui d'objet transitionnel. Mais la marionnette peut cependant, lorsqu'elle permet non seulement la communication mais la mise en scène de problèmes inconscients, devenir un « objet intra-intermédiaire », notion plus proche du concept winnicottien.

Des communications, des vidéos présentées, je retiendrai deux points forts :

– l'utilisation de la marionnette dans un dispositif de psychodrame. C'est l'impulsion donnée par le docteur ROJAS BERMÚDEZ qui a familiarisé les psychiatres avec d'une part la technique psychodramatique, d'autre part l'introduction de la marionnette dans certaines situations spécifiques.

C'est ainsi par exemple que le Docteur FONSECA FABREGAS, psychiatre, formateur en psychodrame et enseignant à l'université de Barcelone, utilise la marionnette avec de jeunes psychotiques en post-cure dans des situations bien définies : lorsqu'il s'agit de mettre en scène soit la violence, soit le sexuel, la marionnette intervient comme facilitateur de l'expression et protection par rapport aux fantasmes refoulés grâce à la distance qu'elle introduit.

– le travail fait dans un Institut de jeunes aveugles à BAHIA, au BRÉSIL, par Telma VARGAS LEAL, dans la ligne théorique de la Gestaldt-psychologie. Photos et vidéo ont mis en évidence les possibilités créatives des jeunes non-voyants, et amènent à poser la question d'une « gestaldt » inconsciente du corps totalement indépendante du scopique.

Nous avons, en outre, entendu parler du rôle de la marionnette dans l'éducation sanitaire et dans la formation des maîtres, de son utilisation avec des malades atteints du SIDA, et, bien sûr, du travail qui peut être fait en institution auprès de psychotiques.

Madeleine LIONS a présenté le travail qu'elle a réalisé aux Invalides et montré l'intérêt que peut présenter la fabrication et l'animation de marionnettes pour de grands handicapés physiques.

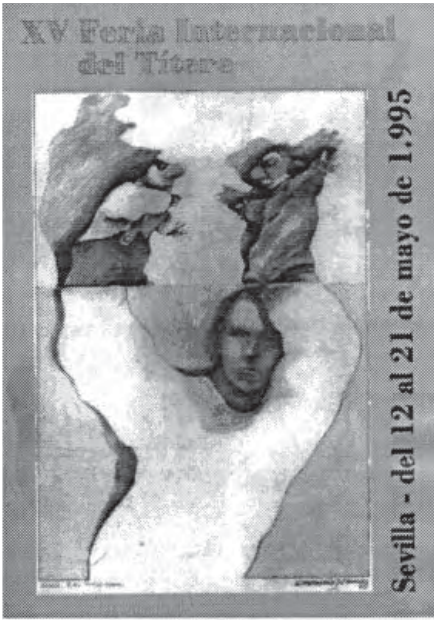
Pour ma part j'ai insisté sur l'importance du temps de fabrication de la marionnette, le travail de création plastique permettant la construction d'un « double », support projectif privilégié, par rapport auquel il s'agira, dans le travail du jeu, autre dimension essentielle de la marionnette, de prendre une distance et de réaliser une nécessaire coupure. Un atelier d'improvisations a terminé la session.

L'intérêt des communications et la richesse des échanges qui s'ensuivaient n'avait d'égaux que l'atmosphère de cordialité et d'amitié qui régnait entre les participants.

Nous avons été accueillies et reçues de façon extrêmement sympathique par Graciela MOYANO et le docteur ROJAS, qui nous ont fait connaître les environs de SÉVILLE ainsi que la tradition sévillane des « tapas » (grignotage substantiel accompagnant l'apéritif).

Ils ont de grands projets pour la marionnette s'intégrant à différents dispositifs de soins, qu'ils s'inscrivent dans la ligne psychanalytique, dans celle du psychodrame ou de la gestaldt, et nous espérons vivement continuer des relations si agréablement commencées en présentant ultérieurement quelques travaux de nos confrères espagnols.

Colette DUFLOT



marionnette et psychothérapie

La Marionnette : un Médiateur pluri-dimensionnel

Séville — 19-20-21 mai 1995

Dans le cadre des soins dispensés en psychiatrie, qu'il s'agisse d'enfants ou d'adultes, il est courant, de nos jours, de faire des emprunts aux différents domaines de la création artistique. C'est ainsi que l'on intègre aux méthodes thérapeutiques des ateliers d'expression picturale, plastique, théâtrale, des ateliers de musique ou de danse.

Ces ateliers peuvent viser uniquement la création artistique, ce qui offre déjà aux patients concernés des possibilités d'expression et de création qui peuvent être — la plupart des artistes le confirmeront — épanouissantes.

Mais, dans un travail spécifiquement psychothérapique, il ne s'agit pas généralement de créer un « objet » qui prendra rang au nombre des véritables « œuvres d'art ».

Car, dans un projet thérapeutique, ce qui compte ne sera pas l'objet en lui-même (encore que son statut, pour le patient, soit toujours à prendre en considération), mais le *travail du patient* lors de la création.

Aussi, dans un projet de psychothérapie, il s'agira de proposer au patient un *cadre structuré,* à la fois structurant et sécurisant, où la dimension relationnelle, transférentielle est au premier plan, afin qu'il puisse donner libre cours à cette créativité primordiale dont parle Winnicott, créativité qui sera envisagée à la façon du psychanalyste et non à celle du critique d'art.

L'objet créé apparaît alors comme un médiateur qui jouera — pour un temps — le rôle de support et de représentant du sujet, de ses angoisses, de ses fantasmes.

C'est ce qu'on appelle une « ***médiation projective*** ».

*

Mon propos, aujourd'hui, sera d'illustrer cette évidence que, de toutes les « médiations projectives », la MARIONNETTE est celle qui offre les plus grandes possibilités, les plus diversifiées car elle se déploie dans tous les champs de la créativité humaine.

Je reprendrai les grandes étapes de l'utilisation de la marionnette, tout en soulignant que la diversité des méthodes, en fonction des conditions pratiques d'exercice et des buts recherchés pourra n'en parcourir que quelques unes.

1. LA CRÉATION PLASTIQUE

La fabrication d'une marionnette constitue — et ceci pour chacun d'entre nous — une étape passionnante et importante.

Il y a bien des façons de construire des marionnettes, mais, dans ma pratique de groupes thérapeutiques j'ai toujours privilégié le *modelage* de la tête.

Geste créateur s'il en est que, de la matière, informe, humide et malléable, faire surgir un visage…

Le matériau de base, quel qu'il soit, favorise ce contact intime des mains, des doigts, avec la matière et la surface de la forme en train de se matérialiser.

Et l'expérience montre que, de l'informe, ne va pas naître n'importe quoi. Ce qui naît ainsi à l'existence pourra également être très loin du projet conscient du créateur…

Léonard de Vinci soulignait déjà que, dans chaque portrait réalisé par un artiste, se repérait aussi un auto-portrait du peintre. Cela a été depuis confirmé par nombre d'artistes, et Freud s'est parfois essayé à faire l'analyse des projections inconscientes ainsi mises à jour.

Il en va de même lorsque, dans un groupe, chacun s'attache à fabriquer une marionnette. On assistera même bien souvent à la réalisation — totalement inconsciente et involontaire — d'un visage à la ressemblance de son auteur.

Ex. (vidéo) : les trois marionnettes de Daniel.

D'autres fois, un trait en apparence secondaire, va signaler aux yeux de l'observateur la paternité de l'œuvre.

En effet, il est toujours surprenant d'observer que, avec cette méthode du modelage, chaque marionnette est différente des autres, possède, dès le début, une indiscutable individualité, et cela même lorsqu'on travaille avec des patients passifs, enclins au mimétisme par rapport à leur entourage, très peu « créatifs » : personne ne copie sur son voisin…

Ex. : quelques photos de marionnettes très différentes.

Autant d'observations qui feront penser que la marionnette en train de se réaliser est, d'une façon massive ou discrète, une projection de l'auteur, et va pouvoir jouer

un rôle de support momentané de son image, constituer un *représentant* de lui-même.

Et c'est avec cette représentation, généralement très fortement investie, dont la contemplation s'accompagne de cette jubilation narcissique bien décrite par Lacan lors de la découverte, par l'enfant, de son image dans le miroir, qu'il va être possible, dans une seconde phase, de travailler.

II. ANIMATION

Une marionnette, en effet, est faite pour être « animée ».

Et le travail préparatoire aux exercices d'animation va permettre au sujet d'explorer l'espace et de mieux habiter son corps.

Ce travail — qui s'articule avec le désir de faire prendre vie à sa créature — comporte :

– non seulement des exercices corporels d'étude du mouvement en vue de le transposer sur la marionnette ;

– mais encore des exercices d'occupation de l'espace ;

– des exercices de respiration ;

– des exercices vocaux,

toutes choses qui, notamment chez les patients psychotiques, ne vont pas de soi.

Ex. : apprendre à rugir pour animer un lion.

III. MISE EN SCÈNE

Il convient, chemin faisant, de donner une identité à la marionnette.

De quel *personnage s'*agit-il ?

Les marionnettistes savent que c'est nécessaire : une marionnette est faite pour un rôle donné et ne peut faire n'importe quoi. Gaston Baty avait même, autrefois, créé de véritables « cartes d'identité » pour ses marionnettes.

En tant que thérapeute nous savons de notre côté que le sujet et son Moi se construisent en même temps que se crée l'Autre, et que, pour communiquer avec *les autres,* il est nécessaire d'être *quelqu'un.*

Aussi ce temps d'élaboration d'une identité pour la marionnette sera-t-elle le préalable indispensable à son inscription dans un échange, un dialogue, une communication.

Il s'agit d'un temps très fécond au cours duquel le sujet va donner un nom — la base non seulement de l'identification sociale mais aussi le fondement du sentiment d'identité personnelle — un caractère, une fonction à son personnage et

que ceux-ci, une fois définis, devront demeurer stables. C'est le fondement de ce « sentiment d'une mêmeté d'être » dont parle Françoise Dolto, sans lequel le sujet ne peut exister.

C'est l'occasion, pour le patient qui s'inscrit dans l'espace et dans son corps, d'approcher aussi la construction du temps, de lutter contre l'angoisse de morcellement.

Mais les marionnettistes disent aussi que « la marionnette est l'acteur d'un seul rôle », aussi faudra-t-il souvent plusieurs marionnettes à un sujet pour explorer son sentiment d'identité.

IV. LE JEU THÉÂTRAL

L'expression théâtrale est très souvent le support d'activités thérapeutiques. Les méthodes sont diverses, mais celles du psychodrame sont parmi les plus soigneusement élaborées et peuvent servir de référence.

Or, toutes ces méthodes font état d'un préalable nécessaire : la détermination d'un *espace scénique.*

Cette détermination peut être parfois presque symbolique, avec un simple trait tracé sur le sol, mais il apparaît à tous les thérapeutes utilisant ces méthodes, la nécessité de séparer l'espace du jeu, de l'Imaginaire de celui où évoluent les personnes de la réalité.

Le jeu de la marionnette, avec son dispositif traditionnel du castelet, se prête merveilleusement à une telle séparation, à une telle organisation de l'espace.

Ex. : les rééducateurs qui laissaient les enfants jouer n'importe où avec les marionnettes : désordre, stéréotypie, sentiment d'inutilité.

La musique et la danse peuvent s'intégrer à l'action théâtrale, permettant outre l'apprentissage de rythmes, l'expression d'affects et d'émotions.

Mais le jeu théâtral avec les marionnettes permet avant tout, pour des sujets souvent autistes et hors communication, d'entrer — par la médiation de leur « représentant », dans un *échange et un dialogue* avec les autres participants.

Ex. : Simone qui dit « Bonjour » avec sa marionnette, questions personnelles ***après*** quelques séquences jouées.

Chacun prenant appui sur l'identité de sa marionnette, des rencontres s'organisent, des bribes de scenarii apparaissent, se coordonnent pour créer l'imaginaire du groupe dans

lequel chaque participant se situe selon sa problématique personnelle.

Chaque proposition de jeu doit être effectivement représentée (danger de *l'acting out).*

Et, par un travail patient de mise en scène, pourra s'opérer un travail de défusion d'images condensées, surdéterminées, inscrites dans le corps même de la marionnette.

Celle-ci apparaît alors comme un précurseur d'un texte qui n'avait pas encore été articulé, image, « signe iconique » qui devait, pour devenir véritablement signifiant, entrer dans un code, nécessaire condition du processus de communication.

Ce qui, souvent, va provoquer des changements : ce qui était figé parce qu'incommunicable autrement qu'en troubles du comportement, va se modifier en s'exprimant dans la rencontre.

Ex. : Marionnette de Charles : relation fusionnelle à une mère pathologique dans laquelle il s'inscrit « en creux », évolution du personnage au cours du jeu.

Marionnette qui rajeunit : permet l'expression d'un sentiment dépressif posé au départ comme une réalité rigide et inéluctable.

* * *

La marionnette, « art de synthèse », permet donc de traverser le champ de la créativité humaine, d'exprimer ce qui était jusqu'alors inexprimable et de le modifier «tout au moins temporairement.

Par son cheminement, de l'expression plastique à la mise en scène et à la parole, elle aide le sujet en souffrance d'abord à s'inscrire dans un de ces « objets de la réalité » dont parle Freud et auxquels Winnicott a su donner leurs véritables lettres de noblesse, pour aller jusqu'à s'inscrire ensuite dans un processus d'échange et de communication, ce qui suppose l'émergence du désir.

Et, pour terminer, c'est ce que je tiendrai à souligner : par le travail thérapeutique avec les marionnettes, si l'on ne « guérit » certainement pas les patients atteints de pathologies graves comme les schizophrènes, on peut néanmoins les aider (pour un temps ?) à laisser naître ou renaître en eux le désir de VIVRE. Ce qui est, au fond, ainsi que le disait Winnicott, la première chose qu'ils peuvent attendre de nous.

Colette DUFLOT.

pratique

Un atelier-marionnettes en institution en Suisse

Françoise Arnoldi-Dessiex, ancienne stagiaire de “Marionnette et Thérapie” et depuis fidèle adhérente de notre association, m’a écrit une très réconfortante lettre — dont je la remercie vivement — où elle évoque ses multiples activités en Suisse.

Elle enseigne — démarche pédagogique — dans une école spécialisée (enfants psychotiques et en échec scolaire).

Elle a ouvert, voici quelques mois, un atelier-thérapeutique par les marionnettes pour des enfants de 6 à 12 ans, atelier qu’elle anime avec une psychothérapeute et elles ont, dans ce cadre, « déjà vécu des expériences et des moments très intéressants ».

À Genève, dans un atelier regroupant « des personnes en marge du monde du travail », elle collabore à la création de spectacles de marionnettes joués dans divers cadres (amis, maisons de quartier...). Pour ces personnes qui sont dans une certaine marginalité, l’importance est grande de pouvoir « être sur scène », d’offrir un spectacle qui est leur création et de rencontrer par ce biais ceux qui se trouvent de l’autre côté de la barrière.

Par ailleurs, avec une amie, elle a créé « Le théâtre de la Citrouille » et elles produisent des spectacles pour enfants. Cette démarche de création lui permet, dit-elle, d’aborder ses diverses activités d’une manière dynamique et elle conclut : « Plus j’avance dans ce monde, plus je réalise l’outil merveilleux que sont les marionnettes ».

Enfin, et c’est l’objet de l’article présenté aujourd’hui, elle a animé en 1992 et 1993, dans le cadre d’une institution, un atelier-marionnettes avec de jeunes adultes handicapés mentaux et elle a relaté cette expérience dans une synthèse dont nous publions ici le préambule intitulé : « Explication de la démarche ».

Il nous a paru intéressant, en effet, de publier dans le même numéro ce texte et l’extrait du mémoire de Marie-Christine Moutault présenté par Colette Duflot : « Entre improvisations, expression spontanée et représentation théâtrale, il y a place pour un important travail d’affinage d’une part, de désinvestissement du contenu d’autre part. » (Colette Duflot).

Signalons que cette synthèse d'expérience se poursuit :

1) Par la description de quelques personnages-marionnettes effectués par les jeunes, leur enjeu, leur évolution à travers la rencontre avec les autres ou par des éléments intervenant dans la vie du jeune

2) Par le scénario du spectacle créé pour la fête de Noël 1993 ;

3) Par quelques mots sur ceux dont aucune marionnette n'est citée.

Madeleine LIONS

« Être à soi-même son propre réanimateur permet ainsi de rappeler que l'âme même réduite en braise, garde sa flamme disponible au cœur de toute matière humaine. »

Jean-Pierre Klein *(Art et Thérapie* , N° 44,45)

Synthèse d'un atelier de marionnettes donné dans le cadre de l'institution de la Morgette pendant les années 1992 et 1993

Explication de la démarche

Pendant deux ans (92-93) un atelier de marionnettes a été proposé à des jeunes adultes psychotiques ou/et ayant un handicap mental.

Les jeunes se retrouvent à raison de deux heures par semaine. Leur nombre variant entre trois et six au cours de ces deux ans.

Le cours est donné par Françoise Arnoldi-Dessiex, marionnettiste.

En collaboration avec Gabrielle Perrin, psychothérapeute, pour ce qui concerne la compréhension psycho-dynamique.

Il leur est proposé une technique précise qui varie pendant les deux ans (marionnette à gaine, à tiges, grande marotte, grande marionnette avec manipulation à vue).

À partir de cette technique, ils créent le personnage qu'ils désirent (ou qui s'impose à eux !).

Ce travail est divisé en trois temps.

Le premier temps, de un à deux mois, est réservé à la création de leur marionnette.

C'est un temps de modelage, peinture, choix de tissus, couture, décorations diverses.

Parallèlement, ils sont amenés à exécuter déférents exercices : travail sur la voix, invention d'histoires, petites improvisations avec des marionnettes toutes faites, jeux corporels de différents états, déguisements...

Une fois les marionnettes terminées, nous passons au **deuxième temps :** les interviews.

Chacun passe seul dans le castelet avec sa marionnette. Il la fait répondre à déférentes questions (nom, prénom, âge, famille, caractère, métier ou occupation...).

Dès ce moment la marionnette prend vie. Elle devient un **personnage** distinct de son créateur. Elle a un nom et une parole.

Une porte s'ouvre sur le monde du symbolique :

Que la marionnette nous raconte-t-elle de l'imaginaire de son créateur ?

Le troisième temps est celui de « l'enjeu du jeu ». Temps de rencontres entre les marionnettes.

Une dynamique relationnelle va se tisser entre ces différents imaginaires. Progressivement, dans l'interaction du jeu, ces personnages s'étoffent, évoluent, se transforment, voire se métamorphosent. Ils acquièrent de la profondeur se nourrissant des émotions de leur créateur.

Chaque marionnette suit son chemin. Elle a une durée de parole limitée. Un moment donné, son créateur a envie de passer à un autre personnage.

On peut parfois observer que l'ancien personnage accouche du nouveau, un cordon ombilical semble lier les marionnettes d'un même créateur.

La marionnette permet de projeter et d'expérimenter des sentiments souvent mal acceptés tels que violence, agressivité, colère, rejet, timidité... Dans le cadre protégé du castelet, ces sentiments sont mis en scène. Ils se confrontent à ceux des autres, permettant d'ouvrir des nouvelles perspectives sur soi-même et sur ses mouvements intérieurs.

Ainsi le castelet est un espace de parole et de mouvement, espace privilégié du tout possible !

Parfois, le groupe peut exprimer le désir de présenter un spectacle à des personnes extérieures.

Ce qu'ils donnent à voir dans ces moments-là ne présente plus la même densité émotionnelle que l'expression spontanée. Mais nous fait mesurer la distance que les acteurs ont prise avec certains aspects de leur « histoire ».

Françoise Arnoldi-Dessiex, *marionnettiste,*
Gabrielle Perrin, *psychothérapeute.*

théâtre et thérapie

Le THÉÂTRE : un lieu thérapeutique ?

Il ne s'agira pas, dans l'extrait d'un mémoire de maîtrise que nous présentons aujourd'hui à nos lecteurs, de marionnettes.

Alors, pourrez-vous dire, pourquoi le publier dans ce Bulletin ? Mais — bien évidemment — parce que, les marionnettes, c'est du théâtre !

Un théâtre un peu spécial, où c'est la marionnette qui est soumise aux regards du public, et non le corps de celui qui l'anime. Encore que la manipulation se fasse parfois « à vue ». Mais alors, le manipulateur s'efface discrètement derrière elle.

Pourtant, cette marionnette, tout en étant écran, protection de son animateur, est, en même temps, un prolongement, voire une partie de son corps dont le mouvement s'origine de la danse du marionnettiste...

Aussi, compte tenu de quelques différences entre théâtre de marionnettes et théâtre d'acteur, il nous a paru intéressant de présenter l'analyse du dispositif théâtral et de sa dimension thérapeutique telle qu'elle est proposée par Marie-Christine MOUTAULT.

Cela peut constituer un réseau de repères pour ceux qui s'orientent, dans le travail thérapeutique ou éducatif avec les marionnettes, vers la préparation d'un spectacle public, compte tenu, bien sûr, du type de patients avec lesquels ils opèrent : lorsqu'on anime un groupe de psychotiques déstructurés, le but étant différent, la méthode mise en œuvre le sera également : la préparation d'un spectacle public n'est pas, dans ce cas, toujours souhaitable, elle sera même parfois totalement déconseillée.

*

Marie-Christine MOUTAULT a choisi de présenter, dans son mémoire de maîtrise de psychologie clinique, le cas d'un garçon qu'elle a pu suivre et observer au cours d'un stage fait à l'I. R. P. des Chesnaies, à Angers.

Cette institution, qui accueille « *des enfants proches de la normale sans déficit intellectuel majeur, avec des problèmes d'échec scolaire et d'inadaptations sociales aiguës »,* compte parmi ses activités celles du groupe « C.L.E. » (Corps, Langage, Écriture), et elle a animé dans

ce cadre des séances de danse et d'improvisations théâtrales donnant lieu, après un important travail de structuration et de répétition, à un spectacle où sont conviés les parents.

Grégoire, l'enfant dont elle analyse l'évolution au cours des activités de ce groupe, est un enfant d'une dizaine d'années, narcissique et destructeur. Nous ne reprendrons pas ici l'analyse du cas — et de son évolution positive —, pas plus que les différentes étapes du travail et l'exposé de la méthode employée qui font l'objet de son mémoire(*).

Nous vous proposons simplement ce qui a trait aux caractéristiques essentielles d'un dispositif théâtral dans une finalité sinon thérapeutique du moins adaptative et socialisante. (P. 34-44).

Colette DUFLOT

Extrait de : **« Du Spéculaire au spectaculaire »**
Marie-Christine MOUTAULT,
mémoire de maîtrise de psychologie clinique,
université d'Angers, département Psychologie, septembre 1994.

.....

À l'analyse du comportement de Grégoire, il semble bien que ce qui lui manque relève de la castration symbolique, ou symboligène... Est-ce que l'expérience théâtrale dans sa spécificité est susceptible de lui faire franchir cette étape ? C'est ce que nous allons examiner maintenant.

NARCISSE EN SCÈNE
ou LE THÉÂTRE - lieu thérapeutique pour Grégoire ?

« Je peux prendre n'importe quel espace vide et l'appeler scène. Quelqu'un traverse cet espace vide pendant que quelqu'un d'autre l'observe, et c'est suffisant pour que l'acte théâtral soit amorcé. » (Peter Brook, 1977, *L'espace vide,* Paris. Ed. Seuil, p. 25).

Ainsi, à en croire Peter Brook, pour que le théâtre existe,

(*) « NARCISSE en scène, ou Le Théâtre - lieu thérapeutique pour Grégoire ? », in *« Du Spéculaire* au *spectaculaire »*, Marie-Christine MOUTAULT, mémoire de maîtrise de psychologie clinique, université d'Angers, département Psychologie, septembre 1994.

il suffit : d'un lieu, d'un acteur et d'au moins un spectateur ; ensuite, l'alchimie de ces différents éléments crée l'événement théâtral.

Si ceux-ci sont indispensables et incontournables pour pratiquer « l'art » théâtral, il est bien souvent nécessaire d'en connaître et d'en accepter aussi les contraintes, les exigences, les codes, les règles. N'y a-t-il pas quelque chose du même ordre dans la vie sociale ?

Les valeurs thérapeutiques et la capacité de réinsertion sociale qu'offre le travail de théâtre sont maintenant reconnues et utilisées. Voyons sous quelles formes au sein de l'atelier C.L.E., ce lieu de rigueur et de liberté peut s'avérer une aide pour les enfants qui le fréquentent et plus particulièrement pour Grégoire.

(L'institution a l'avantage de posséder un lieu, petit, mais parfaitement aménagé. D'autre part, celui-ci est relativement à l'écart des bâtiments utilisés dans la journée par les enfants. Le théâtre est un endroit clos, à l'abri des regards étrangers ; espace unique et protégé.)

1 — L'ordre théâtral

a — Les lois

« Tout jeu est système de règles. Celles-ci définissent ce qui est ou qui n'est pas de jeu c'est-à-dire le permis et le défendu. Ces conventions sont à la fois arbitraires, impératives et sans appel. » (Roger Caillois, 1958, *Les jeux et les hommes,* La Flèche, Ed. Gallimard, Col. Folio Essais, 1991, p. 13-14). À l'atelier C.L.E., les règles qui régulent le bon fonctionnement sont les mêmes pour tous et la principale, l'incontournable, est que : c'est « La Loi » de l'adulte, et elle seule, qui fait « Loi ». Que les enfants cherchent à la transgresser fait partie de l'ordre des choses, mais tous la connaissent et en sont conscients. Cet élément stable leur permet d'avoir un point de repère.

• La loi du metteur en scène

Après un certain nombres d'improvisations, sur le thème trouvé et choisi par les enfants, se détachent des attitudes, des tendances d'où émergent des personnages. Quand le temps du scénario et de la mise en scène définitive se profile, alors seul l'adulte responsable de cette partie décide du rôle attribué à chacun. Comme plusieurs des enfants, Grégoire voulait avoir le

rôle central, c'est-à-dire celui de l'enfant sauvage. Il leur a fallu se soumettre à la décision du metteur en scène. Les réactions furent diverses parfois violentes, mais la fermeté de l'animateur leur a fait comprendre qu'il était impossible de tergiverser, c'était cela ou rien.

Leur soumission à La Loi pouvait ensuite, pour chacun, trouver des compensations ; celle de Grégoire fut qu'il était le seul (avec un autre) à assumer trois rôles dans la pièce.

Ensuite. l'acteur pressenti pour un rôle, travaille, au fur et à mesure des répétitions, son personnage ; il le précise, l'affine. Ce dernier n'est jamais écrit de façon immuable, l'évolution se fait constamment par des détails qui viennent l'enrichir.

Inscrit dans un rôle, le travail d'écriture, d'apprentissage et de répétition s'est avéré assez facile avec Grégoire. Mais là où il y eut problème, ce fut, contrairement aux autres enfants, un refus à faire évoluer son personnage, à l'enrichir au cours des répétitions. « Remettre sur le chantier » ce qu'il avait trouvé pour installer son rôle, c'était bousculer la sécurité qu'il semblait avoir définitivement assise ; c'était le remettre en état de danger, pour l'obliger à trouver une souplesse dans son expression. L'équipe cherchait à le faire accéder à ce qu'Edouardo Pavlovsky nomme « le sentiment de «un nous» qui s'intègre dans une nouvelle expérience totalisante. » (E. Pavlovsky, 1981. Sur la dialectique auteur-acteur in *Théâtre,* cahier n° 9, Janvier 1981, Talence, Ed. M.S.H.A., p. 127). C'est-à-dire la perception d'un Moi multiple, qui permet flexibilité, maniabilité et fluidité des identifications.

• La loi du public

La création débute toujours à l'atelier C.L.E. par une phase d'improvisation. Parfois les enfants entrent dans un « délire » qui leur procure une grande jouissance. mais qui ne peut de toute évidence déboucher sur quelque chose de constructif. Après les avoir laissé pendant un certain temps à leur plaisir, nous les arrêtons et posons des questions du style : « Est-ce que c'est montrable aux parents ? à votre instituteur ? pourquoi ? peut-on le dire autrement ?... ». Cette question intervient pour les remettre dans un rapport de distanciation vis-à-vis de leur propre jeu.

C'est, par cette simple question, leur faire comprendre qu'à l'atelier nous entendons bien ce qu'ils disent, que le théâtre est un lieu à part, que l'on peut s'y exprimer librement, mais qu'au dehors il y a des normes, des conventions sociales.

C'est encore, par cette simple remarque, leur faire percevoir qu'il existe peut-être d'autres façons pour exprimer les mêmes affects, les mêmes désirs et que ce qui est possible au théâtre l'est peut-être ailleurs.

• La loi du texte

L'échec scolaire dans lequel les enfants se trouvent ne permet pas de jouer un théâtre à texte. Il s'y joue pourtant un texte, le leur, fait d'extraits, de lambeaux de phrases choisis parmi ceux énoncés après leurs improvisations. Mais le texte ça n'est pas que cela, c'est aussi une série de gestes, une danse caractérisée, une situation inventée...

Quelle que soit leur forme, quand ils sont remis en jeu les textes sont donnés au groupe, repris par l'un ou l'autre, ils n'appartiennent plus à leur auteur. Là encore, il y a un deuil à faire : celui qui l'a produit doit s'en détacher et en quelque sorte en faire don au groupe.

Pour Grégoire, cette exigence faite au groupe lui est très pénible. Accepter et comprendre qu'il ne s'agit pas de lui prendre une partie de lui-même, mais qu'au contraire le groupe reconnaît la richesse de ce qu'il a créé et qu'en le jouant, il désire le mettre en valeur. Saisir ce retournement de situation, c'est lui permettre d'intégrer une notion toute nouvelle : que le don peut-être doux et parfaitement gratifiant pour son narcissisme, mais à un autre niveau.

• La loi du fictionnel

Monter sur scène c'est : « "JOUER", c'est, dans la langue du théâtre, "représenter", "figurer" un rôle ou un personnage. » (Colette Duflot. *Des marionnettes pour le dire — Entre jeu et thérapie,* Ed. "Hommes et perspectives", le Journal des Psychologues, Marseille, 1992, p. 105). Faire un travail d'acteur, c'est prendre conscience que : ce que l'on joue, n'est pas ce que l'on est ; alors « L'espace scénique, lieu de représentation, lieu d'énonciation devient aussi celui de la distanciation. » (Ibid, p. 134).

Au théâtre, tout y est de l'ordre de la fiction. Les acteurs savent qu'ils jouent, qu'ils sont dans le simulacre, l'artificialité. Au théâtre l'artificialité du personnage est une donnée de base ; jouer avec l'identification à des personnages peut libérer de l'aliénation à un personnage. Le théâtre, en son principe même, opère le décollement entre la personne et le personnage. Peter Brook nous dit : « Un bon acteur ne croit jamais complètement à son personnage alors qu'un mauvais

acteur se jette corps et âme dans son interprétation au point de s'y perdre complètement ; (...) il n'y a pas la moindre distance entre lui-même et l'image qu'il projette, il a été avalé par ce que Gurdjieff nomme « l'identification ». À l'inverse, meilleur est l'acteur et moins il s'identifie à son rôle. Apparent paradoxe : moins il s'identifie, plus profondément il s'engage. » (Peter Brook, 1992, *Une autre dimension : la qualité* dans *Georges Ivanovitch Gurgjieff,* Héricourt, Ed. L'Âge d'Homme et Bruno de Panafieu, p. 82).

C'est cet écart posé entre l'acteur et son rôle, qui permet une palette multicolore d'expressions. Jean-Claude Carrière nous dit qu'il n'y a pas tant de différence entre le métier d'acteur et la vie, mais peu d'individus en sont conscients : « Nous sommes notre propre acteur. Nous jouons en permanence notre rôle, à notre façon. Nous fabriquons notre masque et nous le portons tant bien que mal, même s'il laisse voir qu'il est un masque. Nous sommes aussi notre propre montreur d'ombres, et notre premier, notre cher public. » (J.-Cl. Carrière, 1992, *Recherche intérieure - La compagnie du comédien,* dans *Georges Ivanovitch Gurgjieff,* Héricourt, Ed. L'Âge d'Homme et Bruno de Panafieu, p. 89).

Grégoire se situe dans la fusion, dans la relation quasi symbiotique à son personnage. Il n'a pas encore acquis ce recul nécessaire à la construction d'une pluralité de son moi, source d'une altérité à venir. Grégoire, figé dans sa carapace protectrice, aurait besoin de retrouver la mobilité de l'enfant qui s'approprie le monde « par l'imitation, le semblant, le "faire comme si" qui deviennent par un jeu d'organisations ludiques de plus en plus complexes, des conjurations, puis des intégrations véritables. « (Pierre Lacombe, 1981, *Théâtre et création collective - Une expérience en milieu spécialisé* in *Théâtre,* cahier n° 9, Janvier 1981, Talence, Ed. M.S.H.A., p. 87).

Puisque le théâtre est le lieu du faux-semblant, alors tout ce que l'on y joue, puisqu'on le joue, ne peut pas être vrai ; paradoxalement cela peut être plus juste que ce que l'on veut afficher comme authentique. On apprend à rire de toutes les situations même les plus dramatiques, parce que c'est « pour de faux ». Ce recul par rapport à la réalité s'apprend peu à peu ; cela fait partie de l'apprentissage du métier d'acteur ; c'est aussi l'apprentissage du « métier » d'homme, puisque dans la vie aussi l'homme est tenu de jouer un rôle. Peter Brook rapportant Gurdjieff ne dit pas autre chose : « Gurgjieff se sert souvent

de la métaphore de l'acteur pour parler de l'homme totalement développé. Il parle de jouer un rôle dans la vie, de répondre à toutes les exigences que font surgir des situations changeantes, de les assumer complètement, sans perdre sa liberté intérieure. C'est exactement ce que l'on attend du bon acteur. Le théâtre montre les mouvements de la vie sous une optique concentrée et qui les rend facilement lisibles : c'est un laboratoire idéal où les idées prennent corps et peuvent être expérimentalement vérifiées. » (Peter Brook, 1992, *Une autre dimension : la qualité,* dans *Georges Ivanovitch Gurgjieff* Héricourt, Ed. L'Âge d'Homme et Bruno de Panafieu, p. 82).

Qu'est-ce qui peut, pour Grégoire, venir compenser cette désillusion de ne pas être UN ? Qu'est-ce qui peut l'inciter à vivre la tentative d'atteindre à une « autre vérité » ? Cette appréhension, révélée par le travail théâtral, que le fictionnel est une vérité de l'ordre humain !

b — Les contraintes

• La contrainte de la répétition

Le fait que les enfants aient à jouer pour un public impose qu'ils n'en restent pas à un simple jeu d'improvisation. Bien souvent, dans ce premier temps nécessaire à l'émergence de « trouvailles », il y a une richesse gestuelle assez remarquable, elle va de pair avec une très forte jubilation chez l'enfant. Mais, assez fréquemment, il est très difficile de leur faire refaire ce qui est né dans ces temps « magiques » de liberté presque totale. La nécessité de reproduire, de répéter leur fait perdre la fraîcheur qu'a eu leur jeu spontané ; de plus, dans la contrainte de fixer des éléments trouvés dans l'impulsivité, ils ne retrouvent pas ce bonheur éprouvé dans les premiers instants, l'émotion qui les a portés a disparu. Il leur faut donc accepter de perdre les sensations fortes et combien agréables, ressenties lors de l'improvisation pour entrer dans un travail sur la qualité, la justesse et la précision de ce qu'ils fixent définitivement.

Un fois la phase de recherche et de création effectuée, Grégoire commençait à présenter des réticences, non dans la nécessité de fixer les choses, mais dans la volonté que nous avions de ne pas les figer lors des répétitions. Cela exigeait un re-travail constant. Grégoire refusait de refaire ce qu'il estimait savoir faire, il ne voulait pas perfectionner, affiner. Il ne pouvait pas admettre qu'il puisse être remis en cause dans ce qu'il avait produit, car cela équivalait à reconnaître qu'il puisse

être « médiocre ». Mais, l'exigence du théâtre s'appliquant à lui comme aux autres, il devait, contraint et forcé, re-faire, répéter avec ses camarades, à défaut de chercher à améliorer. Pris dans l'action, les « trouvailles » des autres l'obligeaient à faire évoluer son jeu.

• La contrainte d'appartenir à un groupe

Les exigences liées au travail d'acteur impliquent le respect et l'acceptation des autres membres de la troupe. Tous ces enfants ont une quête affective importante, elle se manifeste selon leur personnalité. Le simple fait d'appartenir à un groupe impose à chacun de ses membres l'impossibilité de se trouver en permanence au premier plan. Cette contrainte implique un renoncement à la primauté. Par ailleurs, l'objectif d'un spectacle ne peut être atteint sans l'accord, la participation et la bonne réalisation de tous ses membres. Cela suppose des concessions mais aussi la mise en place et l'acceptation entre eux d'aides pour compenser les lacunes des uns ou des autres.

Tous ces renoncements qu'exige le travail en communauté, ne peuvent être acceptés que dans la sublimation qui est offerte par la perspective du spectacle.

• La contrainte de l'espace

Jouer dans un espace restreint limite de beaucoup les éléments physiques, matériels, que l'on peut introduire pour aider le jeu des acteurs. La contrainte du lieu oblige les comédiens à un effort d'imagination, puis d'expression. Cet obstacle à la réalité sur scène entraîne chez l'acteur un affinement du travail corporel, une précision des gestes dans l'affirmation d'une fiction.

Cette obligation qui est faite au comédien d'entrer dans une aire de jeu purement imaginative ouvre la perspective d'un « tout possible ». La phrase : « Je ne peux pas le faire » n'a plus cours. Cette seule contrainte leur ouvre un univers mental de liberté ; cet espace de jeu peut devenir une aire intermédiaire : espace expérimental, espace potentiel, au sens de Winnicott. Mais, celui-ci ne peut exister que si l'enfant le crée ; de telle sorte que « si le processus de désillusionnement évolue favorablement, la scène est prête pour les frustrations que l'on groupe sous le nom de sevrage. » (D.W. Winnicott, 1971, *Jeu et réalité - L'espace potentiel,* Mayenne. Ed. Gallimard, Col. N.R.F. Connaissance de l'inconscient, 1990, traduit de l'anglais par : Monod C. - Pontalis J.B., 1975, p. 23). L'enfant peut utiliser cette scène comme un lieu où il va expérimenter la mise à distance

d'une chose qui lui est chère, d'un vécu qui le tenaille... de tout un ensemble d'événements qui font son histoire. Il va pouvoir, en quelque sorte, tester par le jeu les effets d'une absence et percevoir que celle-ci ne met pas en danger sa propre identité, qu'il peut malgré tout continuer à jouer, donc à vivre, en faisant semblant d'y croire.

La contrainte de l'espace impose la soumission à la loi du fictionnel. Si l'enfant accepte cet ordre, il y vit une expérience de castration symboligène ; il y perd du côté de la réponse immédiate à ses besoins, du côté de l'illusion de sa toute-puissance, mais y gagne dans l'expression de son « désir ». Il n'est plus figé à lui-même, il peut avancer vers autrui.

2 — Le travail de l'acteur

a — Le corps

Dans le cadre de l'atelier tout le travail corporel proposé aux enfants est le contraire d'un collage à la réalité. Il leur est demandé d'éprouver de nouvelles sensations, d'expérimenter une gestuelle non codifiée, non répertoriée, qui leur parait « hors du commun ». Il s'agit de perfectionner le corps comme « outil d'expression », de leur faire percevoir, ressentir que d'autres façons de se mouvoir sont possibles pour « dire ». Nous refusons de les inscrire dans un code appris où rien de leur singularité ne peut s'extérioriser. Leur corps, tout autant que leurs paroles, peut nous révéler une part de leur souffrance.

Le corps est un trait d'union entre soi et l'extérieur en même temps qu'il est un lieu de séparation, d'isolation et de protection. Mais au théâtre particulièrement, il est un lieu d'expression perçue par l'autre : « L'acteur est un homme qui travaille en public avec son corps, l'offrant publiquement. » (Jerry Grotowski, 1968, *Vers un théâtre pauvre,* Lausanne, Ed. L'Âge d'Homme, 1971, traduit par Claude B. Levenson, p. 31). Â l'atelier, une fois « exposée », la gestuelle est non seulement donnée à voir, elle est livrée au groupe et celui-ci peut s'approprier une part ou la totalité de ce qui a été dansé ou joué.

Contrairement à ce qui se passe habituellement où l'enfant dans l'euphorie du jeu lâche ses défenses et « fait appel alors à la globalité de son être, à sa totalité et surtout son authenticité » (Ibid, p. 93), Grégoire exerce un contrôle quasi permanent de l'image qu'il donne à voir.

Le temps de danse libre réservé à chaque séance est

particulièrement apprécié des enfants. C'est un temps où leur corps se laisse porter par ce que la musique, mise en accompagnement, suscite en eux. Ils sont alors dans un état de profonde disponibilité après la relaxation. L'équipe s'est affrontée à Grégoire en refusant d'accepter les limites qu'il posait à sa gestuelle. Elle cherchait ainsi à l'emmener ailleurs, à lui faire découvrir les possibilités de lui-même, insoupçonnées.

b — Le regard

D'un point de vue purement formel, au théâtre on observe deux zones distinctes : un espace scénique — placé, le plus souvent, en hauteur — et un espace réservé au public — situé en contrebas. La séparation en deux niveaux impose symboliquement les rôles. En haut, la lumière des projecteurs, en bas, le noir. En haut, on donne à voir et, parfois même, à se voir (dans le cabotinage) ; en bas, on regarde, on écoute, on apprécie. En haut, la gloire, la reconnaissance mais aussi le risque ; en bas, l'anonymat mais la quiétude relative.

Tout individu montant sur scène s'expose au regard. L'événement théâtral n'existe pas sans cette dimension du regard. Regard critique... regard porteur... quel qu'il soit, il fait office de miroir pour l'acteur. Tout comme Narcisse il peut s'y perdre, mais il peut aussi envisager de s'y regarder pour s'y reconnaître et s'y trouver en même temps différent.

Être sur scène c'est gratifiant et dangereux ; inévitablement, c'est se placer pour être vu. À cet instant, l'existence de l'acteur ne peut être niée par quiconque. Ainsi, placé au point de convergence des regards, le comédien se trouve en quelque sorte face à un miroir ; cependant, le miroir est parfois déformant, quand l'image reçue ne correspond pas à celle qu'il croyait avoir envoyée.

Ce dont les enfants rêvent en venant au théâtre, c'est de pouvoir être regardés, admirés, à la façon du petit enfant qui s'essayant à des exercices nouveaux, se retourne très souvent vers sa mère et lui crie : « Maman ! Regarde ! Regarde-moi ! » ; c'est dans le « Bravo ! Tu es un vrai champion ! » qu'il connaît le bonheur d'être quelqu'un. Là commence l'aliénation nécessaire et fondamentale à l'image du personnage.

Cette phase de réassurance narcissique est indispensable, mais l'exigence théâtrale de l'atelier C.L.E. ne saurait se dissocier d'un travail sur la triangulation propre au théâtre : il y a l'acteur, le spectateur, le texte. Le texte apporte quelque chose de nouveau dans la relation, le texte c'est la Loi. L'acteur

ne peut plus être observé pour lui-même ; idéalement ce n'est pas un acteur que l'on va voir au théâtre mais on va écouter un texte, entendre une autre parole, vivre une expérience très particulière. Le « Bravo ! » ne s'adresse plus à l'enfant, à la personne qui agit, mais à la qualité de l'expérience partagée pendant la durée de la représentation. Paradoxalement, au théâtre, l'acteur doit renoncer à être vu, l'image spéculaire peut alors faire place au spectaculaire.

Que Grégoire ait choisi de faire du théâtre se conçoit fort bien. Le lieu lui permet d'avoir un public assuré, il n'a plus cette nécessité de le chercher, de le créer, par la terreur ou par la séduction. Le théâtre lui permet d'avoir en permanence le sentiment de son existence, parce qu'il se croit confirmé par le regard des animateurs et des spectateurs potentiels. Mais les animateurs ont le constant souci de la qualité, le regard qu'ils offrent est au-delà du corps, au-delà de l'image proposée, c'est un « regard-écoute », loin de la captation imaginaire, un regard qui décolle de l'image, très différent de celui des parents qui ne voient que leur « cher petit ». Ainsi, Grégoire doit faire l'expérience de se mettre **au service d'une parole,** d'une histoire en train de se dire à d'autres, donc de renoncer à être vu pour lui-même.

c — La présence

La condition *sine qua non* pour être acteur est d'assurer une présence constante au personnage interprété, de son entrée sur scène à sa sortie. Peter Brook en parle en ces termes : « Au fur et à mesure que celle-ci croît, la matrice de nos réactions et de nos désirs, que nous nommons l'ego se dissout et, au centre même de notre structure automatique de comportement, un nouvel espace se forme où une vraie individualité peut apparaître. » (Peter Brook, 1992, *Une autre dimension : la qualité,* in *Georges Ivanovitch Gurgjieff,* Héricourt, Ed. L'Âge d'Homme et Bruno de Panafieu p. 82). L'objectif de l'atelier est d'amener l'enfant à dépasser la simple satisfaction de s'amuser et d'être « admiré » pour lui-même. Il lui est demandé d'interpréter un rôle ; c'est un personnage que l'on veut voir en scène et non lui.

Cet « incontournable » du théâtre passe par l'obligation de tenir son rôle sans jamais s'en départir. Il s'agit en fait d'assurer une présence à son personnage, tout en étant absent à soi-même. Absent à la personne mais, dans le même temps, conscient de cette absence. Cette exigence renforce la capacité de l'enfant à envisager une multiplicité de rôles tenus par lui-même. À travers cette expérience il peut entrevoir la possibilité

d'exister sous de nombreuses facettes, sans que cela menace son existence propre, bien au contraire. En ceci nous rejoignons Ronald D. Laing quand il écrit : « "Un homme sans masque" est, en fait, très rare. Est-il même convenable ? Chacun, dans une certaine mesure, porte un masque et il y a beaucoup de choses où nous ne nous engageons pas complètement. Dans la vie "ordinaire", il ne semble guère possible qu'il en soit autrement. » R. D. Laing, *1959, Le moi divisé,* Evreux, Ed. Stock-Plus, *1979.* Traduit par Claude Eisen, p. 128).

L'équipe, au cours du travail de recherche préliminaire au spectacle, s'est affrontée à Grégoire en refusant d'entrer dans son fonctionnement. Elle a cherché à l'emmener ailleurs, à lui faire découvrir les possibilités insoupçonnées de lui-même, en appliquant avec rigueur la même loi pour tous, la Loi du théâtre.

Le jeu des contraintes perpétuelles est compensé par une mise en valeur des enfants, là où ils ne l'attendaient pas. La Loi est supportable parce qu'au théâtre on entend ce qu'ils ont à dire. Le récit du spectacle de cette année en est un parfait exemple(*). Accepter qu'ils jouent devant un grand public, leur refus des normes, des conventions, leur refus de la civilité, c'est reconnaître que leur douleur a été entendue, même s'ils n'ont pas conscience qu'ils jouent leur propre douleur. Le contexte mis en jeu en est trop différent à leurs yeux, leur conscient ne l'a pas perçu, mais c'est pourtant bien d'eux qu'ils parlent, quand ils jouent et dansent, autant que de tout être humain ouvert aux enjeux existentiels fondamentaux. Le théâtre est ainsi une tentative de réintégration de l'enfant dans un système social qu'il refuse en le faisant entrer par la porte culturelle de cette société qu'il rejette et qui le rejette.

Le principal travail que l'équipe a mené avec Grégoire tout au long de cette année était axé sur la découverte d'une fluidité des identifications, ouverte sur l'altérité et, par voie de conséquence l'accès moins crispé à l'inconnu. Des amorces de mobilité se sont faites sentir en fin d'année, c'est ce que nous allons aborder dans le dernier point de ce mémoire.

Marie-Christine MOUTAULT.

(*) Le spectacle « *Petites traces de pied* » construit à partir des propositions des enfants, conte l'histoire d'une troupe d'enfants « sauvages » vivant dans une forêt. L'un d'eux est capturé par les habitants d'un village qui essaient différentes méthodes d'éducation et de socialisation. Leur entreprise se termine par un échec, et « l'enfant sauvage » s'enfuit pour retrouver, à la grande joie de tous ses congénères, sa vie libre au plus profond de la forêt.

Communiqué du TEATER TAPTOE

« *Teater Taptoe* a acquis depuis plus de vingt-cinq ans une renommée internationale dans le monde du théâtre. La compagnie qui a su imposer une forme de théâtre expérimentale et bien pensée, mêlant acteurs et marionnettes sous les formes les plus diverses, s'est produite dans plus de vingt pays entre le Japon et le Mexique. Elle a représenté la Flandre, et par extension la Belgique, auprès des plus fameux festivals de marionnettes dans le monde.

« *Teater Taptoe* travaille depuis de nombreuses années avec une cellule fixe d'artistes spécialisés, formés par ses soins et qui, régulièrement encore, vont étendre leurs connaissances à l'étranger. Luk De Bruyker, le fondateur (scénographe, acteur et manipulateur) et Freek Neirynck, le directeur artistique (auteur, dramaturge et metteur en scène) sont à la base du concept de la plupart des productions. Cependant, il fait appel assez souvent à des co-auteurs, metteurs en scène et scénographes, autochtones ou étrangers, pour encadrer, en étroite relation, la cellule initiale lors du processus de réalisation.

« *Teater Taptoe* joue principalement pour les enfants. Chaque production cible, d'un point de vue pédagogique et responsable, des groupes d'âges bien distincts, allant des tout petits aux adolescents. De plus, la compagnie a réalisé plusieurs productions pour adultes, très estimées.

« Cette appréciation de variété dans les productions de Teater Taptoe se retrouve souvent dans les commentaires oraux et écrits. La recherche constante, depuis de longues années, de possibilités inépuisables dans ce genre de théâtre de figures, en combinaison avec le jeu d'acteur est, en effet, garante d'un processus de travail, à chaque fois original et inattendu, des œuvres conçues spécialement pour le groupe.

« *Teater Taptoe* est reconnu et subventionné en tant que compagnie professionnelle par le Ministère de Culture de la Communauté Flamande et par la Province Flandre Orientale, et travaille avec des comédiens et des manipulateurs professionnels. La compagnie a été honorée par le Ministre Flamand de la Culture du titre "d'Ambassadeur culturel de la Flandre". »

Prof. dr. Jaak Van Schoor
Directeur du Centre d'Etudes théâtrales (Université de Gand)
Contact : Teater Taptoe - Forelstraat 91 C, B-9000 Gent - Belgium
Tél. : +32(0)9/223.67.58 - Fax : +32(0)9/233.54.67

* * * * *

documentation

Vient de paraître :

Dans la collection “Marionnette et Thérapie”, N° 24 (165 p.)

“Marionnettes et Handicaps”

Compte rendu **du VIIe Colloque international**
Charleville-Mézières (F-08) - Septembre 1994
Prix : 180 F (frais de port en sus : 16 FF)

Au sommaire

– *Sur l’évolution du concept de “handicap”* - (France)

– *Le « couple thérapeutique » et le théâtre de marionnettes avec de enfants handicapés moteurs* - (France)

– *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* - (Japon)

– “*Marionnette et Thérapie” en Bulgarie -Interventions en orphelinats* - (Bulgarie)

– *Effets thérapeutiques et dispositifs thérapeutiques* - (Fr.)

– *Aide aux enfants atteint du cancer : Utilisation des marionnettes* - (Écosse)

– *La psychose infantile est-elle un handicap pour utiliser les marionnettes ?* - (France)

– *La méthode des marionnettes dans le cadre de l’Éducation spécialisée en Bulgarie* - (Bulgarie)

– *Enfants handicapés mentaux marionnettistes* - (France)

– *Et si le monde des marionnettes révélait à l’enfant la fonction de l’école ?* - (France)

– *Des histoires sans parole ?* - (France)

– *La marionnette, héroïne du silence* - (Suisse)

– *La marionnette peut-elle apporter de l’aide à l’intégration d’enfants étrangers scolarisés ?* - (France)

– *Des Marionnettes au Psychovidéodrame - Une approche au traitement des psychoses* - (Espagne)

– *Marionnettes : prescriptions et contre-indications en psychiatrie infanto-juvénile* - (France)

– *La marionnette et la thérapie au Québec - Spectacle “Métamorphose”* - (Québec)

***Commandes et paiement :“*Marionnette et Thérapie”**
28, rue Godefroy Cavaignac, 75011 PARIS
CCP PARIS 16 502 71 D

information

Institut International de la Marionnette

L'École Supérieure Nationale de la Marionnette :

• recrute sa promotion 1996-1999. Ouverture des inscriptions : octobre 1995 ;

• propose un nouveau cycle d'études dans le cadre de la Formation professionnelle continue.

Contact : Institut International de la Marionnette, 7, pl. Winston Churchill F-08000 Charleville-Mézières - Tél. 24 33 72 50 - Fax : 24 33 54 28.

A.N.P.A.S.E.

L'Association Nationale des professionnels et acteurs de l'Action sociale en faveur de l'Enfance et de la Famille organise à Ajaccio les 9, 10, 11, 12 et 13 octobre 1995, les Journées Nationales d'Études sur le thème :

Les enfants, les jeunes et les processus de socialisation
Familles, éducations, médias, protections...
Quels moyens d'accès à la citoyenneté ?

Contact : ANPASE, Boîte postale N° 4 - F-76380 CANTELEU Tél. 35 52 43 70 - Fax : 35 52 44 11.

Mutuelle Accidents Élèves

Cette mutuelle communique une proposition « **Handicap Assurance** » avec 3 formules au choix : « Vie privée », « Sports », « Vie privée + Sports ».

Contact : MAE-R.P. E.U., 6, rue d'Argenson - 75382 PARIS CEDEX 08 Tél. (1) 44 94 60 82 - Fax : (1) 44 94 60 90.

* * * * *

marionnette et thérapie

Fondatrice : Jacqueline Pochette - Président d'honneur : Dr Jean Garrabé
Présidente en exercice : Madeleine Lions

*"**Marionnette** et **Thérapie**" est une association-loi 1901 qui "ci pour objet l'expansion de l'utilisation de la marionnette comme instrument de soins, de rééducation et de réinsertion sociale" (Article 1er des statuts).*

Renseignements et adhésions au siège social de l'Association
28, rue Godefroy Cavaignac - 75011 PARIS - Tél. (1) 40 09 23 34

COTISATIONS : membre actif 150 F, associé 200 F, bienfaiteur 300 F, collectivités 500 F
ABONNEMENTS au bulletin trimestriel : 150 F. (Étranger, expédition tarif économique). Les abonnements partent du 1er janvier au 31 décembre de l'année en cours.
*Les sommes versées au-delà de l'appel de base de **300** F peuvent être déduites du revenu imposable. Demandez un reçu en renvoyant ce bulletin.* - **MONTANT VERSE :**
Réglement à l'ordre de "Marionnette et Thérapie" CCP PARIS 16 *502* 71 D

Directeur de la Publication : **Colette Duflot**
Imprimé par "Marionnette et Thérapie" - Commission paritaire n° 68 135

nouvelle série

ISSN 0291-7912

marionnette et thérapie

bulletin trimestriel

JUILLET - AOÛT - SEPTEMBRE

95/3

Association “Marionnette et Thérapie”

marionnette et thérapie

BULLETIN TRIMESTRIEL DE L'ASSOCIATION "MARIONNETTE ET THÉRAPIE"

Agréée ASSOCIATION NATIONALE D'ÉDUCATION POPULAIRE par le ministère du Temps Libre. Subventionnée par le Ministère de la Jeunesse et des Sports, par la Ville de Paris et par l'Office franco-allemand pour la Jeunesse.

Dépôt légal 3e trimestre 1995 - Reproduction interdite sans autorisation.

sommaire

Page

notre association

Assemblée générale 1996 2
Journée clinique "Marionnette et Thérapie" 1996 2
VIIIe Colloque international 1997 2

formation

Calendrier octobre 1995 - décembre 1996 3

rencontre

Rencontre avec Serge Lebovici,
lundi 27 février 1995, Université de Paris-Nord..... Pascal LE MALÉFAN 4

psychiatrie et art-thérapie au Japon

Présentation .....
Madeleine LIONS 11
À propos de « L'hôpital comme espace artistique
dans la dynamique du complexe thérapeutique »
par le Docteur TAKAESU Yoshihide .....Colette DUFLOT 12
L'hôpital comme espace artistique
dans la dynamique du complexe thérapeutique..... Dr Yoshihide TAKAESU 14

courrier

Bulgarie 27
Québec 28

information

Vient de paraître : "Marionnettes et Compagnies", ... par Claudie Marescot 30
Communiqué de l'Institut international de la Marionnette 30
Théâtre de la Marionnette à Paris 31
Voyages en Marionnettes du Val-de-Marne 31

marionnette et thérapie..... 32

L'Association est agréée Organisme de Formation.
Elle est composée d'Animateurs, Éducateurs, Ergothérapeutes, Marionnettistes, Médecins, Orthophonistes, Psychanalystes, Psychiatres, Psychologues, Psychothérapeutes, Spécialistes de la Documentation Internationale.

notre association

Assemblée générale 1996.

L'assemblée générale 1996 aura lieu le samedi 2 mars 1996, à 14 h 30, au siège social de l'association, 28, rue Godefroy Cavaignac, Paris (11e).

Journée clinique "Marionnette et Thérapie".

Lors de sa réunion du 7 octobre 1995, le conseil d'administration de "Marionnette et Thérapie" a adopté le projet d'une « Journée clinique » sur le modèle de celles d'Angers le 15 avril 1989 et de Nantes le 11 juin 1994 et qui se déroulerait à Paris, probablement le samedi 1er juin 1996.

VIIIe Colloque international 1997.

Dans la conclusion du VIIe Colloque international "Marionnette et Thérapie", Colette Duflot a annoncé comme thème possible pour ce futur colloque : Le travail avec des « personnes âgées ».

Actuellement nous travaillons à la traduction intégrale de l'article de Hilarion Petzold : « Jeux de marionnettes et travail thérapeutique et éducatif avec des personnes âgées ». Cet article, très documenté, avait été publié en 1982 dans « Integrative Therapie (Düsseldorf) et notre bulletin 83/3 en avait présenté un très bon résumé.

Nous invitons nos lecteurs qui seraient au courant de travaux sur le « Troisième âge » ou qui seraient prêts à participer à cette recherche à se mettre en rapport avec nous.

Formation en 1996.

Nous attirons l'attention sur le fait que nous avons dû modifier les dates de deux stages :

"Marionnette et Psychanalyse - Stage de théorie" avec **Gilbert Oudot :**
Du 15 au 17 avril 1996 (au lieu du 22 au 24 avril) ;
"Corps et Marionnette" avec **Jean Bouffort** et **Madeleine Lions :**
Du 13 au 17 mai 1996 (au lieu du 20 au 24 mai).

Formation oct. 1995-déc. 1996

AVEC FABRICATION DE MARIONNETTES

***Du 13 au 16 novembre 1995**, à l'INJEP, Marly-le-Roi (78)*
"Stage de perfectionnement" avec **M.-Christine Debien** et **Madeleine Lions**

***Du 26 février 1996 au mars 1996,** à l'INJEP, Marly-le-Roi (78)*
"Marionnette et Psychanalyse" avec **Madeleine Lions** et **Gilbert Oudot**

***Du 10 au 15 juin 1996,** à Nantes (44)*
"Du conte à la mise en images, du schéma corporel à l'image du corps"
avec **Marie-Christine Debien** et **Madeleine Lions**

***Du 4 au 8 novembre 1996**, à l'INJEP, Marly-le-Roi (78)*
"Stage de perfectionnement" avec **M.-Christine Debien** et **Madeleine Lions**

SANS FABRICATION DE MARIONNETTES

***Du 15 au 17 avril 1996**(*) , à l'INJEP, Marly-le-Roi (78)*
"Marionnette et Psychanalyse – Stage de théorie" avec **Gilbert Oudot**

Du 13 au 17 mai 1996(*), à l'INJEP, Marly-le-Roi (78)
"Corps et Marionnette" avec **Jean Bouffort** et **Madeleine Lions**

***Le samedi 21 octobre 1996,** au siège de l'association, Paris (11e)*
Journée d'Étude "Marionnette et Psychanalyse" avec **Gilbert Oudot**

GROUPE D'ANALYSE DE LA PRATIQUE

Les samedis 7 octobre, 4 novembre et 16 décembre 1995,
Les samedis 6 janvier, 3 février et 23 mars 1996

au siège de 1'association, Paris (11e).

La marionnette comme médiation projective :
"Des pratiques à la théorie qui les sous-tend"

avec **Colette Duflot**

Pour les formations organisées à l'INJEP, les frais d'accueil sont de 140 F/jour en 1995. Ils comprennent l'hébergement et les repas. L'association se réserve le droit d'annuler une action de formation dix jours avant son début au cas où le nombre de participants serait insuffisant. *Les dates et/ou les lieux des formations peuvent être modifiés.* Des conditions peuvent être envisagées pour des personnes non prises en charge.

Plan de formation sur demande
Renseignements et inscriptions : **"Marionnette et Thérapie"**
28, rue Godefroy Cavaignac - 75011 Paris - Tél. (1) 40 09 23 34

(» *Dates changées par rapport aux informations précédemment diffusées.*

rencontre

Quelques souvenirs à propos des marionnettes

Notes pour servir à l'histoire de la marionnette thérapeutique en France

À la suite de mon intervention au VIIème colloque de «Marionnette et Thérapie» à Charleville-Mézières(*) où j'ai évoqué quelques points d'histoire, j'ai souhaité m'adresser directement à ceux que je citais et qui sont encore présents aujourd'hui.

J'ai donc rencontré Simone Blajan-Marcus, puis Serge Lebovici.

C'est la retranscription de mes entretiens avec eux que je propose ici, avec quelques notes complémentaires(**)

Pascal LE MALÉFAN

Rencontre avec Serge Lebovici

lundi 27 février 1995, Université de Paris-Nord[1]

Pascal Le Maléfan : Professeur Lebovici, pouvez-vous me parler de vos rapports avec Madeleine Rambert et de ce qui vous a conduit à critiquer son travail dans votre article de 1950[2] ?

Pr Serge Lebovici : Je suis allé travailler chez Madeleine Rambert en 1946, tout de suite après la guerre. Quand j'ai commencé à faire de la psychiatrie, je suis allé en Suisse

---

(*)Pascal LE MALÉFAN, *«Marionnettes et Handicaps»,* collection «Marionnette et Thérapie», n° 24, p. 47-55 (N.D.L.R.).

(**)L'entretien avec Simone Blajan-Marcus sera publié dans le no 95/4 du bulletin «Marionnette et Thérapie» (N.D.L.R.).

(1) M. Lebovici est professeur émérite de psychiatrie.

(2) *À propos de la technique des marionnettes en psychothérapie infantile.* ***Introduction*** *à* ***l'étude*** *exhaustive du transfert analytique chez l'enfant,* Revue française de psychanalyse, 1950, vol. 14, fasc. 1, p. 82-89.

à Lausanne et j'ai connu à cette occasion un médecin du nom de Bovet qui dirigeait le Centre psychopédagogique de Lausanne. J'ai donc terminé de travailler avec Madeleine Rambert qui utilisait les marionnettes et j'en ai ramené quelques-unes à Paris[3].

Elle utilisait six marionnettes : un roi, une reine, une sorcière, puis un garçon...[4] Il y avait beaucoup de choses dans les histoires que les enfants construisaient avec elles, mais c'était lointain des conflits réels. C'était toujours très symbolisé : le roi, la reine, c'est le père, la mère ; le Diable et la sorcière... On était obligés de se tenir dans ce contexte très métaphorique et même plus que métaphorique, très symbolique. C'est ce que j'ai critiqué.

J'ai utilisé longtemps les mêmes marionnettes — je crois qu'elles sont encore ici —, des marionnettes en bois, très caractéristiques de ce style. À ce moment-là j'y voyais un intérêt. Ça me semblait une espèce de psychodrame, une possibilité de réaliser du psychodrame... Mais je les ai abandonnées après. Ça me semblait trop réaliste et à la fois trop symboliste, trop lointain de la réalité vécue par l'enfant. C'est ce que j'ai voulu sans doute dire en 1950[5].

Pascal Le Maléfan : Vous disiez également que le transfert était impossible à interpréter.

---

[3] Le Pr Lebovici revient sur cet épisode de sa carrière dans un entretien accordé à la revue *Psychiatrie française,* n° 1, 1995. Différents articles du dernier numéro des *Études freudiennes* (n° 36) l'évoquent également. On trouvera d'ailleurs dans cette revue une critique de l'œuvre de Madeleine Rambert (Mireil Cifali, *La cure des enfants en Suisse : de l'hypnotisme à la psychanalyse).*

[4] Madeleine Rambert indique dans un des ses textes qu'elle utilise les marionnettes suivantes : « *Voici de quels personnages se compose ma famille de guignols, qui se complète d'ailleurs au fur et à mesure des besoins. [...] Une dame représente la maman, d'autres sont la tante, l'institutrice, la bonne. Trois ou quatre hommes sont désignés par l'enfant comme étant l'avocat, le pasteur, le médecin, l'instituteur, l'artisan, l'ouvrier, le paysan, selon la profession du père ou les intérêts du petit joueur. Ensuite, de nombreux enfants, garçons et filles de tous âges. Des vêtements de rechange permettront à l'enfant de changer le sexe des guignols selon les besoin de la cause. Enfin, les personnages immuables : le Gendarme, le Diable, la Mort, la Sorcière et quelques animaux. »,* in *Une nouvelle technique en psychanalyse infantile : Le jeu de guignols,* Revue française de psychanalyse, 1938, vol. 10, fasc. 1, p. 51).

[5] Quand je lui ai évoqué cet article au début de notre entretien, le Pr Lebovici avoua ne pas s'en souvenir précisément.

Pr Serge Lebovici : Oui, c'était des jeux. On ne s'adressait pas directement à vous, on passait par l'intermédiaire du jeu.

On peut toujours voir un transfert derrière, mais il n'y avait pas de lien direct avec la présence de l'analyste.

Pascal Le Maléfan : Que pensez-vous de l'utilisation de la marionnette aujourd'hui, en particulier avec des enfants psychotiques ?

Pr Serge Lebovici : Si c'est un moyen d'expression, oui. Quand ça leur permet d'établir des relations à travers des images symboliques, les imagos que représentent ces marionnettes, oui.

Cela est possible avec les enfants psychotiques, pas les autistiques. Mais ça pose le problème du symbole dans le traitement des enfants psychotiques. Pour eux, je pense que les marionnettes permettent d'expérimenter le *sentiment* possible d'une vie relationnelle.

Pour un enfant névrotique, normalement névrosé, les marionnettes présentent un intérêt à partir du moment où ils font des rêves de diables et de sorcières, et les objets les plus simples, comme un bout de bois que l'on remue, peuvent tout aussi bien servir l'expression.

Pour les enfants psychotiques — au sens de dysharmonieux —, les marionnettes représentent un intérêt s'ils sont capables grâce à elles d'établir une vie relationnelle. Voilà ce que je peux dire.

Pascal Le Maléfan : Je vous avais également contacté à propos d'une intervention que vous avez faite avec Lacan à la Société Psychanalytique de Paris et qui portait sur les thérapies de groupe[6].

---

[6] Dans un article intitulé *Bilan de dix ans de thérapeutique par le psychodrame chez l'enfant et l'adolescent* (Psychiatrie de l'enfant, n° 1, 1958) écrit en collaboration avec R. Diatkine et J. Kestemberg, Lebovici, à la note 19, cite « *un travail inédit avec Jacques Lacan sur la dynamique de groupe en psychothérapie* « portant sur les phénomènes d'identification réductrice ou réduction à **l'on.**

Dans un autre article de S. Décobert et J. Kestemberg, *Approche psychanalytique pour la compréhension dynamique des groupes* (Revue française de psychanalyse, 1964, XXVIII, 3, Mai-Juin), il est également fait mention de ce travail « inédit », mais cette fois un titre lui est donné : *«Possibilité d'une attitude collective due aux analogies des situations infantiles des membres du groupe».* En revanche aucune date n'est précisée.

Pr Serge Lebovici : C'était au moment où Lacan a été invité par la S.P.P. à présider un symposium que j'avais organisé sur la psychothérapie de groupe. Il avait proposé une idée intéressante, qu'il n'a jamais reprise par la suite, qui était celle de la réduction *à* l'on, l'on étant le minimum partagé par le groupe. C'est le psychanalyste Ezriel qui avait montré que dans les groupes il s'établit toujours une espèce de consensus commun, basal, ce que Bion a repris sous le nom d'assomption de base, avec des intentions plus importantes bien entendu. Eh bien ! cette assomption de base, Lacan l'a appelée la réduction à l'on. C'est la seule fois sans doute où il s'est intéressé à ce problème[7].

Mais cela n'a pas fait l'objet de publication. C'était une réunion très informelle, à un moment où l'Institut n'était pas encore fondé[8]. J'étais ami de Lacan à cette période. Je n'ai pas toujours été ennemi de Lacan *(sourire),* nous étions très amis.

Pascal Le Maléfan : Il aurait repris cette expression qui venait de Bion finalement ?

Pr Serge Lebovici : Non, je ne le crois pas. C'était une expression bien à lui. J'avais fait un exposé sur le minimum

---

[7] Sur l'intérêt de Lacan pour le groupe, on peut indiquer les choses suivantes.

En septembre 1945 Lacan fit un voyage de cinq semaines en Angleterre, au cours duquel, nous raconte Élisabeth Roudinesco **(Jacques Lacan,** Fayard, 1994, p. 231-236), il visita la résidence Hartfield où étaient hébergés des soldats en attente de reclassement et où le psychodrame de Moréno et diverses psychothérapies de groupe étaient utilisés. Lacan en fit l'éloge dans une réunion du groupe de l'Évolution Psychiatrique, et en profita pour souligner son intérêt pour les théories et pratiques de Bion pendant la guerre (cf. *La psychiatrie anglaise et la guerre,* L'Évolution psychiatrique, 1947, vol. 1, p. 293-312. Repris dans **La querelle des diagnostics,** Navarin, 1986, p. 15-42).

Dans son texte *Le temps logique et l'assertion de certitude anticipée : un nouveau sophisme,* paru en 1945 (repris dans les Ecrits, 1966, p. 197-213), Lacan annonce qu'à la suite de ce premier travail suivra un essai de *logique collective,* mais qui ne verra jamais le jour.

Dans le projet de constitution des cartels de l'Ecole freudienne, Lacan indique très clairement ce qu'ils ne doivent pas être : un groupe, et ce qu'ils doivent être : un collectif.

[8] L'Institut de Psychanalyse fut créé en 1934 grâce à une aide financière de Marie Bonaparte. Ce n'est qu'en 1952 qu'il fut réorganisé sous l'impulsion de Sacha Nacht. Il fut l'objet de divergences au sein de la S.P.P. qui conduisirent à la première scission du mouvement psychanalytique français en 1953.

commun partagé par le groupe. J'avais cité Ezriel qui avait parlé de cette idée. Ezriel était un psychanalyste kleinien anglais fort peu connu et qui a écrit des choses intéressantes sur la psychothérapie de groupe. Il avait donc décrit le minimum commun partagé par le groupe. Si vous voulez, si je suis dans un groupe et que Madame *(Serge Lebovici désigne une personne présente dans la pièce)* est mère et moi je suis père, je vais dire qu'elle est *comme moi* parce que, bien qu'elle fasse des choses pires que moi, je suis sûr que cette femme-là ressent les mêmes choses que moi. C'est ça la réduction à l'on. C'est-à-dire qu'à travers elle je ressentirai ce que je ressens ; c'est trouver la paille dans l'œil de l'autre afin de voir ce qu'il y a dans le mien. Ce n'est pas tout à fait l'assomption de base de Bion[9].

Ezriel avait donc produit une théorie là-dessus très intéressante — il est mort il y a deux, trois ans. C'était quelqu'un d'une grande valeur, je trouve, mais absolument inconnu en France[10]. Je me rappelle qu'il s'était battu avec Moreno - mais carrément battu ; il avait même blessé Moreno, sérieusement d'ailleurs ! C'était au cours d'un congrès international de psycho-thérapie de groupe à Zurich[11]. Ezriel avait traité Moreno de forban parce qu'il trouvait que Moreno était un malhonnête homme, et il le lui a dit ! Alors Moreno a fait semblant de ne pas entendre. Ezriel a attaqué, en plein congrès ! C'est un souvenir qui me revient comme ça.

La première fois que j'ai entendu parler de Mélanie Klein c'est par Ezriel. Il est venu à Paris et il est passé me voir. C'était en 1946. On a parlé d'une psychothérapie ou d'une consultation et il m'a dit : « Chez nous on aurait dit ça. ». Je lui ai demandé : « Chez vous, c'est qui ? ». Et il m'a répondu : « C'est Mélanie Klein. ». Je ne connaissais pas ce

---

(9) Le concept de présupposé de base *(basic assomption) a* été proposé par Bion pour qualifier les différents contenus possibles de la mentalité de groupe.

(10) Sur les conceptions psychanalytiques du groupe d'Ézriel, on pourra lire le passage qui leur est consacré dans le livre de D. Anzieu et J.Y. Martin, **La dynamique des groupes restreints, P.U.F.,** 1990, p. 335-337 et dans celui de René Kaës, **Le groupe et le sujet du groupe,** Dunod, 1993, p. 63-66.

(11) Ezriel est intervenu au II' Congrès international de psychothérapie de groupe à Zurich en 1957 sur le transfert en groupe.

nom-là. Et il m'a expliqué les positions de Mélanie Klein. Ça m'a surpris. C'est comme ça que je me suis rapproché de Mélanie Klein, à partir d'Ezriel. Ce sont des souvenirs assez précis.

Pascal Le Maléfan : À votre avis, pourquoi Lacan s'intéressait-il au groupe à ce moment-là ?

Pr Serge Lebovici : Parce que la Société lui avait demandé de présider la séance que j'avais organisée. J'étais un jeune analyste et on n'allait pas me laisser présider la séance. Lacan venait de rentrer à la Société Psychanalytique de Paris[12] Je me rappelle qu'il est venu une première fois après la guerre avec Merleau-Ponty. Les réunions se passaient dans l'appartement de Leuba, rue du Dr Blanche. Nous étions quinze. Moi j'étais invité, je n'étais pas membre ; j'étais invité avec Pasche et Bouvet. Ah ! non, je ne sais pas si Pasche était là ! Il y avait Bouvet en tout cas.

Lacan est apparu avec Merleau-Ponty et nous lui avons souhaité la bienvenue. Il lui a été demandé de présider la réunion que j'avais organisée sur la psychothérapie de groupe.

Pascal Le Maléfan : Lacan vous paraissait-il favorable aux pratiques de groupe?

Pr Serge Lebovici : Il s'en fichait complètement.

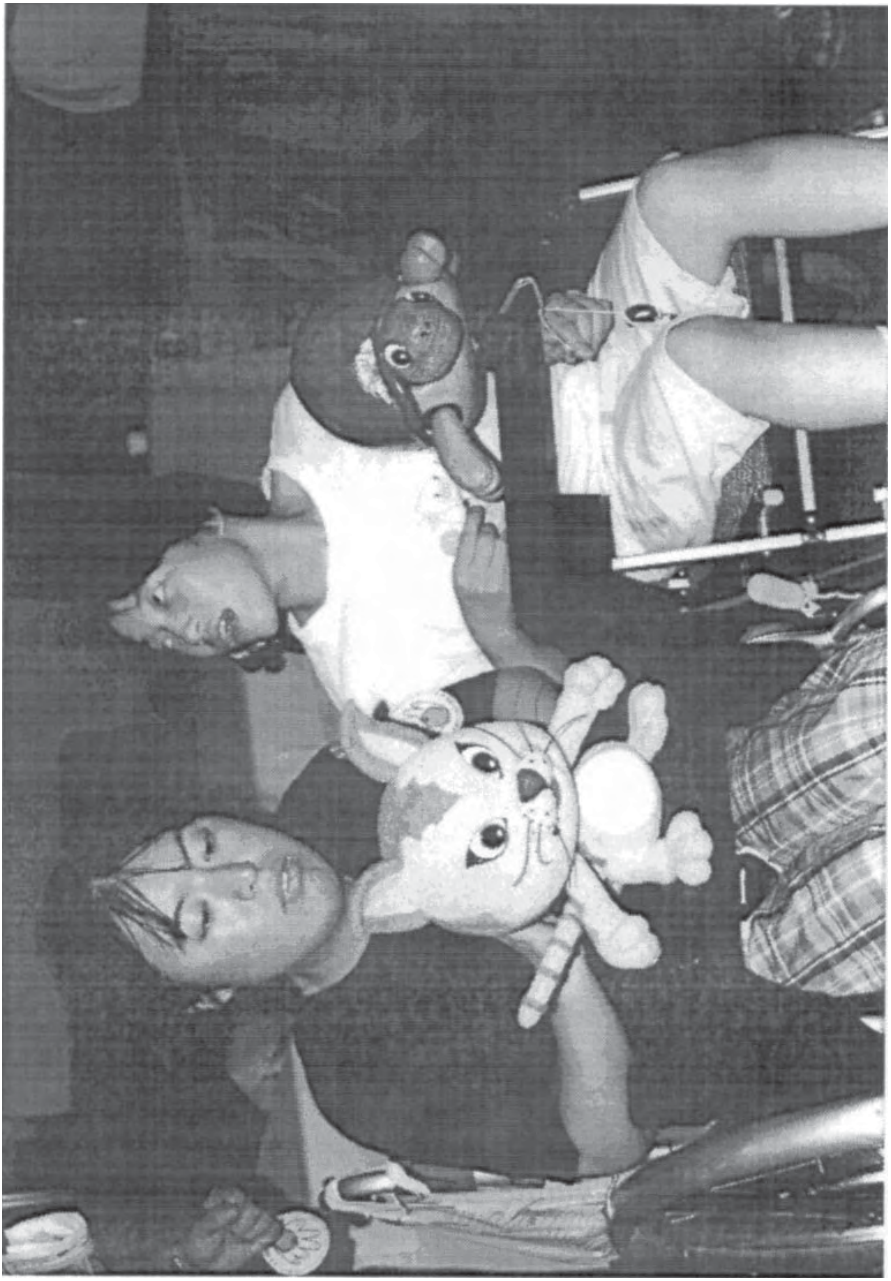
Lacan à cette époque n'était pas du tout ce qu'il est devenu. Ce n'était pas le même personnage.

Voilà les souvenirs que je peux vous donner, je ne peux pas vous en dire plus. Ce sont des souvenirs réels.

---

[12] Lacan avait été admis comme membre adhérent de la S.P.P. en 1934 et devint membre titulaire en décembre 1938.

Serge Lebovici voulait certainement dire que Lacan venait juste de revenir à la S.P.P. après la période de la guerre, ce que semble confirmer ce qu'il ajoute tout de suite après.



Deux élèves de Yutaka TAKAMURA-San au Festival 1995 de IIDA (Japon)
Ces deux jeunes filles sont presque devenues des marionnettistes professionnelles.
J'ai admiré leurs performances à Okinawa en février 1994. Madeleine LIONS

psychiatrie et art-thérapie au Japon

En février 1994, j'ai été invitée par M. UNO Koshiro à participer au *Festival pour la Jeunesse* qui a eu lieu à Okinawa, dans le Japon méridional.

Parmi les participants, j'ai eu la joie de retrouver des intervenants que nous connaissons bien : Richard Bouchard du Québec, Yutaka Takamura de Nagoya et M. Susuma Tange, Secrétaire général de l'UNIMA-Japon. Et j'ai pu lier connaissance et amitié avec d'autres intervenants dont le Dr Yoshihide Takaesu, psychiatre, qui a « résumé l'état actuel des arts et thérapies et des techniques de pointe » (je cite *The Ryukyu Shimpo* du samedi 19 février 1994). Toutes les interventions en japonais ont été admirablement traduites par M. Mitsuei Nakasato et Mlle Fanny Layral, professeur à Okinawa.

Il avait aussitôt été convenu que M. Yutaka Takamura (déjà pressenti) et le Dr Yoshihide Takaesu interviendraient à notre *VIIe Colloque international "Marionnette et Thérapie"* en septembre 1994. M. Yutaka Takamura est effectivement venu à Charleville-Mézières, un aller et retour pour présenter sa communication, ce qui nous a beaucoup touché et dont nous lui avons su gré.

Le Dr Yoshihide Takaesu qui devait, lui, intervenir sur « La signification de "Arts et Thérapie»" — L'importance de connaître l'amélioration apportée à l'état du patient par la pratique de l'art en thérapie » n'a pas pu, au dernier moment, faire ce voyage. Nous lui avons aussitôt proposé — comme nous l'avons fait pour Clermont Lavoie du Québec et pour le Dr Jaime Rojas-Bermudez de Séville — de recevoir le texte de sa communication et de le présenter à la tribune.

Nous n'avons pas reçu ce texte. Mais en mars 1995 le Dr Yoshihide Takaesu m'a envoyé trois articles qu'il avait publiés entre 1975 et 1981 en me demandant de les faire

connaître dans notre bulletin. Ces textes étaient en anglais ; nous les avons fait traduire par Mme Prudence Borgniet, de Charleville-Mézières, que les participants à nos colloques connaissent bien puisqu'elle a interprété le Dr Palumbo en 1988 et Mickey Aronoff en 1994.

Dans le premier article présenté ici, le Dr Yoshihide Takaesu — lui-même directeur de *Izumi Hospital* à Okinawa — exprime ses idées sur sa conception de l'utilisation de l'art-thérapie dans le cadre de l'hôpital psychiatrique. Dans le deuxième article, le Dr Yoshihide Takaesu étudie le concept japonais du "Ma-ai" avec des exemples de perturbations pour des patients schizophrènes. Le troisième article est consacré à l'étude de dessins faits par un adolescent hébéphréne.

Il n'est donc pas question de marionnette à proprement parler dans ces publications, mais d'art-thérapie en général. Mais la marionnette — art de synthèse — ne fait-elle pas partie de l'art-thérapie ? Aussi nous proposons à nos lecteurs, dans nos trois prochains bulletins, ces articles en remerciant le Dr Yoshihide Takaesu de nous les avoir fait connaître.

Madeleine LIONS

À propos de «L'hôpital comme espace artistique dans la dynamique du complexe thérapeutique» par le Docteur TAKAESU Yoshihide

Grâce aux relations établies au JAPON par Madeleine LIONS, notre présidente et ambassadrice, avec le docteur TAKAESU, celui-ci nous a fait l'honneur de nous adresser plusieurs articles fort intéressants.

Celui que nous vous présentons aujourd'hui est, de fait, postérieur aux deux autres, mais il constitue en quelque sorte une synthèse des observations et de l'expérience du docteur TAKAESU : il y décrit ce que devrait être, pour lui, un hôpital qui reçoit des malades mentaux.

À ce titre, il est bien évident que son objet dépasse largement le cadre et l'audience de notre modeste Bulletin, et qu'il est sans

doute présomptueux de notre part de le publier. Après avoir été publié dans le Bulletin Japonais d'Art Thérapie, il devrait figurer maintenant dans quelques revue psychiatrique spécialisée de langue française.

Nous nous y emploierons.

Nos lecteurs ne sont pas, pour leur grande majorité, en position d'organiser eux-mêmes l'espace thérapeutique au niveau de l'institution : il n'est cependant pas sans intérêt d'élargir le débat, d'acquérir de nouvelles pistes de réflexions en approchant de près les conceptions d'un représentant de la psychiatrie japonaise.

Celles-ci semblent — hélas — peu recevables aujourd'hui dans la psychiatrie publique française, à l'heure où celle-ci tend à se voir assigner une place standard dans les hôpitaux généraux, comme n'étant qu'une branche banale de la médecine ordinaire, sa spécificité fondamentale — celle des rapports de l'individu à la réalité et de leurs pathologies — étant souvent niée...

Je retrouve, dans cet article du docteur TAKAESU, le souvenir de ce qu'on appelait avec enthousiasme et passion, dans les années 50, la « psychothérapie institutionnelle », mouvement qui apparaît aujourd'hui tout à fait obsolète aux yeux des administrateurs à la page (mais qui, eux, ne sont pas « psy », évidemment !).

Pour théoriser sa pratique, le docteur TAKAESU ne s'appuie pas sur des références psychanalytiques, mais l'enracine dans une conceptualisation propre au Japon, tel, par exemple, ce concept de "Ma-ai", à la fois spatial, temporel et spirituel. Tout naturellement, c'est par la phénoménologie qu'il fait le pont avec nos conceptualisations occidentales, et il fait plusieurs fois référence à Eugène MINKOWSKI, grand psychiatre français d'origine polonaise, décédé il y a quelques années, trop proche de nous pour qu'on n'aie pas tendance à l'oublier aujourd'hui...

Nous aurions, pour notre part, intérêt à mieux nous informer sur le "Ma-ai" (le prochain article en traitera), nous qui travaillons, grâce à la marionnette, avec cette portion d'espace qui, à la fois Moi et non-Moi, symbolise les relations du sujet tant à ses objets internes qu'au monde extérieur.

Mais laissons le lecteur s'engager dans cet ESPACE où la création artistique permet au patient de s'engager dans une relation à son thérapeute, puis au-delà, dans un « voyage en compagnie des autres ».

Colette DUFLOT

L'hôpital comme espace artistique dans la dynamique du complexe thérapeutique(*)

L'hôpital est un microcosme.

L'hôpital est un type de microcosme, et l'hôpital psychiatrique surtout constitue un microcosme en lui-même. Dans cet univers particulier, il existe les problèmes habituels rencontrés dans la vie de tous les jours, soit : la nourriture, l'habillement et l'hébergement des patients, en plus des différents problèmes spécifiques à la nature d'une communauté thérapeutique. Nous (les médecins et le personnel) demandons toujours aux thérapeutes les traitements les plus appropriés et les plus efficaces pour les patients dans notre hôpital psychiatrique.

Dans le contexte d'une thérapie, nous nous concentrons surtout sur l'objectif de l'« espace-art » et les installations particulières de l'hôpital. Depuis l'époque du Dr Maxwell Jones, le créateur reconnu du concept de « communauté thérapeutique », beaucoup de thèses ont été consacrées à cette idée. Et dans ce « complexe thérapeutique » il existe un groupe qui utilise la thérapie par l'art pour soigner ses patients.

En ce qui concerne les méthodes de traitement utilisées dans le passé, il y a eu une tendance à souligner les compétences et les techniques individuelles et particulières comme l'art spécifique

(*) Texte reçu en anglais traduit par Mmes Prudence Borgniet et Colette Duflot. Les illustrations sont extraites d'une brochure présentant « Izumi Hospital ».

du professionnel. Par contre, la communauté thérapeutique, ainsi que ses différentes caractéristiques spéciales, et surtout la « dynamique du complexe thérapeutique », ont reçu beaucoup moins d'attention.

Dans les hôpitaux modernes, l'ère de la psychothérapie et de la technique individuelle comme principal moyen de traitement arrive déjà à sa fin. Beaucoup de professionnels de la thérapie, en collaboration mutuelle, recherchent des méthodes appropriées pour organiser le « complexe thérapeutique » le plus performant.

Il existe dans la société moderne en général, surtout dans les médias et chez le personnel médical, un préjugé profondément enraciné contre l'hôpital psychiatrique. Certes, la confusion générale dans la société japonaise après la fin de la Seconde Guerre Mondiale a été ressentie dans le domaine du traitement psychiatrique qui existait il y a vingt ans.

De plus, la psychothérapie et ses activités associées ainsi que les nombreuses études interdisciplinaires relatives à la psychothérapie ont amené de nouvelles connaissances qui transforment radicalement ce domaine d'une manière positive. Évidemment, les différences régionales jouent un rôle significatif dans ces nombreux travaux d'avant-garde. J'ai développé mon activité de traitement psychiatrique à Okinawa, et je crois que l'ouverture d'esprit de cet endroit vis-à-vis des nouveaux traitements est beaucoup plus grande que dans d'autres régions du Japon, bien qu'Okinawa soit considéré comme étant la région la plus sous-développée du Japon dans le domaine de la psychothérapie.

A Okinawa, un nouveau style de fonctionnement des hôpitaux psychiatriques, qui reconnaît le chef spirituel traditionnel d'Okinawa, le « Shaman », le « yuta » *(Takaesu, 1980),* peut créer, dans un certain sens, une situation productive pour tous ceux concernés. A l'avenir, la question de la dynamique dans l'équipe thérapeutique (soit les fonctions de tous ceux qui travaillent ensemble) peut devenir un thème majeur dans ce domaine.

Pendant de nombreuses années, beaucoup d'études qui analysaient les familles des patients et les interactions personnelles des patients se sont accumulées. Cependant, les études consacrées à l'équipe de thérapeutes et à leur point de vue ont été assez peu nombreuses. Jusqu'à ce jour, il y a eu une tendance importante vers l'exagération de l'importance du psychothérapeute individuel.

Par exemple, pour une maladie spécifique, il peut exister plusieurs diagnostics tout à fait différents de cette maladie, selon

la spécialité du psychothérapeute individuel qui traite le patient. De tels cas sont loin d'être rares.

Étant donné la situation actuelle, on nous demande de reconsidérer les éléments particuliers de l'environnement thérapeutique des patients, et de réfléchir à nouveau sur la dynamique du groupe thérapeutique qui travaille ensemble afin de faire progresser leurs patients.

Les membres de l'équipe thérapeutique, qui travaillent en tant que partie intégrante du complexe thérapeutique, peuvent devenir les catalyseurs qui déclencheront une révolution à l'avenir dans la méthodologie du fonctionnement de l'hôpital psychiatrique.

La structure et la fonction de l'hôpital.

Mes amis et collègues m'ont demandé d'élaborer des structures qui intégreraient ma propre philosophie et ma ligne de conduite dans le fonctionnement d'un hôpital. J'ai décidé de me lancer dans ce projet. Si je construisais réellement mon propre hôpital, je créerais **un hôpital psychiatrique** unique **dont le cœur de l'activité principale serait la psychothérapie artistique.**

J'ai également réfléchi profondément sur les nombreux types de techniques psychothérapeutiques déjà existantes. En particulier, j'ai réfléchi à propos d'une structure et d'une méthodologie fonctionnelle dans un hôpital qui me permettrait d'intégrer chaque type de thérapie par l'art dans ma pratique.

Pendant les cinq années suivant l'établissement de mon hôpital, **nous devrions pouvoir faire entrer les techniques thérapeutiques de la peinture, de la musique et des arts littéraires dans le milieu hospitalier.** A partir de ce moment, mon objectif principal était de maximiser les possibilités thérapeutiques du « complexe thérapeutique de "l'espace-art" » dans chaque section.

Pour le patient psychiatrique, chaque technique artistique peut avoir une signification particulière. En traitant une maladie psychiatrique spécifique, nous notons toujours toutes les distorsions particulières de langage qui apparaissent dans les conversations

journalières du patient. Nous accordons également une attention spéciale à tout changement dans les interactions du malade avec les autres membres du complexe thérapeutique.

L'environnement du malade devient encore plus significatif lorsque nous considérons l'environnement optimal qui facilitera les interactions verbales et non-verbales des patients ayant une maladie psychiatrique avec les autres membres du complexe thérapeutique.

Tout d'abord, nous devrions considérer la **conception du bâtiment.** Quel type de structure devrions-nous bâtir ? Quelles devraient être les dimensions des fenêtres et leur emplacement ? Quelle devrait être l'orientation de la lumière, et quel degré d'ombre devrions-nous prévoir ? Nous aurions également à réfléchir longuement aux problèmes de la ventilation, de la circulation de l'air et de l'emplacement des arrivées d'eau.

Pour que l'hôpital puisse remplir sa fonction d'établissement consacré à la guérison, une attention spéciale doit être accordée à **la sélection du type de meubles** les plus appropriés, des téléphones, à l'emplacement des tables et des chaises, des **machines de vente** automatiques, des **couleurs** utilisées dans tous les aménagements et les équipements de l'hôpital. Ainsi, nous recherchons à créer un environnement où nous pourrions mener de façon efficace les différents traitements thérapeutiques de nos patients. **Cette approche peut être considérée comme un prolongement du savoir-faire subtil associé à la psychothérapie.**

Quels types de peintures devraient être accrochés aux murs ? Quel type de musique d'ambiance devrait-on entendre ? Ces

éléments sont très importants si nous voulons aider les personnes extérieures à l'hôpital à comprendre le concept de base et l'approche que nous avons dans le traitement de nos patients.

Je réfléchis toujours avec soin aux divers éléments qui constituent l'environnement à l'hôpital. Il y a les chaises dans l'entrée et leur emplacement, leur espacement, l'articulation de l'entrée avec les autres espaces de l'hôpital, les voies d'accès et leur corrélation avec les autres parties de l'hôpital. Les jardins seraient toujours conçus selon les systèmes écologiques traditionnels. Nous avons réfléchi également aux plantes à l'intérieur et à l'extérieur de l'hôpital, aux aires de parking, aux sentiers pour la marche à pied, à l'entrée dans l'espace consacré à la thérapie par l'art et aux locaux prévus pour l'entretien de l'hôpital.

L'entretien d'un hôpital est particulièrement important, surtout en ce qui concerne la thérapie par l'art, parce qu'un entretien efficace permet une gestion efficace de la thérapie par l'art, des expositions et de la remise en ordre qui les suit. Cependant, je ne discuterai plus de cette question particulière parce que, dans le Japon actuel, les hôpitaux ayant des installations idéales pour la thérapie par l'art sont presque inexistants. Au Japon, l'attention est le plus fréquemment concentrée sur l'obtention des équipements médicaux les plus récents et les plus chers, tandis que la mise en œuvre de la thérapie par l'art est normalement écartée ou placée plus bas sur la liste des priorités. Malgré le fait que l'introduction de la technique de la thérapie par l'art est comparativement facile et efficace, on ne pourrait pas encore dire que le traitement psychiatrique moderne au Japon ait atteint une compréhension complète de la technique de la thérapie par l'art et de son efficacité.

Considérons la thérapie par l'art du point de vue du système de l'assurance médicale japonaise et du fonctionnement de l'hôpital. Évidemment je ne dis pas que, dans un centre de traitement où il n'existe pas d'installations spécifiques pour la thérapie par l'art, un traitement de thérapie par l'art ne pourrait pas être mis en pratique. Dans toute phase de la maladie psychiatrique d'un patient particulier, il est possible de réussir une psychothérapie adaptée, sans tenir compte des aménagements disponibles pour le psychothérapeute en question. Le problème serait normalement la continuation et la progression d'un protocole pour le traitement de thérapie par l'art adapté et efficace pour chaque patient individuel.

Dans un environnement où il n'existe pas de dispositifs adaptés au traitement, un plus grand degré de compétence et d'enthousiasme individuels est demandé au thérapeute qui donne le traitement. Le poids des responsabilités pour le psychothérapeute augmente également, et les équipes de traitement, d'une importance critique, deviennent beaucoup plus difficiles à rassembler.

De plus, la thérapie par l'art, pour le complexe psychothérapeutique (ou la communauté de traitement en groupes des malades), et un bon entretien de l'environnement deviennent beaucoup plus difficiles dans un hôpital où il manque les installations normales appropriées au traitement.

Les différentes techniques de la thérapie par l'art.

Il y a toujours le problème pratique : est-on prêt et capable de donner le traitement le plus approprié au cas particulier du malade — la peinture, la musique, les arts littéraires, le psychodrame, les jardins, la céramique, la danse, etc. ? Il est raisonnable de penser que la compétence et la sensibilité du psychothérapeute sont limités et que les moyens possibles d'expression chez le patient atteint d'une maladie psychiatrique sont sans limites.

Le thérapeute individuel est-il réellement compétent dans l'interprétation des différents messages, verbaux et non verbaux communiqués par le patient au thérapeute ? Quelle sensibilité possède le thérapeute confronté au flot sans fin d'expressions qui vient des patients qui sont à sa charge ? Le thérapeute doit toujours continuer à persévérer dans ses efforts pour approfondir et accorder sa sensibilité à l'étendue sans limites d'expressions provenant de ses patients *(Takaesu, 1981).*

Il y a eu des cas, dus à une expression verbale limitée, où le thérapeute a mal compris le patient qui est victime d'une hallucination. Il existe également des hallucinations qui ne sont pas du tout communiquées verbalement par le patient au thérapeute. Les hallucinations du patient sont exprimées par l'intermédiaire de ses peintures, par la voie visuelle. Dans les tableaux, ces mêmes hallucinations ne sont ni changées ni déformées par la dimension de la parole *(Takaesu, 1979).*

Sans cette verbalisation, l'image physique de l'hallucination est exprimée de façon concrète dans le tableau, et sans aucune élaboration verbale. Ce message peint est reçu par le thérapeute comme une communication directe provenant du patient. Lorsqu'un thérapeute analyse la peinture d'un malade, il est difficile de ne pas utiliser des mots, mais il est néanmoins nécessaire d'essayer de maintenir l'analyse sur des bases non-verbales.

Il y a beaucoup d'interprétations possibles des sons et des gestes émis par le patient, mais je veux traiter ces communications telles qu'elles sont. Garder à l'esprit le besoin d'être préparé psychologiquement à écouter la respiration du patient telle qu'elle est réellement. Essayer d'utiliser de l'empathie lorsque nous réfléchissons au sujet du principe fondamental de la considération pour les autres.

L'établissement d'une équipe, les conférences et les réunions sont également très importants. De quelle façon pourrions-nous rendre compte du tête à tête privé des séances de psychothérapie individuelle au bénéfice de l'équipe thérapeutique ? La thérapie idéale serait alors suivie d'une conférence pendant laquelle on déciderait de l'échange des rôles et des responsabilités lors de la prochaine séance de thérapie. Depuis les premiers jours de la psychothérapie, le principe général était que plusieurs psychothérapeutes participeraient à la thérapie, chaque fois que ceci est possible.

Lorsque le nombre de psychothérapeutes augmente, les sensibilités et les compétences utilisées pour résoudre le problème clinique sont multipliées. Le partage des responsabilités diverses de la psychothérapie fournit également la formation nécessaire aux membres de l'équipe de thérapie qui deviendront compétents dans chaque domaine de responsabilité.

Une personne recherche les choses qui lui manquent en tant qu'individu, en regardant dans le cœur des autres autour de lui. La personnalité individuelle peut également être redécouverte par

l'interaction avec les autres pendant la séance de thérapie. Ces phénomènes (c'est-à-dire la découverte de sa personnalité et la recherche chez les autres des qualités qui nous manquent) sont ressentis par les interrelations dans le groupe.

Les **peintures** sont des expressions visuelles. Qu'est-ce que l'on exprime dans ce petit cadre ? On peut avoir une approche de la peinture et essayer de comprendre son message par des expressions et des explications verbales ou des expressions non-verbales. Il y a également un troisième moyen de percevoir le message révélé dans la peinture et ce troisième moyen est connu sous le nom d'« iconographie clinique » *(Takaesu, Omorie, Irie & Miyamoto, 1981).* En tout cas, le procédé d'interprétation de la peinture est tout à fait important.

La **musique** est une expression auditive et nécessite une sensibilité aux sons émis par les différents instruments de musique. Le plus important est d'exercer son oreille afin de pouvoir capter les changements dans le son de la voix et les coloris des sons émis par l'individu lorsqu'il parle.

De plus, le point de départ pour la thérapie musicale est de développer en soi-même une sensibilité aux bruits circonstanciels environnants, les bruits humains, le bruit des arbres qui se balancent, de vent, etc. Et dans chaque cas le thème principal est l'improvisation faite par l'individu de sa propre musique.

La **thérapie par les arts littéraires** était considérée à l'origine comme une construction verbale provenant du monde du « logos ». En même temps, la capacité d'improvisation est toujours considérée comme faisant partie du monde du « pathos ».

Lorsqu'on considère la thérapie par l'art comme une expression artistique, plutôt qu'un simple projet incorporant l'art, on peut ressentir les éléments uniques que seule la thérapie par l'art peut amener — par exemple une ambiance expressive qui précède la métaphore verbale et non-verbale. L'ambiance thérapeutique dans laquelle on ressent la signification et l'interprétation d'une peinture, d'un morceau de musique, ou de littérature n'a pas besoin d'être traduite en paroles (quelquefois dues à des messages assez chaotiques).

Le **psychodrame** recouvre déjà chaque aspect de la thérapie par l'art. En considérant chaque projet particulier de thérapie par l'art dès son début, on peut considérer chaque œuvre d'art comme une œuvre dramatique individuelle en elle-même. De plus, la psychothérapie peut être vue comme une œuvre dramatique sans intrigue. Encore plus dans la psychothérapie, tous les éléments

du psychodrame sont remis en question de façon répétée par des improvisations. Les éléments du psychodrame en improvisation constante sont le rôle du réalisateur, du personnage principal, des différents rôles, les acteurs de rôles secondaires, et les personnes qui seront les spectateurs. Combien d'espace y aura-t-il sur la scène, quand aura lieu la prochaine représentation et quelles sont les hypothèses de base des scénarios du psychodrame ?

La thérapie qui consiste à travailler l'argile aidera à développer une sensibilité à son espace environnant, à l'image de l'objet en céramique, au circuit entre le toucher et le mouvement nécessaire pour produire une expression personnelle.

La thérapie par la danse nous fournit un chemin direct à la pensée du monde de la danse. Le plus important de tout est le problème de la respiration. Il faut également cultiver chez le danseur une sensibilité à la posture, aux mouvements et aux gestes appropriés.

Dans la pratique réelle de la thérapie, on garde à l'esprit la nécessité de l'improvisation. Malgré le fait que le scénario initial s'appuie sur certaines hypothèses, le déroulement de l'histoire peut s'écarter de façon significative du scénario original. Il y aura normalement quelques différences entre le scénario prévu et le jeu réel dans la séance. A travers ces divergences par rapport au scénario de base, le psychothérapeute acquerra de nouvelles connaissances qui lui permettront de devenir un psychothérapeute plus efficace. **Deux méthodes de psychothérapie identiques n'existent pas ; la thérapie par l'art (la thérapie psychiatrique) dans le monde réel et désordonné auquel nous avons affaire, ne peut s'appliquer qu'à un seul cas à la fois, et chaque cas sera différent de tous les autres par beaucoup d'éléments spécifiques.**

Il est important pour le thérapeute d'avoir toujours à l'esprit les concepts d'« empathie » et de « sollicitude » pour le bien-être de son patient. L'aspect le plus difficile de la tâche du thérapeute est de maintenir un degré élevé de sensibilité spirituelle pendant ces brefs instants où le malade retient son haleine. Le centre du problème de la sensibilité spirituelle pour le thérapeute est de pouvoir percevoir ce type de respiration pendant une seule et courte rencontre avec le patient.

Si le thérapeute peut accomplir ceci, sa sensibilité est accrue lors de la compréhension des pensées et de l'esprit de l'autre, et ceci pour l'amener finalement à ouvrir son cœur aux membres d'un groupe. **En d'autres mots, cette sensibilité générale est**

une sensibilité au "Ma-ai" (le concept japonais des relations interpersonnelles) ou les interrelations des individus à l'intérieur du complexe thérapeutique. **L'expression artistique est une technique de communication qui concerne le "Ma-ai"** *(Takaesu, 1975).*

La procédure de la thérapie par l'art.

1. La thérapie par l'art et la première réunion avec le malade. Sans tenir compte de l'identité du patient ni de la nature de son problème, l'imagination du thérapeute commence à générer des idées avant sa rencontre avec le patient. Le patient ainsi que le thérapeute ressentent différentes choses : l'association d'idées avant la première rencontre thérapeute/patient, la surprise ou le soulagement éventuels qui peuvent être ressentis à l'entrée dans la salle de rencontre, et une distance initiale ressentie entre le thérapeute et le patient qui peut changer ou se résoudre pendant leur entretien.

2. La préparation et l'échauffement avant la première rencontre. Au fur et à mesure que le nombre de communications entre le patient et le thérapeute augmente, un terrain commun de rencontre pour leurs relations futures est formé. Le sentiment d'être ensemble (copropriété des sentiments à l'intérieur des relations) engendre un degré plus élevé d'expression libre. Cette évolution permet le rapprochement des esprits des deux parties.

3. La sélection de la technique (l'ouverture de l'esprit). Le choix de la technique appropriée de thérapie dépend des caractéristiques particulières du patient ainsi que les méthodes particulières de traitement pour lesquelles le psychothérapeute peut être expert et celles avec lesquelles il a moins d'expérience. Dans tous les cas, le thérapeute doit être ouvert à toutes les communications exprimées du patient. Le thérapeute travaille sans relâche afin de capter tous les messages émis par le patient et leur véritable signification.

4. L'alliance thérapeutique pour la revitalisation du procédé de guérison. Beaucoup d'interactions se produisent entre le patient et le thérapeute devant les spectateurs qui sont les employés de l'hôpital, les employés auxiliaires, et les autres membres de l'environnement de l'hôpital (y compris les autres malades). Le lieu de la psychothérapie a une influence directe sur les relations psychothérapeutiques qui se développent pendant la thérapie. En plus, ce lieu affecte également la formation de l'alliance

entre les psychothérapeutes, et de ce fait, l'alliance thérapeutique dépend des mouvements de l'espace-art et du bon fonctionnement du groupe complexe.

5. Les points décisifs : l'expression et le fond. Les expressions qui apparaissent à l'apogée de la psychothérapie ont un rapport direct avec le changement d'esprit du patient, une sorte de libération du procédé de guérison ; la faculté de lire ces changements subtils dans les expressions du patient est alors le travail du thérapeute. Ce travail de thérapie doit orienter le thérapeute dans la direction du « jeu ». Devant l'existence de souffrances insupportables et de « pathos » de la part du patient, le visage souriant du thérapeute devient une bouée de sauvetage symbolique pour le patient. La peinture, la musique ou tout type d'expression artistique employée par le patient devient sa psychothérapie.

6. Le point de départ : l'utilisation de la méthode de thérapie par l'art comme un art théâtral. La première rencontre et le début réel de la psychothérapie sont deux événements distincts. Il y a une capacité réceptive ou une acceptation, de la part du thérapeute, de l'existence du patient au milieu du chaos. Le pouvoir du thérapeute de se sentir en sympathie avec le patient donnera bientôt lieu à différentes confrontations entre eux. Le patient dessine dans son propre esprit l'image de son propre thérapeute idéal et atteint le point culminant de sa propre pièce de psychodrame. Ensuite vient le départ du patient de l'hôpital et la séparation d'avec son thérapeute. Le thérapeute reste à l'hôpital avec la voix du patient absent toujours présente dans son oreille, et l'après-goût du progrès éventuel réalisé suite à la thérapie. *« Quelqu'un est parti, l'ombre de l'arbre en ressent la couleur »* (poème japonais).

7. Les spectateurs dans la psychothérapie ou le Voyage en compagnie des Autres. Le suivi de ces différentes thérapies par l'art se poursuit à l'intérieur de l'espace de thérapie de l'hôpital et, dans ce sens, l'hôpital est un espace artistique. Chaque stade de ce drame est perçu individuellement par les employés et les autres patients. On peut donc dire qu'au royaume de la psychothérapie, des spectateurs sont toujours présents. Même si l'expérience psychothérapeutique elle-même est cachée aux autres parce qu'elle a lieu dans une salle spéciale privée, le patient peut toujours penser aux autres qui le regardent. Un être humain ne peut pas

exister sans le regard mutuel de l'amour/la sollicitude/l'empathie des autres humains. Être vu par les autres et vivre avec les autres permet de trouver son véritable « soi ». Les spectateurs de l'activité de la thérapie par l'art dans un programme de psychodrame ont une signification particulière.

8. Le concept de "Ma-ai" pour le complexe thérapeutique. Il y a de nombreux hôpitaux employant des méthodes modernes qui utilisent le système de médecins-soignants. Par contre, il y a des hôpitaux qui emploient un système qui associe des médecins « à la demande » avec des médecins permanents, des médecins qui donnent des consultations externes et un médecin de garde permanent. Les patients sont entourés de soignants tels que les psychologues, les travailleurs sociaux en psychiatrie, les infirmiers, les ergothérapeutes, les kinésithérapeutes, les surveillants d'activités récréationnelles, les employés généraux bénévoles, les employés de cuisine, les diététiciens, les pharmaciens et les techniciens médicaux. La question se pose alors concernant les différentes perspectives de toutes ces personnes.

汝の立つ所を深く堀れ、そこに泉あり

since 1985

IZUMI HOSPITAL

Les psychothérapeutes sont-ils spécialement conscients de l'existence des autres personnes non-thérapeutes qui travaillent dans l'environnement d'un hôpital ? Sont-ils conscients de l'existence des patients ou sont-ils indifférents vis à vis d'eux ? L'ancienne vision de la psychothérapie individuelle (c'est-à-dire un seul psychothérapeute travaillant de façon individuelle avec son patient) est maintenant considérée comme étant plutôt inefficace.

Le concept de **"Ma-ai"** appliqué à un complexe thérapeutique **est basé sur les relations interpersonnelles avec les trois principes de base de l'espace, du temps et de l'esprit.** Le "Ma-ai" est un espace de partage où les patients sont en face l'un de l'autre dans des relations interpersonnelles et ont une distance dynamique entre « soi » et l'autre. **Le "Ma-ai" est la toile de fond de la nature de la communauté thérapeutique.** Le "Ma-ai", entre la redécouverte de la fonction de l'hôpital en tant que membre de la communauté thérapeutique et le complexe thérapeutique (en d'autres mots, la « dynamique » de groupe de thérapeutes), donne une compréhension des changements importants se produisant dans les hôpitaux d'aujourd'hui *(Takaesu, 1977).*

La thérapie par l'art est un voyage pour se trouver, tout en gagnant un aperçu sur ses propres sentiments intérieurs. La capacité d'arriver à cet aperçu advient lorsqu'on réalise que l'individu vit ensemble avec des autres et n'est pas complètement seul avec lui-même.

Yoshihide TAKAESU

RÉFÉRENCES

Takaesu, Y. (1975). A study of the human figure drawing of chronic schizophrenics in relation to their «Ma-ai» disturbance. *Japanese Bulletin of Art Therapy, 6,* p. 15-21.

Takaesu, Y. (1976). A study of the landscape drawing of chronic schizophrenics in relation to their "Ma-ai" disturbance. *Japanese Bulletin of Art Therapy, 7.*

Takaesu, Y. (1977). Croup art therapy drawing of chronic schizophrenics from the "Ma-ai" aspect. *Japanese Bulletin of Art Therapy, 8,* p. 7-15.

Takaesu, Y. (1979). The application of art therapy to schizophrenics patients, especially from the viewpoint of their "Ma-ai" disturbance. *Japanese Bulletin of Art Therapy, 10,* p. 55-60.

Takaesu, Y. (1981). Schizophrenic experience in pictorial expressions through a young hebephrenic patient. In V. Andreoli (Éd.), *The pathology of non-verbal communications, 6,* p. 317-321. Masson, Italia Editori - 1981.

Courrier

Bulgarie

L'Association bulgare "Marionnette et Thérapie", représentée par Aglika Ivantcheva et Rougena lossifova (marionnettistes professionnelles), a été invitée en Ardèche du 28 juillet au 2 août 1995, dans le cadre du Vème Festival de la marionnette du Cheylard. Elles ont participé au Festival avec leur spectacle : *"Le garçon qui grognait contre les tigres",* qui a frappé l'imagination des enfants avec ses marionnettes improvisées.

Aglika et Rougena ont également animé quatre ateliers de marionnettes. Les enfants de différents âges ont fabriqué des marionnettes à l'aide de cuillères en bois, sur lesquelles on dessine le visage, de papier crépon pour les vêtements, de laine pour les cheveux et des décorations variées selon les personnages choisis par les enfants. Après environ une heure et demie de construction, les enfants avaient la possibilité de jouer une demi-heure avec leur marottes, encadrés par les deux marionnettistes bulgares. A cause du grand intérêt que l'atelier a produit, le nombre des enfants ayant participé a dépassé les limites prévues. Ainsi en quatre jours 54 enfants sont rentrés heureux à la maison pour continuer le jeu avec leur marionnette.

Par ailleurs, dans le cadre d'un projet de prévention SIDA, à partir d'un spectacle de théâtre d'ombres, réalisé par l'Association Bulgare "Marionnette et Thérapie" et le Théâtre "OUT" de Sofia le 1er décembre 1994, cette association anime un **ATELIER MOBILE.**

Ce projet éducatif comprend deux parties :

I Le spectacle "L'ILLUMINATION"

mise en scène : Nikolina GUEORGIEVA
montage artistique : Angel MANOV
montage sonore : Plamen PETROV

II Une discussion avec l'audience sur les problèmes du SIDA dirigée par un médecin-spécialiste

Fiche technique

Durée du spectacle : 35 minutes - Durée de la discussion : 45 minutes
Montage : 1 heure - Démontage : 45 minutes
Espace scénique requis : largeur 5 m , profondeur 5 m, hauteur 3 m
Électricité : courant monophasé, 220 V

Besoins spécifiques : salle complètement noire, équipée de moyens sonores afin de diffuser une bande son (cassettes)

Équipe : un metteur en scène, 6 marionnettistes

Contact : Aglika Ivantcheva - "L'Association Marionnette et Thérapie"
70, rue Rakovski - 1000 SOFIA- BULGARIE
Tél.: 359 2 / 80 29 22-Fax: 359 2 / 51 00 2528

• Québec

Nous avons reçu de Michelle Mortier, de Chicoutimi, Québec, une gentille lettre nous parlant de l'activité Marionnettes à l'ÉNAM, lettre accompagnée de deux textes que nous reproduisons ci-dessous.

Michelle Mortier n'est pas une inconnue pour les participants du *VIIe Colloque international "Marionnette et Thérapie";* en effet, elle était à Charleville-Mézières une des interprètes du spectacle « Métamorphose » qui mettait en scène les problèmes de santé mentale et leurs implications dans la vie quotidienne des personnes concernées. Michelle Mortier était aussi intervenue au *VIIe Colloque international "Marionnette et Thérapie"* à la fin de la communication de Richard Bouchard et elle avait exprimé tout le bien que lui avait apporté sa participation au spectacle « Métamorphose ».

LES MARIONNETTES DE L'ÉCOLE NATIONALE DES APPRENTISSAGES PAR LA MARIONNETTE

Les marionnettes sont des personnages vivants.
Dans la réalité et l'imaginaire, elles
Amènent les hommes à créer et à explorer
Des dimensions préventives, curatives et fascinantes.
Elles ouvrent les cœurs fermés.
Tandis qu'elles simulent les faits du passé,
Les marionnettes plongent dans l'action.
Fabriquer des marionnettes, c'est passionnant et
Plein de possibilités menant au-delà du réel.
Ce qu'on dit des marionnettes dépasse la fiction.
Elles dorment dans une valise jusqu'au
Jour où leurs créateurs les manipulent.
Ainsi, ils connaissent des sensations très agréables.
Les marionnettes apportent sur les visages heureux
Leur simplicité aux petites et grandes joies humaines.

Quand les enfants les prennent,
On voit des sourires, l'éclat de leurs yeux changent et
Des cris de surprises fusent de toute part.
De retour dans leurs valises, avant la tombée de la nuit,
Les marionnettes s'embrassent et se racontent les histoires de
Leur maître.

Michelle MORTIER

LE SUICIDE

Un homme qui se suicide
A perdu toute sa dignité humaine.
Il se sent rejeté de ses proches.
Il développe une insécurité envers lui-même.
Il se renferme dans son monde imaginaire.
Il est déconcerté par les propos de son entourage.

On peut apporter aux déprimés
Une source d'énergie.
Ce que la société doit faire
C'est donner un réconfort à ces gens-là.
Pour réussir, il faut
ÊTRE AIMÉ et ÊTRE ATTENTIONNÉ
C'est de notre responsabilité.

LA SANTÉ MENTALE, ÇA NOUS CONCERNE TOUS.

ACCEPTER, C'EST GUÉRIR

Michelle MORTIER

informations

Vient de paraître

“Marionnettes et Compagnies”, par Claudie MARESCOT, 192 pages, 19,5 x 26,5, richement illustré de dessins, schémas et photographies en couleurs, Le Temps Apprivoisé, 18, rue de Condé, 75006 Paris, 1995.

« Une histoire de la marionnette, pour l’essentiel européenne, racontée de manière savoureuse et intimiste à travers ses créateurs et manipulateurs successifs.

« Théâtres d’ombres, marionnettes à gaine, marottes, marionnettes à fils et à tringle, spectacles de rue, autant de techniques de manipulation et d’univers multiples abordés autour d’un art vivant : la manipulation d’une poupée.

« Les créations contemporaines sont bien présentes, Claudie Marescot s’attachant d’ailleurs à montrer combien le spectacle de marionnettes, parfois jugé désuet, mérite de reconquérir ses lettres de noblesse auprès du public adulte. » (4e de couverture).

Un très beau livre que nous présenterons dans notre prochain numéro.

* * *

Institut international de la marionnette

COMMUNIQUÉ : *Nous avons le plaisir de vous annoncer la parution prochaine du numéro 8 de notre revue d’art thématique annuelle :* PUCK, la marionnette et les autres arts , *actuellement sous presse et ayant pour titre :*

PUCK N° 8. ÉCRITURES. DRAMATURGIES.

Ce numéro est entièrement consacré à l’écriture; aux textes écrits pour le théâtre de marionnettes et aux relations entre le mot écrit et le mot mis en jeu. Des auteurs, des critiques, des historiens, des poètes, des metteurs en scène et des créateurs confrontent leurs pratiques, leurs démarches, de l’écrit à la scène. Un parcours qui peut parfois être un cheminement de leur propre texte jusqu’à sa mise en espace.

Au sommaire, des articles de Denis Marleau, Philippe Minyana, Henryk Jurkowski, Guido Ceronetti, Jacques Nichet, Tankred Dorst, Bruno Meyssat, Helga Finter, Didier Plassard, Daniel Lemahieu, Roman Paska, Roland Shon...

et souhaitons vous informer de la préparation de :

Métamorphoses. La marionnette au XXe siècle

par Henryk Jurkowski:

Ouvrage traduit avec le concours du Centre National du Livre. Traduction : Laurence Dyevre.

* * * * *

Lire à Roubaix

« **Les Amis de la Médiathèque** » viennent de publier le n° 7 de la revue “Au Vrai Polichinelle Roubaisien” :

1880-1914: Langues et Cultures à Roubaix

« Le n° 8 devrait sortir dans un délai raisonnable [...] plusieurs années se sont écoulées entre le n ° 6 et le n° 7. Mais l'essentiel n'est-il pas que la marionnette vive, même si l'un ou l'autre des périodiques qui lui sont consacrés battent de l'aile... ? » (Le collectif de rédaction).

Contact : Lire à Roubaix - 13, rue du Château - 59100 Roubaix Tél. 20 66 45 00.

Théâtre de la Marionnette à Paris

« **Un Nouveau Théâtre :** *À l'initiative de l'Établissement Public du Grand Louvre et dans le cadre du réaménagement du jardin des Tuileries, un nouveau théâtre va être construit en plein centre de Paris. Ce nouveau lieu sera attribué au Théâtre de la Marionnette à Paris. Sa mission, proposer aux enfants des spectacles de marionnettes rendant compte de la création artistique actuelle dans ce domaine.*

« Sa réalisation a été confiée à l'architecte Antoine Stinco qui a déjà finalisé le réaménagement du musée du Jeu de Paume et le café des Feuillants dans le même jardin. »

Avant-programme de la saison 95/96 (4e saison).

Spectacles - Animations d'ateliers (oct. et nov. 1995) dans le cadre de la participation à la marche pour une Culture de Paix, le 6 décembre 1995 à l'UNESCO - **Stages :** nov. 95 (réalisation d'Oiseaux-marionnettes) et mars 96 (Perspective et illusions. Approche de la scénographie, conception, réalisation) - **Rendez-vous :** Conférence (Historique de la Marionnette dans les théâtres parisiens), Table ronde (la scénographie).

Contact : Théâtre de la Marionnette à Paris, 38, rue Basfroi - 75011 Paris. Tél. 44 64 79 70 - Fax 44 64 79 72.

Voyages en Marionnettes du Val de Marne

Ve Biennale 95 à Fontenay-sous-Bois

Spectacles - Film d'animation - Expositions - Stage

Contact : Administration de la Biennale, 9, rue Pasteur - 94120 Fontenay-sous-Bois. Tél. 48 76 59 39.

marionnette et thérapie

Fondatrice : Jacqueline Rochette - Président d'honneur : Dr Jean Garrabé
Présidente en exercice : Madeleine Lions

"MARIONNETTE ET THÉRAPIE" est une association-loi 1901 qui "a pour objet l'expansion de l'utilisation de la marionnette comme instrument de soins, de rééducation et de réinsertion sociale" (Article 1 des statuts).

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

Agréée Organisme de Formation, elle organise :

- *des* **stages de formation, de six jours,** *qui permettent de se familiariser avec ce langage parfois non verbal qu'est la Marionnette, d'en connaître les possibilités ainsi que ses limites et ses dangers ;*
- *des* **sessions en établissements,** *conçues selon les mêmes principes. Elles permettent de répondre à toute demande auprès de groupes constitués et cela dans le cadre de leur travail ;*
- *des* **stages de théorie de trois jours,** *un* **stage de perfectionnement,** *des* **journées d'étude** *et des* **groupes de travail** *sont réservés à ceux qui ont déjà une pratique de la marionnette et qui désirent approfondir un thème particulier.*

Par ailleurs, "MARIONNETTE ET THÉRAPIE" propose des **conférences** *sur différents thèmes, participe à des* **rencontres internationales,** *publie un* **bulletin de liaison** *pour les adhérents, édite et diffuse des* **ouvrages spécialisés :** *thèses, expériences, colloques, recherches bibliographiques.*

Bulletin d'adhésion à renvoyer au siège social de l'Association

28, rue Godefroy Cavaignac - 75011 PARIS - Tél. : (1) 40 09 23 34

NOM ..... *Prénom* .....

Né(e) le ..... *Profession* .....

.....

Adresse .....

.....

Désire **adhérer** *à l'Association - recevoir des* **renseignements**

COTISATIONS : membre actif 150 F *(1995)*, 180 F *(1996)*, associé 200 F, bienfaiteur 300 F, collectivités 500 F

ABONNEMENTS au bulletin trimestriel : 150 F *(1995)*, 180 F *(1996)* (Etranger, expédition. tarif économique). Les abonnements partent du 1er janvier au 31 décembre de l'année en cours.

Les sommes versées au-delà de l'appel de base de 300 F peuvent être déduites du revenu imposable. Demandez un reçu en renvoyant ce bulletin. - **Montant verse :**

Règlement à l'ordre de "Marionnette et Thérapie" CCP PARIS 16 502 71 D

Directeur de la Publication : C. Duflot

Imprimé par "Marionnette et Thérapie" - Commission paritaire n° 68 135

nouvelle série

ISSN 0291-7912

marionnette et thérapie

bulletin trimestriel

OCTOBRE - NOVEMBRE - DÉCEMBRE

95/4

Association “Marionnette et Thérapie”

marionnette et thérapie

BULLETIN TRIMESTRIEL DE L'ASSOCIATION "MARIONNETTE ET THÉRAPIE"

Agréée ASSOCIATION NATIONALE D'ÉDUCATION POPULAIRE par le ministère du Temps Libre. Subventionnée par le Ministère de la Jeunesse et des Sports, par la Ville de Paris et par l'Office franco-allemand pour la Jeunesse.

Dépôt légal 4e trimestre 1995 - Reproduction interdite sans autorisation.

sommaire

Page

notre association

Assemblée générale 1996 2
Cotisation et abonnement en 1996 2
Journée d'étude au Centre culturel de Soissons 2
Groupe d'analyse de la pratique 3
Journée d'étude à Ste-Gemmes-sur-Loire 4
"Marionnette et Thérapie" et l'IPCEM 4

formation 6

rencontre

Rencontre avec Simone Blajan-Marcus .... Pascal LE MALÉFAN 7

psychiatrie et art-thérapie au Japon

L'application de la thérapie par l'art pour des patients schizophrènes, en particulier du point de vue des perturbations de leur "Ma-ai".
D Yoshihide TAKAESU 16

marionnette et surdité

Atelier "Expression-Communication"
Victor et la Sorcière .... Jean-Paul PALLARD 24

vient de paraître

Freud encorps, de Richard MEYER 34
Communiqué de l'INJEP 35

marionnette et thérapie 24

L'Association est agréée Organisme de Formation.
Elle est composée d'Animateurs, Éducateurs, Ergothérapeutes, Marionnettistes, Médecins, Orthophonistes, Psychanalystes, Psychiatres, Psychologues, Psychothérapeutes, Spécialistes de la Documentation Internationale.

Meilleurs vœux pour 1996

notre association

Assemblée générale 1996.

Rappelons que l'assemblée générale 1996 aura lieu **le samedi 2 mars 1996, à 14 h 30,** au siège social de l'association, 28, rue Godefroy Cavaignac, Paris (11e).

Comme chaque année, nous devrons procéder au renouvellement du tiers du conseil d'administration (quatre membres).

Tout adhérent français et jouissant de ses droits civiques et politiques peut se présenter. Les membres sortants peuvent se représenter.

Les candidatures peuvent être adressées dès à présent au siège social. Elles seront reçues jusqu'à l'ouverture de l'Assemblée générale.

Il n'y aura pas de vote par correspondance, mais le vote par procuration sera possible.

Seuls les membres à jour de leur cotisation pour 1996 pourront voter. Cependant, les abonnés à notre Bulletin et autres sympathisants sont invités à participer à cette assemblée générale.

Nous vous invitons à venir nombreux à cette importante réunion qui décide de la vie de notre association.

Cotisation et abonnement en 1996.

Si vous n'avez pas encore renouvelé votre cotisation pour 1995, ***faites-le* sans *tarder !*** Un encart est joint à cet effet dans ce bulletin.

En exécution de la décision prise lors de l'assemblée générale du 18 mars 1995 (cf bull. n° 95/1, p. 5), l'appel de base pour 1996 est de ***360 F*** *(cotisation de base 180 F et abonnement au bulletin 180 F).*

Journée d'étude au Centre culturel de Soissons.

Pascal Le Maléfan est intervenu le 11 octobre 1995 à la Journée d'Étude des Professionnels organisée par le Centre culturel de Soissons sur le thème : « Expressions et enfances. Quelles médiations face à la souffrance psychique ? ». Sa communication s'intitulait : « *Voix, regard, distanciation dans le travail thérapeutique avec la marionnette auprès d'enfants psychotiques* » et son contenu sera publié dans un prochain bulletin.

Groupe d'analyse de la pratique.

Nous avons reçu de Mme Christiane d'Amiens, adhérente de l'association — que nos lecteurs connaissent entre autres par son intervention à la *Journée clinique du 11 juin 1994*(*) — une lettre où elle écrit :

Durant l'année 1994-95, un groupe d'analyse de la pratique s'est réuni six fois autour de Colette DUFLOT, qui en assurait la régulation.

De formations diverses et travaillant avec des publics différents, nous avions cependant en commun la pratique d'un atelier à médiation thérapeutique par la marionnette.

Chacun, bien sûr, a retiré de ces rencontres ce qu'il en attendait. Pour ma part, j'ai constaté que les échanges ont permis :

• d'apaiser une situation institutionnelle bloquée, liée à l'existence d'un atelier-marionnettes ;

• de modifier et affirmer certains points de dispositifs d'ateliers ;

• de prendre un recul nécessaire par rapport des situations fort chargées émotionnellement ;

• de sortir d'une position d'isolement dans laquelle, pense, se trouvent certains praticiens ;

• de rattacher cette pratique à des points de théorie ;

• enfin de constater que, malgré les différents publics auxquels nous nous adressons, nous étions reliés sans discordance par le fil de la marionnette, médiateur thérapeutique.

Christiane d'AMIENS
Animatrice d'un atelier-marionnettes
auprès d'adultes psychotiques

C'est la première réaction — écrite — à cette formation nouvelle — et originale —, annoncée dans nos bulletins 93/4 et 94/2, animée par Colette Duflot, psychologue, et qui a entamé sa deuxième année en octobre 1995.

Rappelons que ce groupe fonctionne d'octobre à mars, à raison d'un samedi par mois et qu'il concerne des professionnels de la Santé ou de l'Éducation ayant une expérience d'animation de groupes avec marionnettes, qu'ils aient ou non suivi le cursus des stages proposés par «Marionnette et Thérapie».

Les réflexions de Mme Christiane d'Amiens montrent les résultats de l'approche psychanalytique des questions fondamentales qui se posent à propos des prises en charge à médiations projectives. Ceci dans

(*) *«Le voyage d'Ulysse ou l'histoire de l'enfant sans nom»*, cf. bulletin "Marionnette et Thérapie" n° 94/3.

un cadre permettant l'explicitation ou l'élaboration de méthodes de travail cohérentes et efficaces en matière d'animation de groupes avec marionnettes, en fonction de la population concernée et des objectifs visés.

Journée d'étude à Ste-Gemmes-sur-Loire.

Le Centre de Santé Mentale Angevin de Sainte-Gemmes-sur-Loire (49) organise le 20 janvier 1996, sous le titre « Marionnette Marion'Être », la « Première journée d'étude du Collège des psychologues du Centre de Santé Mentale Angevin ».

Plusieurs personnalités de «Marionnette et Thérapie» participeront à l'animation de cette journée : Colette Duflot, Pascal Le Maléfan, Madeleine Lions, le Dr Lý Thánh Hué et Gilbert Oudot.

Au programme, deux communications avec discussions le matin, quatre ateliers l'après-midi et un spectacle en clôture (Compagnie Ti Mahaut).

Contact : Brigitte Routeau, secteur IV, CESAME, CHS Ste-Gemmes-sur-Loire - B.P. 89 - 49137 Les Ponts de Cé Cedex - Tél. 41 80 78 16 - Fax 41 80 79 80

"Marionnette et Thérapie" et l'IPCEM.

Dans le cadre de la mise en place d'un programme d'éducation des enfants asthmatiques, le service de Pneumo-Pédiatrie de l'hôpital Ambroise Paré (Dr E. Bidat), á Boulogne (92), a fait appel à l'IPCEM(*), institut de formation spécialisé dans la pédagogie. Une première formation du personnel soignant de ce service avait été organisée en mai 1995 ; la deuxième session avait lieu en octobre 1995 et l'un des objectifs de son programme fut : « Identifier la place de la marionnette dans l'éducation des enfants ».

C'est ainsi que Madeleine Lions a animé pendant l'après-midi du mardi 3 octobre un atelier-marionnettes destiné à sensibiliser les soignants à une utilisation de la marionnette-médiateur en vue des besoins des enfants asthmatiques et de leur prise en charge dans le cadre de leur hospitalisation. Après avoir rappelé les principes de la construction d'un scénario, on a évoqué différentes possibilités de scénarios sur le thème de l'asthme. Trois groupes se sont constitués et chacun de ces groupes a produit

(*) IPCEM : Institut de Perfectionnement en Communication et Éducation médicales, Tour Bayer, 13 rue Jean Jaurès, 92807 Puteaux Cedex. Cf. bulletins "Marionnette et Thérapie" 93/ 1 et 94/4.

un scénario et l'a immédiatement mis en jeu, chaque fois une créativité remarquable. L'après-midi s'est heureusement terminée par un spectacle de Donald Paz qui, avec une grande maîtrise de la manipulation et une justesse de l'expression, a fortement touché tous les participants à cette formation.

Rappelons que depuis octobre 1993, "Marionnette et Thérapie" coopère avec l'IPCEM dans un programme « Formation à l'Éducation de l'Enfant Diabétique » avec des stages de formation deux fois par an, à Saint-Étienne et Paris.

Signalons aussi que le Dr Olga Couvaras et le Dr Lý Thánh Huê avaient ouvert la voie dans ce domaine à l'hôpital Purpan à Toulouse (expérience relatée par le Dr Lý Thánh Huê dans le compte rendu du colloque de 1988). Le Dr Olga Couvaras a d'abord utilisé le théâtre de marionnettes pendant les périodes de vacances des enfants. A présent, elle utilise entre autres des petits scénarios appropriés pour faire comprendre á de très jeunes enfants l'importance « des signes d'hypoglycémie » afin qu'ils soient capables de les dire très vite à leur maman, par exemple, ou leur plus proche entourage.

Reproduction d'une carte de vœux envoyée de Boston à Noël 1989 par Danny Burge's

J'ai rencontré Danny Burge's à Boston *le 14 juillet 1989. Cet enfant, handicapé physique américain, a beaucoup voyagé avec son père.* Sa passion : « *la marionnette* ».
Tous ceux qui fréquentent les Festivals et Congrès de la Marionnette ont pu le rencontrer.
À présent, devenu adulte, sa passion n'a pas changé : il est devenu marionnettiste professionnel.
Madeleine LIONS

Formation en 1996

AVEC FABRICATION DE MARIONNETTES

Du 26 février 1996 au 1er mars 1996, *à l'INJEP, Marly-le-Roi (78)*
"Marionnette et Psychanalyse" avec **Madeleine Lions** et **Gilbert Oudot**

Du 10 au 15 juin 1996, *à Nantes (44)*
"Du conte à la mise en images, du schéma corporel à l'image du corps"
avec **Marie-Christine Debien** et **Madeleine Lions**

Du** 4 **au 8 novembre 1996, *à l'INJEP, Marly-le-Roi (78)*
"Stage de perfectionnement" avec **M.-Christine Debien** et **Madeleine Lions**

SANS FABRICATION DE MARIONNETTES

Du 15 au** 17 **avril 1996(*), *à l'INJEP, Marly-le-Roi (78)*
"Marionnette et Psychanalyse – Stage de théorie" avec **Gilbert Oudot**

Du 13 au** 17 mai **1996(*), *à l'INJEP, Marly-le-Roi (78)*
"Corps et Marionnette" avec **Jean Bouffort** et **Madeleine Lions**

Le samedi 21 octobre 1996, *au **siège de l** 'association, Paris (11e)*
Journée d'Étude "Marionnette et Psychanalyse" avec **Gilbert Oudot**

GROUPE D'ANALYSE DE LA PRATIQUE

Les samedis 6 janvier, 3 février et 23 mars 1996,
au siège de l'association, Paris (11e)
La marionnette comme médiation projective :
"Des pratiques à la théorie qui les sous-tend"
avec **Colette Duflot**

JOURNÉE CLINIQUE "MARIONNETTE ET THÉRAPIE"

*Le **samedi** 1er **juin 1996,*** *à Paris (en cours d'organisation)*

Pour les formations organisées à l'INJEP, les frais d'accueil
sont de 140 F/jour en 1995. Ils comprennent l'hébergement et les repas.
L'association se réserve le droit d'annuler une action de formation
dix jours avant son début au cas où le nombre de participants serait insuffisant.
Les dates et/ou les lieux des formations peuvent être modifiés.
Des conditions peuvent être envisagées pour des personnes non prises en charge.

Plan de formation sur demande
Renseignements et inscriptions : **"Marionnette et Thérapie"**
28, rue Godefroy Cavaignac - 75011 Paris - Tél. : (1) *40 09 23* 34

(*) *Dates changées par rapport aux informations précédemment diffusées.*

rencontre

Quelques souvenirs à propos des marionnettes
Notes pour servir à l'histoire de la marionnette thérapeutique en France

Dans ce cadre des « Quelques souvenirs à propos des marionnettes - Notes pour servir à l'histoire de la marionnette thérapeutique en France », nous avons relaté dans notre bulletin 95/3 une interview avec Serge Lebovici. Nous publions aujourd'hui le deuxième entretien de Pascal Le Maléfan avec des personnalités citées lors de son intervention au VIIe Colloque international "Marionnette et Thérapie" en septembre 1994(*) : il s'agit de Simone Blajan-Marcus.

Rencontre avec Simone Blajan-Marcus
le 28 janvier 1995

Pascal Le Maléfan : Pourriez-vous me raconter l'origine de votre pratique de la marionnette thérapeutique ? Comment avez-vous pensé l'utiliser avec les enfants ?

Simone Blajan-Marcus : Je suis allée aux États-Unis en 1938, de septembre 38 à juin 39. J'avais passé ma thèse en 38, qui avait eu l'heur de plaire(1), j'ai eu donc une médaille et cette médaille m'a permis de solliciter une bourse pour aller aux États-Unis. Les travaux que j'avais fait sur la délinquance juvénile m'avaient poussée à les poursuivre aux Etats-Unis. Ça a d'ailleurs été toute une série qui ont abouti à l'Unesco et au Ministère de l'Éducation Nationale, et qui ont été bénéfiques pour ma vie professionnelle.

Aux Etats-Unis, j'ai commencé par Boston où je me suis profondément ennuyée, mais j'ai appris beaucoup de choses. J'y suis restée six mois. Heureusement j'avais de la famille à New-York qui m'a invitée à Noël ! Ensuite je suis restée à New-York un certain temps. J'ai voyagé un peu partout : je suis allée à Chicago,

---

(*) Pascal LE MALÉFAN, *"Marionnettes et Handicaps",* collection ôMarionnette et Thérapie", n° 24, p. 47-55 (N.D.L.R.).
(1). *Le scoutisme comme méthode de rééducation des troubles du caractère chez l'enfant et l'adolescent, 1938, Paris, A. Legrand.*

dans le Sud, à l'Ouest, etc. Et à New-York on m'a très fortement conseillé d'aller voir le service de psychiatrie infantile de Lauretta Bender. Lauretta Bender était *la* psychiatre infantile de New-York[2]. Je ne l'ai vue que très peu mais j'ai visité un service remarquable et très intéressant à tout point de vue. Et il y avait là un certain Woltmann, Gustl de son prénom, un Allemand d'origine qui s'était réfugié aux Etats-Unis parce qu'il était antinazi. Cet homme était d'abord un artiste, c'est-à-dire qu'il dessinait, peignait etc. Il avait rencontré une assistante sociale américaine qu'il a épousée. Et cette dame avait une fille. Cette petite fille était parfois malade, et pour l'amuser, il avait confectionné des marionnettes avec des petites boules en caoutchouc. Sa femme lui dit un jour : « Mais pourquoi tu n'essayerais pas de faire ça dans le service où je travaille ? » Il a donc commencé à faire des marionnettes avec ses doigts et ensuite des marionnettes à gaine (mais surtout avec les doigts). Il s'est aperçu que des enfants complètement prostrés sortaient de cet état, et que d'autres commençaient non seulement à être plus gais — ce qui est la moindre des choses — mais à parler — certains ne parlaient plus : il y avait des autistes, des schizophrènes, de tout. À l'époque pour les Américains — je ne sais pas si c'est encore ainsi — tout ce qui n'était pas normal était de la schizophrénie, ce qui n'était pas très strict du point de vue nosographique !

J'ai donc fait connaissance avec cet homme et nous avons sympathisé. J'étais tout le temps fourrée à l'hôpital Bellevue où se tenait le service de Lauretta Bender, et j'assistais à ces séances où j'ai beaucoup appris et où je me suis dit qu'il fallait que je fasse quelque chose comme ça, une fois rentrée à Paris.

Je savais qu'il y avait une menace de guerre puisque les Américains que je rencontrais me demandaient pourquoi je voulais rentrer en France ! Pour eux la guerre en Europe était imminente. Je répondais que la France avait besoin de moi ! Je me prenais un peu pour Jeanne d'Arc ! *(rires)...* Finalement je suis rentrée au bout d'un certain temps, en juin exactement, en ayant une trouille noire. J'ai été rassurée tout de suite car c'était très calme ; c'est seulement plus tard que ça c'est un peu énervé ! Mais j'ai commencé tout de suite à travailler. J'ai contacté une amie parisienne qui allait devenir la femme de mon cousin, et qui était assistante sociale et cheftaine des « Petites Ailes » (le scoutisme pour les petites filles). Elle était

(2). Lauretta Bender était une élève de Léo Kanner qui isola l'autisme infantile précoce (1942). Elle fut une initiatrice de l'étude de la schizophrénie infantile et elle était la femme de Paul Schilder, auteur de la célèbre étude **L'Image de notre corps** (1935) et médecin-chef de la section psychiatrique de la clinique Bellevue de New-York.

très adroite de ses mains, ce que je suis pas du tout. A nous deux nous avons fait une équipe tout à fait étonnante d'efficacité, moi médecin, elle assistante sociale — ce qu'elle est toujours d'ailleurs, mais elle est devenue psychanalyste sur le tard ; elle a travaillé à Claude Bernard, ce que j'ai refusé : on m'avait demandé d'en prendre la direction à la sortie de la guerre, mais j'avais peur des complications et j'avais bien raison, vous connaissez sans doute l'histoire[3] ! Mais j'anticipe.

Il se trouve que cette amie cherchait un appartement à Paris à partager avec quelqu'un. Je lui ai donc proposé mon petit studio du côté des Batignolles qui se divisait en deux, et nous sommes devenues très amies, au point que lorsque la guerre a éclaté nous avons tout de suite voulu nous rendre utiles avec les scouts. Mais comme ils ne voulaient pas de médecins — c'était la pagaille ! — se rendre utile était presque suspect ! J'ai supplié qu'on me laisse rendre quelques services et j'ai dû m'habiller en infirmière.

On a donc laissé de côté mes projets quelque temps, mais quand les Allemands ont occupé Paris, j'ai mis au point une consultation que j'ai appelé médico-pédagogique dans laquelle nous recevions des enfants névrotiques, la plupart du temps — mais on m'a envoyé toutes sortes de gosses pour lesquels on ne savait pas trop quoi faire avec eux, comme des épileptiques — je me souviens d'un gamin qui montait sur les échelles, je pourrais en parler des heures !

Pour cette consultation, j'ai loué un vieil hôtel particulier. La salle du bas a été transformée en salle de jeu pour les enfants et en bureau où je recevais les parents et les enfants. L'existence de ce centre médico-pédagogique ou psychologique, je ne sais plus, s'est su, et Heuyer[4] m'a envoyé des patients — il a été mon patron de thèse — et ça a très bien marché, on a fait du travail intéressant. On faisait faire aux enfants, sur du papier Canson, le portrait de leur marionnette, on leur disait pas quoi, mais c'était souvent le portrait craché d'un de leurs parents, c'était incroyable ! Les enfants ne sont pourtant pas des portraitistes ! Et ensuite on leur

---

(3). À propos de l'histoire du C.M.P.P. Claude-Bernard, on pourra se reporter à l'article de Claire Doz-Schiff : *Le versant pédagogique en analyse d'enfants : le centre Claude Bernard,* Etudes freudiennes, n° 36, janvier 1995 et au texte de l'entretien de Danièle Brun avec Juliette Favez-Boutonier, *ibidem.*

(4). Georges Heuyer crée en 1925, au patronage Rollet — le patronage des "enfants anormaux" de la rue de Vaugirard qui recueillait, dans les années 1900, les enfants sans domicile fixe errant dans les rues de Paris —, un centre d'observation qui va devenir un centre de consultation pour tous les enfants en difficulté. Ce sera la « Clinique annexe de Neuropsychiatrie infantile » pour laquelle Georges Heuyer s'assure la collaboration de la psychanalyste Sophie Morgenstern. De centre d'hébergement, le patronage est donc devenu centre d'observation et de traitement.

faisait faire en relief, avec les moyens du bord, leur marionnette. Puis on tendait un drap et ils se mettaient derrière, à un ou à deux ou à plusieurs. Quand la pénurie s'est installée et qu'il n'y avait plus de pâte á modeler, on utilisait de vieux journaux pour faire du papier mâché qu'on mélangeait à la colle que l'on trouvait et des bouts d'étoffe que l'on recueillait à droite et à gauche.

On a donc continué pendant la guerre, et comme je suis d'appartenance juive, c'est au nom de Mlle Jouvent, ma copine et future cousine, que les gens étaient adressés. Heuyer a été très, très chic ; il nous a énormément aidées.

On a continué jusqu'au moment où il y a eu énormément de bombardements. Là je me suis baladée avec un appareil électrique dans le dos pour faire des massages á domicile. Il pesait 15 kg, je ne rigolais pas ! La consultation s'est provisoirement arrêtée. On a repris puis arrêté de nouveau, et au moment de la libération de Paris, c'est devenu un centre de secours aux blessés. Nous avons eu trois blessés et nous étions sept pour les soigner ! *(rires)...* Je raconte tout ça d'ailleurs dans mes souvenirs[(5)].

A la Libération j'ai eu la visite de Georges Mauco[(6)], que je ne connaissais pas bien mais qui est devenu ensuite un ami. Mauco venait me demander si je ne voulais pas prendre part à la création du Centre Claude Bernard. J'ai refusé en disant que je n'avais pas le courage de faire ça en ce moment, que j'avais ma carrière à construire. [...]

J'ai écrit des articles, dont un traduit en allemand, sur mon travail dans ce centre. Je me souviens d'avoir soigné une petite fille

---

(5). Non publié. Titre : **Souvenirs (La vie derrière soi).**

(6). Georges Mauco était un spécialiste de la géographie humaine. Il avait écrit en 1932 un livre encore d'actualité, **Les étrangers en France et leur adaptation.** À la fois pédagogue et psychanalyste non médecin, Georges Mauco souhaitait introduire la psychanalyse dans le monde de l'Éducation afin d'effectuer ce qu'il appelait « une mutation psychanalytique de la pédagogie ». Grâce à ses responsabilités administratives — il était secrétaire général du Haut Comité de la famille et de la population [dans le gouvernement de De Gaulle] —, il obtint l'appui à la fois des ministères de l'Éducation nationale et de la Santé publique. [...] [Il créa] le premier centre psychopédagogique, le Centre Claude-Bernard, [...] dans le lycée du même nom à Paris, en 1946, [...] avec l'appui du Général de Gaulle. ». J.F. Rabain, *La psychanalyse d'enfants à la S.P.P.,* Études freudiennes, opus *cité, p.* 157

On pourra aussi utilement se reporter à l'article que vient de lui consacrer Élisabeth Rudinesco dans la revue *L'Infini,* n° 51, Automne 95, p. 69 à 84, intitulé : « Georges Mauco, 1899-1988. Un psychanalyste au service de Vichy. De l'antisémitisme à la psychopédagogie ».

dite retardée, et que nous avons vue sous nos yeux passer de petite fille à grande fille d'une façon étonnante qu'on n'a pas compris sur le moment. Tous ses dessins étaient rouges, du rouge partout, et elle était devenue très violente alors qu'elle était plutôt douce. Elle s'est mise à taper sur une marionnette avec une autre, etc. Alors nous avons demandé à la mère ce qu'il se passait et elle nous a appris que sa fille venait d'avoir ses règles. Les enfants inventaient des trucs extraordinaires !

J'ai continué par la suite à m'intéresser aux marionnettes tout en en faisant beaucoup moins à la maison parce que ça prenait beaucoup de place. Mais ma cousine, elle, a continué chez elle.

Je m'intéressais aussi aux marionnettes artistiques. J'ai connu des gens qui travaillaient au Jardin du Luxembourg par exemple.

Et puis je suis allée à des Congrès de psychiatrie où des gens parlaient de marionnettes, en particulier pour des adultes psychotiques, qui se méfient des gens qui les soignent mais qui pouvaient s'adresser à la marionnette tenue par le soignant — et il n'y avait même pas besoin d'un rideau pour cacher car le malade pouvait faire totalement abstraction de l'adulte tenant la marionnette.

Je me souviens de choses tout à fait remarquables qui se faisaient au Brésil et au Pérou je crois bien, enfin, je ne m'en souviens plus maintenant ! Vous savez, j'ai 83 ans et ma mémoire n'est plus ce qu'elle était !

Ah oui, justement, j'ai oublié de dire qu'avant ma thèse, avant la guerre donc, j'étais avec Serge Lebovici chez Heuyer, et Lebovici faisait des jeux thérapeutiques : on se mettait à quatre pattes, on recevait des coups de pied au derrière et tout et tout avec les enfants ! C'était les balbutiements du psychodrame en quelque sorte(7). Lebovici était analyste et moi je connaissais quelques notions de psychanalyse, mais j'ai commencé mon analyse après la guerre, car pendant la guerre je ne pouvais pas et avant la guerre je n'avais pas les moyens. Je l'ai faite en 1950.

Donc les marionnettes, j'ai continué à m'y intéresser, et j'avais de temps en temps des échos d'expériences faites par des

---

(7). Serge Lebovici rapporte que lorsqu'il travaillait chez Heuyer, il avait organisé dans un groupe d'enfants, avec le Dr Marcus-Jeisler (future Blajan-Marcus), la fabrication de marionnettes. « Au cours de ce travail long et difficile, écrit-il, les enfants faisaient un réel travail thérapeutique collectif et étaient amenés à abréagir leur agressivité », in *La psychothérapie collective de l'enfant,* Mme J. Moreau-Dreyfus et S. Lebovici, Sauvegarde de l'enfance, n° 15-16, 1947, p. 29.

gens. J'ai fait une rencontre très émouvante après la guerre d'un médecin cardiaque allemand qui est venu me voir qui s'appelait Marcus comme moi et qui avait fait des marionnettes sculptées dans du bois — je les ai encore à la maison. Il y avait le Roi, la Reine, le Prince, la Sorcière, la Fée, etc. C'était des stéréotypes.

Il était émouvant cet homme ; il était très maigre, il avait du mal à respirer et il me disait qu'il n'en avait pas pour très longtemps. Il faisait surtout des marionnettes pour les enfants.

Nous avions en effet des marionnettes toutes faites à gaine que nous achetions, mais on s'en servait très peu, c'était uniquement pour les enfants incapables de faire leur propre marionnette. Nous ne voulions pas les fabriquer pour eux, et nous ne voulions pas non plus leur donner un type déjà tout prêt.

J'ai eu une expérience de marionnette tout à fait personnelle avec ma fille. Elle avait quatre ans, trois ans et demi-quatre ans. Elle était emballée par les poupées que je manipulais pour elle. Il y en avait une à laquelle un de mes jeunes patients avait arraché le cheveux et comme mon mari était chauve, elle disait : « Papa ! » en la voyant, d'autant plus que mon mari voyageait beaucoup et était souvent absent. Et alors à un moment donné j'ai fait dialoguer les marionnettes et ma fille et il y avait donc la marionnette « Papa », mais on m'a appelée au téléphone et j'ai laissé la poupée sur le divan et suis partie. J'ai entendu un hurlement d'angoisse. Ma gosse s'est mise à hurler de peur et d'angoisse parce que ça ne bougeait plus.

J'en avais parlé à Françoise Dolto et elle m'a dit que peut-être ça lui rappelait des mouvements péristaltiques qui s'arrêtent. Je trouve qu'elle est allée bien loin chercher le fait que « Papa » semblait mort ! [...]

J'ai continué à faire une transition entre mes marionnettes et le psychodrame. Avec ma fille toujours, on faisait les folles toutes les deux et on avait un chat qui était assis et qui nous regardait. On se disait qu'il devait se demander ce qu'on faisait ! Mais ma fille a pris l'habitude de m'amener le chat en lui faisant dire : « Qu'est-ce qu'il se dit ? ». Et puis après elle m'a amené ses poupées en leur faisant dire la même chose. Je « doublais » alors le chat ou les poupées — et je continue d'ailleurs à le faire avec mes petites-filles ! C'était le grand jeu, son grand plaisir. D'ailleurs elle est entrée dans la vie professionnelle par le spectacle : le cinéma et ensuite l'opéra.

C'est marrant, le spectacle c'est de mère en fille. Ma mère m'a raconté que lorsqu'elle était petite, elle montait sur la table pour chanter devant les invités !

J'ai toujours eu envie de faire jouer le corps, même si en tant qu'analyste je suis capable de rester dans ma fonction d'écoute.

Pendant la guerre, une compagnie de théâtre, *Les Comédiens Routiers,* nous a engagées, Jacqueline Jouvent et moi. Nous avons fait une petite tournée. Les Routiers sont les aînés des scouts, des Éclaireurs. Comme j'imite très bien les animaux, on avait fait tout un scénario autour... J'amuse beaucoup les enfants avec ça !

Pascal Le Maléfan : Est-ce que vous avez travaillé à l'hôpital de Vaugirard ?

Simone Blajan-Marcus : Je n'ai jamais fait de marionnettes là-bas. C'était après.

J'ai travaillé à Vaugirard comme auditeur libre si on peut dire, parce qu'il n'y avait pas beaucoup de place pour moi comme externe. J'ai appris beaucoup de choses auprès de Heuyer, mais surtout j'ai fait du travail avec Lebovici qui était chef de clinique chez Heuyer.

Non, j'ai toujours fait des marionnettes dans un cadre privé, jamais dans un hôpital. Mais on ne me l'a pas demandé non plus. J'en aurais peut-être fait à Claude-Bernard si j'en avais accepté la direction. C'est finalement Berge qui est devenu le premier directeur. C'était un type charmant, je l'aimais beaucoup. Après la guerre, lors d'un congrès, il déclara en me voyant : « Ah ! voilà notre mère à tous ! ». Je n'en reviens toujours pas qu'il l'ait dit.

Pascal Le Maléfan : Connaissiez-vous les travaux de Madeleine Rambert ?

Simone Blajan-Marcus : Bien sûr ! Je me suis beaucoup inspirée d'elle. Je suis d'ailleurs allée la voir en Suisse.

Pascal Le Maléfan : Qui était en fait Madeleine Rambert ?

Simone Blajan-Marcus : C'était une psychologue ; elle n'était pas médecin. Elle travaillait je crois avec Jean Piaget[8].

Pour faire ma thèse j'ai effectué — entre autres — un stage chez Jean Piaget [...]

---

(8). Jean Piaget a préfacé le livre de Madeleine Rambert **La vie affective et morale de l'enfant. Douze ans de pratique psychanalytique** *(Delachaux et Niestlé, 1945)* dans lequel elle développe et prolonge les idées de l'article de 1938 sur l'utilisation du jeu de guignols paru dans la Revue française de psychanalyse.

Pascal Le Maléfan : Pourriez-vous me raconter votre rencontre avec Madeleine Rambert ?

Simone Blajan-Marcus : J'en ai de très faibles souvenirs. Je suis allée la voir quand j'étais chez Piaget, au début de 1938 sans doute. À Pâques 38 exactement. Ah non, ce n'est pas possible ! J'ai passé ma thèse le 20 mai 1938. C'était donc l'année d'avant, en 37.

Elle m'a reçue très aimablement, très gentiment. Elle m'a montré les marionnettes dont elle se servait.

Je suis allée à des cours qu'elle faisait, mais c'est très vague dans mon esprit.

Mais ça ne m'a pas autant impressionnée que lorsque j'ai rencontré Madame Séchéhaye, qui était aussi une femme charmante qui s'occupait des schizophrènes.

En tout cas je crois bien que c'est elle, Madeleine Rambert, qui m'a donné l'idée de faire réaliser le dessin de la marionnette avant de la construire.

Je ne sais pas si vous avez déjà demandé aux enfants de faire le dessin de la famille par exemple, mais c'est incroyable comme ça peut ressembler à leurs parents. Et ils ne s'en rendent pas compte cela vaut mieux, surtout quand, ayant fait leur marionnette à partir de ce portrait, ils se mettent à taper dessus *(rires) !*

Pascal Le Maléfan : Vous aviez entendu parler de Madeleine Rambert de quelle façon ?

Simone Blajan-Marcus : Par des articles dans des revues, peut-être même dans la Revue française de psychanalyse.

En tout cas très peu de gens ont fait de la marionnette thérapeutique à cette époque.

Pascal Le Maléfan : Il y avait Lebovici.

Simone Blajan-Marcus : Il s'y est mis à un moment donné en effet. [..]

Pascal Le Maléfan : Lorsque vous avez fait votre analyse, parliez-vous de votre pratique des marionnettes ?

Simone Blajan-Marcus : Je ne crois pas, non. Je me suis intéressée plus aux adultes par la suite. Et je me suis aperçue que mon intérêt pour les enfants avait des racines névrotiques : j'en voulais beaucoup aux parents. Après ça c'est remis en ordre, mais sur le moment je me suis totalement arrêtée de m'intéresser aux enfants et j'ai préféré recevoir des adultes en tant qu'analyste. Après j'ai diversifié un peu, il y a eu le psychodrame, etc. Je l'ai découvert, je ne le connaissais pas. [...]

Pascal Le Maléfan Avez-vous eu des contacts avec Lacan au cours desquels vous auriez pu aborder la pratique de la marionnette ?

Simone Blajan-Marcus : Non, pas du tout. Et je me suis bien gardée de parler de psychodrame aussi parce que j'avais l'impression que ce n'était pas très catholique. Quand il parlait de techniques de groupe c'était plutôt pour les critiquer. Il a commencé à s'y intéresser avec Paul Lemoine. Paul a été son analysant tandis que moi j'ai été simplement son élève. [...]

Je ne crois pas qu'il avait jamais entendu parler de l'usage thérapeutique des marionnettes.

Pascal Le Maléfan : Il avait pourtant paru intéressé par la communication de F. Dolto sur l'utilisation de la poupée-fleur.

Simone Blajan-Marcus : Ah c'est très différent. La poupée-fleur a des points communs avec la marionnette mais c'est très spécial et utilisé surtout avec les enfants qui ne parlent pas — elle n'a pas de bouche —, avec les autistiques, les schizophrènes dans certains cas.

Pascal Le Maléfan : F. Dolto avait-elle des opinions sur la marionnette thérapeutique ?

Simone Blajan-Marcus : C'est très curieux mais je ne me souviens pas de lui en avoir parlé. J'ai dû lui dire que je m'en étais servi, mais je ne crois pas que ça l'intéressait particulièrement.

Je crois qu'il faudrait remettre la marionnette au goût du jour car c'est un outil à la fois utilisable en situation individuelle et collective. [...]

psychiatrie et art-thérapie au Japon(*)

L'application de la thérapie par l'art pour des patients schizophrènes,

en particulier du point de vue des perturbations de leur "Ma-ai"(**)

Les séances de thérapie par l'art en groupe ont lieu une fois par semaine pendant deux heures, et les thérapeutes ont essayé d'utiliser une approche de la thérapie par l'art pour traiter les troubles schizophréniques, surtout en ce qui concerne le rétablissement de leurs relations interpersonnelles. La stratégie thérapeutique principale se base sur le concept du "Ma-ai".

Le concept "Ma-ai" est essentiel dans les arts martiaux japonais (Budo) tels que le Karaté, le Judo et le Kendo, et il est basé sur le concept de l'espace dynamique qui compose les relations interpersonnelles. Autrement dit, il est la dimension cachée des relations humaines. Le "Ma-ai" comprend trois principes de base, soit : l'espace, le temps et le spirituel. Normalement, une personne peut créer un bon "Ma-ai" en relation avec les autres dans sa vie de tous les jours. Mais chez un malade schizophrène, ce sens du "Ma-ai" est perturbé continuellement. Ainsi nous avons essayé de comprendre et d'améliorer les relations interpersonnelles détériorées, par l'intermédiaire de la thérapie par l'art basée sur le concept "Ma-ai".

La figure 1 explique ce concept du "Ma-ai". Pendant un combat de karaté, par exemple, lorsque les deux personnes mettent une distance appropriée entre elles, elles peuvent changer cette distance comme elles le souhaitent. Ceci indique le "Ma-ai" le plus souple, le mieux équilibré, et il est appelé « le bon "Ma-ai" ».

Lorsqu'une personne passe à l'attaque, la distance entre les deux combattants est réduite. Dans cette situation, un des combattants doit entamer une action d'attaque ou de défense parce

---

(*). Cf. bulletin "Marionnette et Thérapie" n° 95/3, p. 11 et suiv.

(**). Bulletin japonais de la Thérapie par l'Art, Vol. 10, 1979. - (Étude présentée au XIe Colloque de la Société Internationale de Psychopathologie de l'Expression, à Édimbourg, 1978.) — Texte reçu en anglais et traduit par Prudence Borgniet et Colette Duflot.

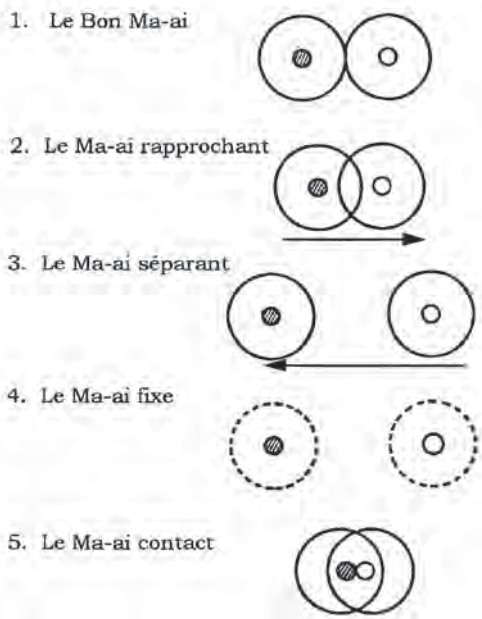


Fig. 1 Types de "Ma-ai"

que cette distance est rapprochée. On appelle ceci « un “Ma-ai” rapprochant ».

Par contre, lorsqu’une personne fait un mouvement de recul pour échapper aux autres personnes, il y aura une séparation de leur distance interpersonnelle. Ceci est un genre de retrait dans les rapports humains et on l’appelle « le “Ma-ai” séparant ».

Dans la situation extrême du « “Ma-ai” rapprochant », les deux personnes s’agrippent, et on peut appeler ceci « le “Ma-ai” contact ».

Lorsque les deux personnes sont debout et se regardent fixement, aucune ne peut commencer une action, étant donné la grande tension qui existe entre elles. Ceci est « le “Ma-ai” fixe », et, dans cette situation, il n’y a aucune dynamique de proximité ni de séparation.

Fig. 1 — Elle montre la classification du “Ma-ai” en 5 types, soit « le bon “Ma-ai” », « le “Ma-ai” rapprochant », « le “Ma-ai” séparant », « le “Ma-ai” fixe » et « le “Ma-ai” contact ».

Une observation attentive des dessins d’un malade révélera que ces types du “Ma-ai” sont bien représentés dans ses dessins de paysages.

Fig. 2 — Ce dessin donne le sens du « “Ma-ai” rapprochant » car tous les objets s’approchent l’un de l’autre. Par conséquent, le paysage est plein.

Fig. 2

Fig. 3 — Ceci est le « “Ma-ai” » séparant » car toute chose est séparée des autres. Le paysage est isolé.

Fig. 3

Fig. 4 — Il est possible de comprendre ce dessin comme celui du « “Ma-ai” fixe » parce que tout est placé l’un à côté de l’autre indifféremment, et le paysage est devenu statique ou rigide.

Fig.4

Fig. 5 — Les dessins de paysages des malades schizophrènes peuvent être divisés dans différentes catégories : : rapproché, séparé et fixe. Chaque type peut avoir une corrélation avec des sous-types de la schizophrénie : rapproché/paranoïde, séparé/hébéphrénique, fixe/résiduel ou déficitaire.

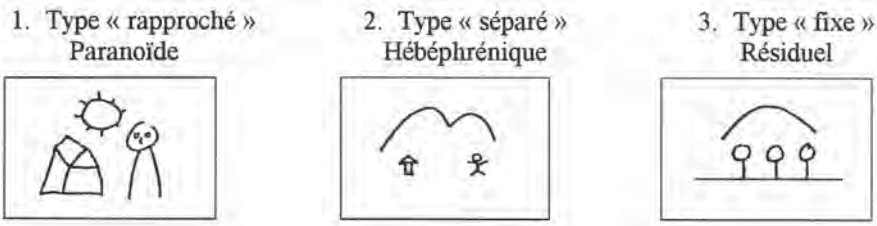


Fig. 5 Types de paysages

Je viens de tracer le concept “Ma-ai” du point de vue distance, mais le “Ma-ai” comporte d’autres aspects importants. La **Fig. 6** montre les trois principes essentiels du “Ma-ai”, soit les principes spatiaux, temporels et spirituels. Les principes de l’espace et du temps sont toujours complémentés par le principe spirituel. De ce fait, par l’interaction de ces trois facteurs, le “Ma-ai” deviendra soit tendu soit détendu.

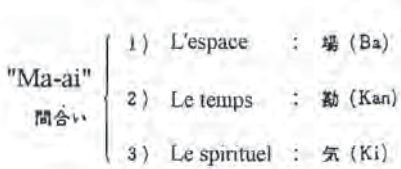


Fig. 6 Facteurs du "Ma-ai"

La Fig. 7 montre les relations patient-thérapeute dans l'activité de dessiner, du point de vue temps dans le concept "Ma-ai". Il y a cinq structures "Ma-ai" de base dans cette situation :

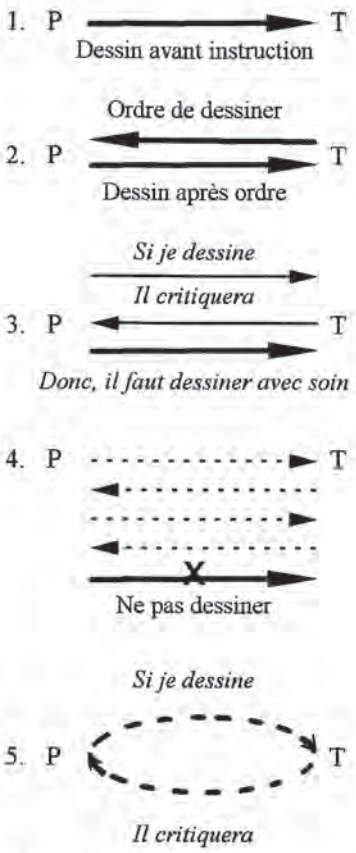


Fig. 7 "Ma-ai" dans les dessins

1. Le patient fait un dessin avant que le thérapeute lui demande de dessiner.
2. Le patient commence à dessiner avant de recevoir les instructions du thérapeute.
3. Le patient dessine timidement parce qu'il craint les critiques du thérapeute. Il s'agit du type de patient qui pense : « Si je dessine, je sais que le thérapeute critiquera mon dessin, ainsi, je dois dessiner avec soin ».
4. Le patient qui ne dessine pas du tout parce qu'il pense trop aux critiques éventuelles du thérapeute. Il s'agit du type de patient qui pense : « Si je dessine, le thérapeute portera des critiques sur mon dessin, ainsi je dois dessiner avec soin. Mais alors, le thérapeute saura que j'ai pensé à ces critiques, et il saura que j'ai dessiné avec soin », et ainsi de suite, De ce fait, le patient abandonne complètement l'idée de dessiner, constituant une défense contre les critiques du thérapeute.
5. Le patient qui ne peut pas commencer à dessiner mais qui tiendra un crayon à la main. Le patient dans cette situation pense au dialogue sans fin entre lui-même et le thérapeute, surtout concernant les critiques du thérapeute. Cette situation est la chaîne sans fin des nœuds emmêlés dans les rapports patient-thérapeute.

Fig. 8 — Elle montre les deux aspects du « Ma-ai » qui sont reflétés dans les dessins du patient, dans sa situation thérapeutique. L'un des aspects est l'aspect réel du "Ma-ai", c'est-à-dire le "Ma-ai" dans les actions réelles, telles que dessiner. L'autre est l'aspect pictural du "Ma-ai", c'est-à-dire le "Ma-ai" dans l'expression picturale.

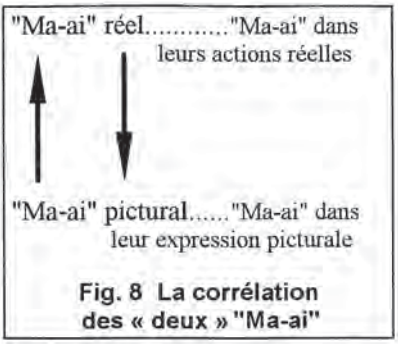


Fig. 8 La corrélation des « deux » "Ma-ai"

Ces deux aspects du "Ma-ai" sont en corrélation, et si le thérapeute peut se concentrer sur le "Ma-ai" pictural du patient, par la suite le "Ma-ai" réel peut aussi être amélioré.

Fig. 9 — Ceci est la représentation du patient lui-même et d'une autre personne. Ils se tiennent debout côte à côte et il n'y a ni relation mutuelle ni dynamique entre eux. Ils sont indifférents l'un envers l'autre. D'ailleurs, les personnages sont identiques, sauf en ce qui concerne leur coiffure et leurs vêtements. Ces caractéristiques peuvent être comprises comme un « phénomène de changement de vêtements » et peuvent être vues en relation avec le « "Ma-ai" fixe ».

Fig. 10 — Ce dessin représente une famille, mais les personnages sont tous identiques, stéréotypés, et qui semblent poser pour une photographie. Le patient a dit qu'il s'agissait d'une « photo souvenir ».

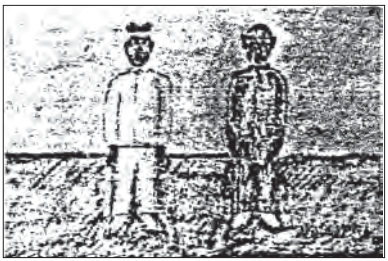


Fig. 9

Fig. 10

Fig. 11 — Ce dessin fut fait par deux patients, et cette méthode s'appelle le rapprochement par le dessin (dessiner ensemble) ou le dessin avec un autre. Les deux patients ont dessiné ces tableaux à l'intérieur de leur propre territoire. Cependant, il

n'y a aucun sens de coopération dans ce dessin, Ainsi on peut constater une perturbation dans les relations interpersonnelles, le "Ma-ai".

Fig. 12 — Il s'agit de la même méthode que pour le dessin précédent, Un personnage féminin regarde vers le personnage masculin ; celui-ci tourne le dos et semble regarder la télévision. Une tentative pour rétablir le "Ma-ai" avait échoué dans ce cas.

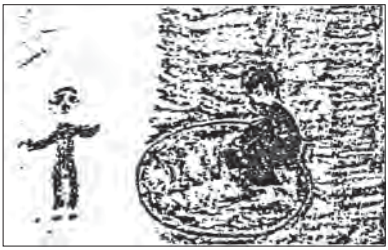


Fig. 11

Fig. 12

Fig. 13 — Encore une fois ici la même méthode, mais cette fois-ci, le dessin fut réalisé par deux patients et le thérapeute. En contraste avec les deux dessins précédents, on y voit de la coopération et des mouvements vitaux ; le bon "Ma ai".

Ci-dessus : Fig. 13
À droite : Fig. 14 et 15

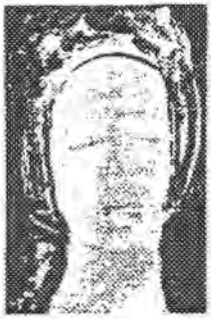


Fig. 14 — Le visage rouge peut être celui, de l'hétérochromatisme. Cette patiente s'est dessinée de nombreuses fois de cette façon étrange pendant les séances de thérapie, jusqu'au moment où elle a pu se regarder dans une glace. Depuis ce temps, ses représentations d'elle-même ont beaucoup changé.

Fig. 15 — Ce dessin fut réalisé par la même patiente, mais une semaine après le dessin précédent. Elle avait utilisé une glace pour se dessiner. Le changement dans le style du dessin était assez surprenant, car on croit normalement qu'un schizophrène

trouve difficile de modifier sa forme d'expression. Cependant, j'ai constaté que, si un patient peut utiliser une glace, des changements dans l'expression peuvent être présents dans les dessins. Ceci est dû au rétablissement du "Ma-ai". Si le patient peut utiliser une glace placée à une distance lui permettant de recevoir sa propre réflexion, le patient pourra se représenter dans un dessin. Ainsi, c'est un type de modification basée sur la capacité du patient de prendre une distance appropriée, c'est-à-dire le rétablissement du "Ma-ai".

Les caractéristiques des dessins représentant des silhouettes humaines réalisées par les patients schizophrènes peuvent être résumées de la façon suivante :

(1). Les autoportraits étaient statiques, symétriques, et les personnages étaient de face.
(2) Avec l'utilisation d'une glace, les dessins sont devenus réalistes et le patient pouvait utiliser la technique d'ombres.
(3) Dans les dessins représentant le patient lui-même avec les autres, la distance entre les personnages est déformée, étaient soit proche, séparée ou fixe. Aucune relation interpersonnelle ni coopération n'est ressentie. Les personnages sont identiques, soit le phénomène de « changement de vêtements », sauf les coiffures et les vêtements.
(4) Dans les dessins concernant la famille, les personnages sont identiques, des stéréotypes qui semblent poser pour une photographie. Il s'agit d ' un style «photo souvenir»».

Basées sur le concept "Ma-ai", les innovations suivantes ont été faites en milieu thérapeutique.

La première innovation concerne l'environnement thérapeutique.

(1). Une évolution du style occidental de la salle de thérapie vers le style japonais. Ceci était important surtout pour les patients schizophrènes chroniques car ils sont extrêmement sensibles à cela, et dépendent beaucoup de la familiarité de l'environnement.

(2) Le fait de s'asseoir en cercle (en rond) est apparu bénéfique pour le rétablissement des rapports interpersonnels,

(3) Le dessin du thème des quatre saisons, De cette façon on peut amener un changement réaliste dans les dessins.

(4) Discussion du thème pictural avant de commencer le dessin.

(5) Discussion de chaque dessin après son achèvement.

(6) L'exposition des dessins organisée par les patients eux-mêmes.

(7) L'introduction d'éléments récréationnels dans les séances.

Les autres innovations concernaient la méthode utilisée pour dessiner :

(1) Une série de dessins de silhouettes humaines, avec l'utilisation du miroir.

(2) Une série de dessins de paysages.

(3) La méthode du dessin en groupe.

(4) La méthode du dessin par deux personnes.

(5) Le dessin de poupées japonaises traditionnelles en bois Kokeshi. Cette méthode est très intéressante en tant que modèle des relations interpersonnelles

En appliquant ces innovations aux schizophrènes, les séances de thérapie par l'art en groupe sont devenues plus fructueuses.

Du point de vue "Ma-ai", les patients schizophrènes chroniques disposent d'une structure unique dans l'acte de dessiner, qui peut aboutir à des « nœuds » spéciaux dans les relations humaines. Le "Ma-ai" est utile pour la compréhension de ces « nœuds ». Quelquefois les patients ne voulaient pas commencer à dessiner mais tenaient uniquement le crayon à la main. Dans ces cas, le problème n'était pas qu'ils ne « pouvaient pas » dessiner, mais qu'ils ne « voulaient pas ». Si le thérapeute crée un bon "Ma-ai" auprès des patients, ceux-ci commenceront à dessiner, et on peut ensuite constater que les capacités pour dessiner des patients n'ont pas été diminuées.

Yoshihide TAKAESU

RÉFÉRENCES

1. Takaesu, Y. : A study of the human figure drawing of chronic schizophrenics in relation to their "Ma-ai" disturbance. - Japanese Bulletin of Art Therapy, Vol. 6:15, 1975

2. Takaesu, Y. : A study of the landscape drawing of schizophrenics in relation to their "Ma-ai" disturbance.- Japanese Bulletin of Art Therapy, Vol. 7:7, 1976

3. Takaesu, Y. : Croup art therapy of chronic schizophrenics - from the "Ma-ai" aspect. - Japanese Bulletin of Art Therapy, Vol. 8:7, 1977

marionnette et surdité

Atelier "Expression-Communication" à l'Institution Régionale de Jeunes Sourds de Poitiers-Larnay[1]

X - Victor et la Sorcière

Introduction.

Parmi toutes « ces choses terrifiantes » évoquées par R. M. Rilke, nous avons eu les Dragons, Serpents, Loups, et Pirates, mais de Sorcière point encore ; la préoccupation pédagogique initiale de l'atelier expression-communication nous a amenés tout naturellement à combler cette lacune en présentant aux enfants ce personnage haut en couleurs issu d'anciennes traditions dont la psychanalyse aurait sans doute beaucoup à dire...

> « Dans la forêt profonde et obscure se pressait une foule d'êtres locaux et laids, gais ou tristes. Étaient venus les démons incubes et succubes... [...] Étaient venus aussi en arroi différents, les enchanteurs de tous les pays... [...] Étaient venus aussi les vampires, les devineresses ou prophétesses, [...] Étaient venus les diables de toutes hiérarchies, les diablesses et les satanes les plus belles. Étaient venus les pauvres sorciers en quête de chalands pour leurs drogues infectes *et les sorcières ancillaires et pratiques, portant les ustensiles indispensables à leurs fonctions infimes : marmite et balai* ».

Ces extraits de *L'enchanteur pourrissant,* de Guillaume Apollinaire, illustrés de gravures sur bois par A. Derain, dans la collection *Poésies* chez Gallimard - NRF -, nous donnent le ton de ce personnage inquiétant et mesquin, en résumant tout à fait ses préoccupations traditionnelles : la cuisine et le ménage, autrement dit le chaudron et le balai (cf. la **symbolique** de la baguette magique dans Cendrillon : baguette, sceptre, balai, etc.).

Il s'agit d'une histoire extraite d'un livre de l'École des Loisirs : *Victor et la Sorcière,* par Olga Lecaye, une histoire moderne assaisonnée d'anciens ingrédients.

---

(1). Cf. bulletins "Marionnette et Thérapie" N° 90/3, N° 92/4 et suivants.

Avant d'aborder un nouveau conte, je voudrais revenir sur le précédent, à savoir *Le Kamba et le Dragon,* pour indiquer aux spécialistes des éléments de bibliographie tout à fait curieux qu'ils pourront consulter dans les *Documents* de la Petite Bibliothèque Payot, *La Femme celte - Mythe et sociologie,* de Jean Markale. On retrouve en effet dans les traditions celtiques des connotations pour le moins curieuses avec cette histoire traditionnelle africaine, ce qui nous confirme bien l'universalité thématique des contes ; je vous livre les quelques citations qui présentent des similitudes troublantes avec notre précédent conte africain : les bœufs, le dragon (serpent), le roi, sa fille, les trois guerriers :

La razzia des Bœufs de Fraech *(Irlande).*

La femme et le troupeau de Fraech ont été ravis et emmenés dans une forteresse mystérieuse gardée par un serpent qui interdit tout accès aux imprudents. Fraech arrive aux alentours de la forteresse en compagnie de Conall Cernach, frère de lait de Cûchulazinn, et l'un des trois meilleurs guerriers d'Ulster. Conall fait tant et si bien que le serpent tombe endormi dans sa ceinture. Moyennant quoi, Fraech peut récupérer sa femme et ses bœufs. (G. Dottin, *L'épopée Irlandaise,* nouv. édit. p. 100, Paris, 1981).

Tristan et le grand serpent crêté *(friande et Cornouailles).*

Tristan a été envoyé par son oncle le roi Mark pour demander en mariage Yseult la Blonde, fille du roi d'Irlande. Il débarque sous un déguisement, car sa tête est mise à prix en Irlande. Or un grand serpent crêté ravage l'île et le roi a fait savoir qu'il donnerait sa fille à celui qui tuerait le serpent. Tristan entre dans la caverne du serpent et après un dur combat, il le tue. Mais empoisonné par l'haleine du monstre, il tombe évanoui. Un chevalier couard coupe la tête du monstre et va réclamer la récompense, mais Yseult, méfiante, vient explorer la grotte et découvre Tristan. Le trompeur est puni et Tristan embarque avec Yseult. (A. Mary, *Tristan,* p. 49-52, Paris, 1943).

Et enfin pour clore cette parenthèse en ouvrant une porte à la curiosité de nos lecteurs, je citerai ce passage extrait d'un ouvrage de Mircea Eliade, *Le sacré et le profane, où* l'auteur explique parfaitement que « les images exemplaires survivent encore dans le langage et les clichés de l'homme moderne. Quelque chose de la conception traditionnelle du Monde se prolonge encore dans son comportement, bien qu'il ne soit pas toujours conscient de cet héritage immémorial. »

C'est encore le même auteur qui nous donne les clefs pour comprendre que « enfoncer le pieu dans la tête du Serpent et le « fixer » c'est imiter le geste primordial de Soma ou d'Indra, qui, suivant le RIG VEDA « a frappé le Serpent dans son repaire » et lui a tranché la tête de son éclair. Comme nous l'avons déjà dit, le Serpent symbolise le chaos, l'amorphe, le non manifesté. Le décapiter équivaut à un acte de création...»

En matière d'éducation, nous avons pu expérimenter l'intérêt de l'utilisation de la marionnette en vue du développement global de l'enfant déficient auditif ou présentant des handicaps associés : le fait de représenter des scènes de cet « héritage immémorial », quelle que soit leur origine, avec des poupées mythiques représentant les animaux, les hommes, les dieux, les héros, les fées, et les sorcières, situe ces enfants non pas comme différents des autres, mais bien dans la même perpective humaniste où « quelque chose de la conception traditionnelle du monde se prolonge encore dans son comportement ».

C'est un voyage au long cours que nous accomplissons au pays des marionnettes, des contes, des mythes, de la surdité, de l'éducation, du soin, de la thérapie. À titre indicatif, des choses aussi anodines que le fait de peindre en noir le corps de sa marionnette, comme l'ont fait les enfants lors du *Kamba et du Dragon,* ont des effets non négligeables sur la structuration de la personnalité, s'inscrivant dans une histoire collective de l'humanité où la surdité n'est qu'un avatar parmi d'autres.

Le projet.

Un projet été élaboré avec M. J. Audebrand, conseiller pédagogique et Mlle V. Bobin, professeur d'art plastique avec une classe de 6ème, 5ème. Nous avions l'intention de faire un transfert lors du festival international des marionnettes de Charleville-Mézières avec des classes du secondaire de l'établissement pour jeunes sourds de Charleville, dont le directeur, M. G. Plotin était prêt à nous accueillir ; ce projet n'a pas pu aboutir pour diverses raisons : faute de temps d'animation, manque de moyens, et surtout difficulté de gérer ce projet à cheval sur deux années scolaires, avec l'interruption des deux mois de grandes vacances d'été. Le premier volet de ce projet a été mené à bien sans trop de difficultés : il s'agissait pour ces classes de 6ème et 5ème de réaliser le décor de ce nouveau conte dans le cadre de leurs cours d'art plastique. Pour la mise en scène, l'idée de départ était de reproduire les illustrations du livre original dans un livre de grand format (1 m / 80 cm) servant de décor : il faut reconnaître que le résultat est remarquable, vous en jugerez par les photos ; bravo donc aux jeunes élèves de 6ème et leur professeur d'art plastique.

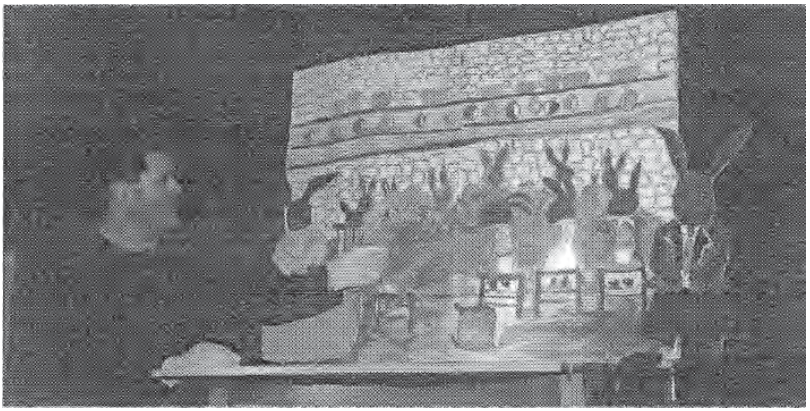
Daniel présente la couverture du livre

A.- Réalisation du spectacle par l'équipe.

1 - LES MARIONNETTES.

Les marionnettes ont été réalisées en peluche sur modèle par Mlle Marguerite Magnien, professeur d'atelier couture, qui vient de prendre sa retraite, hélas pour nous ! Elle a réalisé gentiment un lapin : *Victor* et un chat, son compère.

Pour les autres personnages, nous avons repris la technique utilisée déjà pour *Le Petit Chaperon Rouge,* à savoir les masques en carton représentant les visages des protagonistes de cette histoire : la *Sorcière,* les *Trois Chasseurs,* et les chiens de la scène finale.



À la première page du livre, Daniel présente la famille de *Victor-le-Lapin*

2 - LE SCÉNARIO.

Le scénario suit page à page les illustrations et le texte du livre, et pour cause, puisque c'est ce livre géant réalisé par nos jeunes élèves de 6ème qui sert de décor essentiel, le reste étant composé d'accessoires : deux bancs, une table truquée, un placard.

Selon la tradition, le rideau de scène s'ouvre lentement ; Daniel, notre conteur sourd, (remplacé quelquefois par Dominique pendant ses semaines de formation), est assis à la table, en train de lire le livre de *Victor et la Sorcière ;* la lumière baisse et il s'endort : un petit lapin sort de la table, emporte le livre et frappe sur l'épaule de Daniel avant de disparaître à son tour. Notre conteur s'éveille, cherche partout son petit livre... et

finit par revenir avec un grand livre, copie conforme du petit, qu'il installe debout sur la table ; sur la page de couverture il montre un petit lapin, *Victor ;* il fait donc le signe de *Victor-le-Lapin* que Hugo, un jeune enfant de maternelle très perspicace a inventé de façon fort judicieuse : jugez-en par vous-même : en dactylologie, le V se fait avec l'index et le majeur écartés en V, comme le signe universel de Victoire ; en L.S.F., le signe du lapin se fait de la même façon, mais en recourbant légèrement les doigts, simulant des grandes oreilles qui bougent : ce lapin-là n'était pas comme les autres puisqu'il s'appelait *Victor.* Hugo B. a assimilé cette nuance dès la première représentation en condensant en un seul geste *Victor* et Lapin, que Daniel a repris ensuite fort à propos : voilà un bel exemple d'interactivité entre enseignant et enseigné.

Après cette première annonce du titre, Daniel annonce qu'il va ouvrir le livre pour connaître la suite de l'histoire ; il ouvre donc la première page représentant une grande tablée de *petits lapins* en train de manger avec le *papa-lapin* et la *maman-lapin* (marionnettes sur tige découpées dans du carton, ainsi que le *Petit Lapin Victor* qui ne veut pas manger ses carottes et qui sort de la page, laissant sa place vide.

La *Sorcière* vient d'enfermer le *Lapin* dans le placard

Daniel passe à la seconde page présentant un paysage hivernal désert ; un *corbeau,* découpé dans du Canson noir se

déplace dans un ciel vide pendant que le Victor en carton se déplace lentement dans ce *no man's land.*

La troisième page représente une forêt que traverse *Victor,* avant d'arriver à une petite maison à la porte de laquelle il se résigne à frapper.

Cette fois c'est le *lapin en peluche* qui apparaît devant la porte monumentale qui s'entrouvre, pour laisser apparaître la gigantesque *Sorcière* (en fait ce n'est que Christiane, le professeur d'enseignement spécialisé de maternelle sous un masque — il est amusant de remarquer les réactions dans le jeune public qui essaye de deviner quel adulte se cache derrière le masque de la sorcière, de tel ou tel chasseur, qui manipule le lapin, ou le chat… — qui fait deux fois le tour de la table, donne un coup de pied au chat qui dormait sur le banc et attrape *Victor* par les oreilles pour le jeter dans le placard. Elle prend le téléphone posé sur le placard pour prévenir les *Chasseurs* qu'elle a un lapin à mettre dans la casserole. Elle ouvre à nouveau le placard pour prendre son tablier, ce qui permet au lapin de s'évader (au bout d'une tige) et de rejoindre le chat sous la table.

La *Sorcière* fait les gâteaux

La *Sorcière* sort alors son rouleau à pâtisserie pour faire une pâte dans laquelle elle découpe plein de petits gâteaux en forme de petits lapins qu'elle met dans un panier. Les *Chasseurs* arrivent, s'installent à table ; la *Sorcière* amène des verres, une bouteille, et tout le monde se met à trinquer et boire. Elle va ensuite ouvrir le placard : plus de lapin !!! Tout le monde part en courant dans l'affolement général.

Les *Chasseurs* se mettent à table pendant que *Chat* et *Lapin* se cachent, effrayés

Pendant ce temps, le lapin et le chat prennent le panier de gâteaux et s'enfuient par l'escalier de la page que Daniel vient de tourner.

Encore une page présentant une fenêtre dans un coin où apparaissent les deux compères, chat et lapin, qui distribuent aux chiens amenés par des acteurs les petits gâteaux en forme de lapin.

La dernière page que va tourner Daniel représente un paysage désertique : le chat (marionnette en carton sur tige) fait « au revoir » d'une patte au lapin *Victor,* dans un coin de la page du livre ; le lapin s'éloigne petit à petit, et sort de la page du livre pour se retrouver sur les genoux de Daniel assis à côté de la table avec d'un côté le papa-lapin et de l'autre la maman-lapin. Cette scène, nous l'avons ajoutée pour la compréhension **visuelle** du livre, non explicitée par une page illustrée mais seulement par quelques mots : « *Victor,* tout joyeux, voit au loin son papa, sa maman et tous ses frères et sœurs qui lui font de grands signes ». Rappelons que pour de jeunes enfants sourds, l'essentiel de la compréhension passe par le canal visuel...

Le troisième volet du projet vous sera présenté par Christiane, dans le cadre d'échanges avec une école maternelle voisine et de l'atelier prélecture.

B. - Exercices pratiques proposés lors des ateliers avec les enfants.

1 - Atelier expression corporelle *(Texte : Jean-Paul Pallard).*

Daniel commence la première séance par reprendre l'histoire en mimo-gestuel comme d'habitude ; rappelons que cet atelier utilise le lieu même et les décors et les marionnettes, ce qui facilite la « mise en situation » des enfants, ou qui complique quelquefois avec de jeunes enfants inquiets de se retrouver dans la même salle où sont apparus tant de personnages étranges quelques instants plus tôt : chasseurs, sorcière, lapins malins.

Ensuite, reprise de chaque personnage : le lapin ; quel est son nom ? que mange-t-il ? que fait-il ? comment vit-il ? — Une vraie leçon de science naturelle !

Et la sorcière ? qui est- elle ? que fait-elle ? Ses attributs sont le balai par rapport à la baguette magique de la fée de *Cendrillon.*

Dans une troisième séance, les enfants miment chacun leur tour la sorcière, le lapin, le chat les chiens, les chasseurs. Chacun fait un gâteau en mimant la sorcière. Puis le lapin dans la neige : il a froid — dans la maison : il a chaud..., etc.

Lorsque chaque élément est bien assimilé, chacun peut raconter toute l'histoire à sa façon, une bonne façon de mémoriser.

2 - Atelier Lecture *(Texte : Christiane Hébraud.)*

Nous présenterons, ici, nos deux pistes de travail à partir de cette nouvelle histoire :

1) Apprendre à raconter.
2) Réaliser son album.

1) Apprendre à raconter.

Cet apprentissage s'est fait durant plusieurs mois, dans le cadre d'un échange avec une classe maternelle voisine (école de Quinçay).

Le projet était le suivant :

– le groupe d'enfants sourds de Larnay avait un spectacle de marionnettes et connaissait l'album ;

– le groupe d'enfants entendants de Quinçay ne connaissait pas cette histoire.

Chaque semaine, lors de l'atelier autour du conte, nous préparions notre « intervention » du lendemain pour les enfants de Quinçay.

Comment raconter, épisode après épisodes, cette histoire que nous aimions ?

Notre objectif : faire découvrir les aventures de *Victor* aux autres enfants, en utilisant différents moyens : le mime, l'apport d'une marionnette ou de décors du spectacle, présentation de certaines séquences en Langue des Signes.

Semaines après semaines, les enfants entendants se passionnaient pour notre héros *Victor-Petit-Pois-le-Lapin* et entraient dans notre histoire avec beaucoup de plaisir.

Les enfants sourds continuaient à apprendre à raconter...

2) Réaliser son album.

- Élaboration du texte : en observant l'image, les enfants expriment leurs idées en signes. L'adulte écrit ce qui est dit. Le texte se construit pour chacune des images.

- **Illustration :** l'enfant réalise le fond de couleur de chacune des pages, à la craie grasse. On lui présente des dessins du personnage principal dans diverses positions correspondant aux actions de l'histoire. Il doit l'identifier, le colorier, le découper et le coller.

Il dessine ensuite les décors (arbres, maisons...) au feutre fin.

- **La mise en page :** textes et illustrations sont reliés en vis à vis. La couverture sera réalisée avec beaucoup de soin. Le livre enfin terminé, il sera apporté à la maison et... peut-être raconté aux parents...

3 - Atelier Expression manuelle *(Texte : Jacqueline Mazalrey).*

Pour ce conte de l'atelier, chaque enfant a fabriqué son livre d'histoire. En effet, la mise en scène du spectacle était basée sur le grand livre de *Victor et la Sorcière* duquel les personnages sortaient pour entrer dans l'action.

Huit scènes importantes ont été choisies.

A partir d'elles, deux façons de procéder :

Pour les grands, à partir du grand livre du spectacle, chacun a peint ces huit scènes sur des feuilles Canson (format normal).

Pour les petits, ces huit scènes ont déjà été préparées à l'encre de Chine. *Victor* et *la Sorcière* l'ont été à part pour être découpés, peints et collés sur les huit feuilles. Celles-ci avaient été au préalable recouvertes par les enfants sur les dessins à l'encre de Chine de jolies couleurs très claires.

Lorsque tout a été sec et bien aplati, nous avons fait trois trous sur le côté gauche de chaque feuille et enfilé le tout avec du coton à broder bien épais.

Depuis chacun peut regarder le livre qu'il s'est lui-même fabriqué.

En résumé, je dirais que tous ces différents travaux d'enfants ont montré la disponibilité très grande de ceux-ci pour tout ce qui est proposé et surtout leur besoin de fabriquer, créer des objets, des scènes qui leur permettent de s'exprimer. Ce qui est très stimulant pour les adultes qui animent l'atelier : des idées nouvelles sont trouvées pour chaque spectacle. Les petits problèmes pratiques sont résolus chaque fois.

Globalement, cette expérience se révèle très enrichissante pour tous ceux qui y participent.

Conclusion.

La mise en scène de ce conte, je dirais même la mise en page, nous introduit véritablement dans le livre, dont on tourne les pages, où évoluent les personnages ; rappelons à cette occasion que l'un des objectifs de cet atelier est d'amener les enfants à la lecture, et j'avoue que lorsque l'on revoit la vidéo où chaque enfant présente aux autres le livre qu'il a réalisé selon ses moyens, et son âge, avec ou sans texte (en fait on peut considérer trois niveaux d'expression et de communication autour de ce même livre : 1) niveau CP ; 2) niveau maternelle grande section ; 3) niveau maternelle petite section et handicap associé), on peut considérer que cet objectif est largement atteint.

Le *Vilain Petit Canard* et une belle histoire de Noël avec *Un Petit Ours qui ne veut pas dormir* ont pris la suite de *Victor et la Sorcière.*

Pour ma part, c'est avec cette histoire que s'achève mon commentaire relatant les épisodes de cet atelier expression-communication que j'animais depuis quelques années. Je souhaite bon courage et bonheur à l'équipe qui continue le travail commencé.

Jean-Paul PALLARD

Bonne chance, Jean-Paul, pour tes nouvelles activités, et merci pour cette fidèle et efficace collaboration à notre bulletin depuis 1990.

Et bien sûr nous comptons sur la nouvelle équipe pour continuer à nous informer sur les activités de cet atelier expression-communication.

Donc, à bientôt, Christiane, Daniel et Jacqueline.

"Marionnette et Thérapie"

Vient de paraître

"FREUD encorps - La psycho- et socio-somatanalyse et le théorème de l'humain", par Richard MEYER, Éditions Somatothérapie, Strasbourg, 1995.

Fondateur de la psycho et socio-somatanalyse, Richard MEYER vient de publier — aux Éditions Somatothérapie — son 12e (douzième) ouvrage, se voulant la synthèse de vingt années de recherches.

Nos lecteurs connaissent déjà cet auteur dont nous avions en son temps signalé la parution, aux Éditions « Hommes et Perspectives » de « Reich ou Ferenczi » en 1992(*). Soucieux de réintroduire le corps en psychanalyse de réhabiliter l'émotionnel, le plaisir, le toucher il s'est intéressé aux « nouvelles thérapies » made in USA, non sans s'efforcer d'élaborer une théorie qui les sous-tende de façon cohérente tout en les rattachant à la théorie freudienne remodelée.

« Freud encorps » témoigne d'un enthousiasme qui ne s'est pas démenti au cours de ces vingt années. Outre sa production scientifique, Richard MEYER a créé sa propre maison d'édition, propose des cassettes vidéo, et organise des sessions de formation pour ceux qui désirent se former à ses méthodes.

Dans son dernier ouvrage, il propose « le théorème de l'humain » qui développe les « quatre conditions nécessaires et suffisantes » :

- le vécu **d'unité,** parfois appelé soi ou individuation ;
- la dialectique du changement qui fait bouger les **deux** processus complémentaires : fonctionnel et structurant ;
- les **trois** positions de vie : en groupe social pour la sécurité, en couple intime pour l'affectif, dans l'isolement pour la créativité et le développement personnel ;
- les six étapes du développement humain de la conception à la mort.

Il ne recule pas, à ce propos, devant un autre jeu de mots qui ne devrait quand même pas laisser supposer que sa théorie est, comme les hommes de Schreiber, « bâtie à la six, quatre, deux »... la troisième partie s'intitule, en effet: « **L'Hum'un trois six deux »... Hum...**

Le lecteur ne pourra cependant qu'être intéressé par les développements pratiques et théoriques proposés par cet auteur, et séduit par son dynamisme.

(*) « Reich ou Ferenczi. Psychanalyse et Somatothérapies », par le Dr Richard Meyer. Analyse par Colette Duflot. Bulletin "Marionnette et Thérapie" n° 92/2.

Au moment de boucler ce numéro, nous devons reporter au bulletin 96/1 la publication des comptes rendus de lecture des ouvrages cités dans notre bulletin précédent:

"Marionnettes et Compagnies", par Claudie MARESCOT, édité par Le Temps Apprivoisé, 18, rue de Condé 75006 Paris ;
"**Puck n° 8. Écritures. Dramaturgies",** édité par l'Institut international de la Marionnette (08000 Charleville-Mézières).

*

Communiqué de l'INJEP

Le département de la Formation de l'Institut national de la Jeunesse et de l'Éducation populaire nous communique (5 décembre) le descriptif d'une nouvelle formation :

L'INJEP met en place à compter du 25 mars 1996, en partenariat avec l'Université Paris VII Denis Diderot, une préparation en alternance au nouveau Diplôme d'État de Directeur de Projet d'Animation et de Développement : DE DPAD.

L'élaboration de ce diplôme naît d'un constat : les cadres du secteur du développement local, de l'économie sociale d'insertion, l'animation sportive et culturelle ne peuvent plus se contenter d'être directeur comme on l'était il y a 10 ou 20 ans. Les publics changent, les élus locaux, les professionnels ont à faire face à de nouvelles situations et nouvelles difficultés, de nouveaux rôles sont à tenir : d'écoute, de coordination, de synthèse d'interface entre les pouvoirs locaux et nationaux et les usagers des dispositifs.

En créant le DE DPAD, le Ministère de la Jeunesse et des Sports propose un élément de réponse structuré à ces nouveaux besoins de compétences. En effet, outre l'INJEP, six autres centres assurent ou vont assurer la formation des candidats à ce diplôme :

- la direction régionale jeunesse et sport de Provence Côte d'Azur, - le CREPS de Wattignies (région nord),
- la direction régionale jeunesse et sport et les CEMEA du Languedoc Roussillon,
- la fédération régionale des MJC de Bretagne,
- l'école nationale de voile (avec l'université de Rennes),
- le CREPS de Voiron (région Rhône Alpes).

Ce diplôme de niveau II formera des professionnels expérimentés issus à la fois du secteur sportif, social et culturel pour leur donner les compétences de Directeurs de Projets dont la vie locale a besoin pour répondre aux questions concernant le loisir, la formation, l'emploi des jeunes, et toutes les actions qui visent à faire vivre ensemble dans une ville, un quartier, des groupes de populations, les uns bien intégrés, les autres en voie de marginalisation.

Contact : Institut national de la Jeunesse et de l'Éducation populaire - Département de la Formation (réf. GA/ES/n°667) - Parc du Val Flory - 9-11, rue Paul Leplat - 78160 Marly-le-Roi - Tél. (1) 39 17 27 27 - Fax (1) 39 17 27 90.

marionnette et thérapie

Fondatrice : Jacqueline Rochette - Président d'honneur : Dr Jean Garrabé
Présidente en exercice : Madeleine Lions

"MARIONNETTE ET THÉRAPIE" est une association-loi 1901 qui "a pour objet l'expansion de l'utilisation de la marionnette comme instrument de soins, de rééducation et de réinsertion sociale" (Article 1 des statuts).

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

Agréée Organisme de Formation, elle organise :

- *des* **stages de formation, de six jours,** *qui permettent de se familiariser avec ce langage parfois non verbal qu'est la Marionnette, d'en connaître les possibilités ainsi que ses limites et ses dangers ;*
- *des* **sessions en établissements,** *conçues selon les mêmes principes. Elles permettent de répondre à toute demande auprès de groupes constitués et cela dans le cadre de leur travail ;*
- *des* **stages de théorie de trois jours,** *un* **stage de perfectionnement,** *des* **journées d'étude** *et des* **groupes de travail** *sont réservés à ceux qui ont déjà une pratique de la marionnette et qui désirent approfondir un thème particulier.*

Par ailleurs, "MARIONNETTE ET THÉRAPIE" propose des **conférences** *sur différents thèmes, participe à des* **rencontres internationales,** *publie un* **bulletin de liaison** *pour les adhérents, édite et diffuse des* **ouvrages spécialisés :** *thèses, expériences, colloques, recherches bibliographiques.*

Bulletin d'adhésion à renvoyer au siège social de l'Association

28, rue Godefroy Cavaignac - 75011 PARIS - Tél. : (1) 40 09 23 34

NOM ..... *Prénom* .....

Né(e) le ..... *Profession* .....

.....

Adresse .....

.....

Désire **adhérer** à *l'Association - recevoir des* **renseignements**

COTISATIONS : membre actif 180 F, associé 200 F, bienfaiteur 300 F, collectivités 500 F
ABONNEMENTS au bulletin trimestriel : 180 F. (Etranger, expédition. tarif économique).
Les abonnements partent du 1er janvier au 31 décembre de l'année en cours.
Les sommes versées au-delà de l'appel de base de 300 F peuvent être déduites du revenu imposable. Demandez un reçu en renvoyant ce bulletin. - **Montant verse :**

Règlement à l'ordre de "Marionnette et Thérapie" CCP PARIS 16 502 71 D

Directeur de la Publication : C. Duflot
Imprimé par "Marionnette et Thérapie" - Commission paritaire n° 68 135