

marionnette et thérapie

bulletin trimestriel

JANVIER - FÉVRIER - MARS

2004/1



Association "Marionnette et Thérapie"

Notre association

Participations de “Marionnette et Thérapie”.

- En projet, participation au Festival de Binic (22) le 6 mai 2004 (Christiane d’Amiens et Marie-Hélène Pottier).
- Autre projet, participation à La Flèche (22) le 23 avril 2004 (Colette Dufлот, Madeleine Lions et Gilbert Oudot).
- En cours d’organisation, Formation à Ankara (Turquie) du 6 au 10 mai 2004 (Madeleine Lions).

Assemblée générale 2004.

L’assemblée générale 2004 aura lieu **le samedi 27 mars 2004, à 16 h 00, 28 rue Godefroy Cavaignac, 75011 Paris**. En effet, notre demande auprès de la Mairie du XI^e Arrondissement n’a pas été satisfaite : pas de salle disponible ce jour-là.

L’assemblée générale sera précédée d’une réunion du conseil d’administration à 14 heures. Comme chaque année, nous devons procéder au renouvellement des membres du conseil d’administration dont le mandat (trois ans) arrive à expiration et qui sont cette année au nombre de sept. 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 2004 et les personnes inscrites à une formation en 2004 pourront voter.

En raison des contraintes liées aux sécurités de l’immeuble le samedi *nous prions toutes les personnes qui désireraient assister à cette assemblée générale à se faire connaître pour que nous puissions les attendre à la porte d’entrée*. Rappelons que les abonnés à notre Bulletin et autres sympathisants qui ne cotisent pas en 2004 sont aussi 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.

Participation en 2004 à “Marionnette et Thérapie”.

Les tarifs sont les mêmes qu’en 2003 : Cotisation : 27,44 €/an
Abonnement au bulletin : 30,49 €/an - Étudiants et chômeurs : 15,24 €/an
Bulletin gratuit en 2004 pour les personnes inscrites à un stage de formation en 2004

formation en 2004

AVEC FABRICATION DE MARIONNETTES

Du 16 au 20 février 2004 (40 h), à l'INJEP, Marly-le-Roi (78).

“Marionnette et Psychanalyse” avec Madeleine Lions et Gilbert Oudot

Prix : 686,02 € plus les frais d'accueil à l'INJEP (*plan de formation* : 640,29 €)

Du 19 au 23 avril 2004 (40 h), à l'INJEP, Marly-le-Roi (78).

**“La marionnette comme médiateur thérapeutique.
Entre jeu et thérapie : espace de jeu-espace de soin”**
avec Catherine Djoumi-Narwa et Madeleine Lions

Prix : 686,02 €, plus les frais d'accueil à l'INJEP (*plan de formation* : 640,29 €)

Du 24 au 28 mai 2004, (40 h), à l'INJEP, Marly-le-Roi (78)

“Du conte à la mise en images - Du schéma corporel à l'image du corps”
avec Marie-Christine Debien et Madeleine Lions

Prix : 686,02 € plus les frais d'accueil à l'INJEP (*plan de formation* : 640,29 €)

Du 22 au 25 novembre 2004 (dates modifiées), (32 h), à l'INJEP, Marly-le-Roi (78).

“Stage de perfectionnement” avec M.-Christine Debien et Madeleine Lions

Prix : 564,06 € plus les frais d'accueil à l'INJEP (*plan de formation* : 533,57 €)

SANS FABRICATION DE MARIONNETTES

Du 26 au 28 avril 2004, (24 h), à l'INJEP, Marly-le-Roi (78).

“Marionnette et Psychanalyse — Stage de théorie” avec Gilbert Oudot

Prix : 381,12 € plus les frais d'accueil à l'INJEP (*plan de formation* : 365,88 €)
Ce stage risque d'être annulé si le nombre actuel d'inscrits n'évolue pas

Le samedi 16 octobre 2004 (date modifiée), (6 h), au siège de l'association, Paris (11^e).

Journée d'Étude “Marionnette et Psychanalyse” avec Gilbert Oudot

Prix : 137,20 € repas non compris

GROUPE D'ANALYSE DE LA PRATIQUE

“Formation approfondie à la conduite de groupes thérapeutiques avec marionnettes”
avec Marie-Christine Debien

Formations organisées en fonction des demandes – Consultez l'association S.V.P.

DANS LE CADRE DU FESTIVAL DE LA MARIONNETTE DE BINIC 2004

Le 6 mai 2004 (En cours d'organisation)

JOURNÉE “POUPÉES ET MARIONNETTES...” le samedi 23 octobre 2004

(En cours d'organisation)

*

Pour les formations organisées à l'INJEP, les frais d'accueil sont de 25,50 € /jour en 2004

Ces frais d'accueil comprennent l'hébergement et les repas.

Ils sont de 15,50 €/jour pour les accueils sans hébergement ni repas du soir (choix pour tout le stage).

Le tarif «Plan de formation» s'applique à des inscriptions simultanées à plusieurs stages composant une formation

Les stagiaires bénéficient du tarif “Marionnette et Thérapie” pendant l'année en cours.

Les dates et/ou les lieux des formations peuvent être modifiés

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.

Des conditions peuvent être envisagées pour des personnes non prises en charge

X^e Colloque international

Les frontières psychiques mises en histoires^(*)

Par Claude de LA GENARDIÈRE

Je vais parler du conte, mais dans ma pratique de psychanalyste, je n'utilise ni le conte, ni la marionnette ni d'autres médiations que celle du cadre de la cure psychanalytique. Cependant, l'un des points que j'explore particulièrement dans la réflexion que je poursuis sur mon travail de psychanalyste aujourd'hui concerne la capacité narrative, j'emprunte l'expression à Pierra Aulagnier, la capacité du sujet à faire histoire de sa vie, de ses émotions, de sa pensée, de ses sensations. Capacité parfois totalement absente en début de cure, même chez des adultes ou encore, capacité utilisée défensivement en inflation pour éviter que la pensée s'arrête sur une émotion, une révélation, un renversement, et tenter de la diluer dans le déroulement linéaire d'un récit. Entre ces deux extrêmes, toute une gamme de variantes possibles.

On peut dire qu'une cure analytique, vue sous cet angle-là, est une façon, pour le sujet, de se remettre en récit, de redonner une circulation à ces récits intimes figés, gelés, à ces « scénarios fossiles » sur soi-même, sur la famille, sur le monde ; c'est une façon de réapprendre à faire avec la fiction comme on le fait si bien, enfants. La tentative est que se reconstruise un sujet historien avec une capacité narrative.

Le parcours peut être très difficile, en particulier pour des personnes rendues muettes par le traumatisme. Réapprendre à parler en son nom, mettre des mots sur les éprouvés, trouver matière à faire une histoire, permet de se décoller des situations traumatiques. Pouvoir enfin raconter en quelque sorte des histoires vraies, prises cependant dans les fantasmes, est alors signe d'une santé psychique recouvrée.

(*) Claude de LA GENARDIÈRE, intervention au X^e Colloque international "Marionnette et Thérapie", Charleville-Mézières (08), le 21 septembre 2003.

Cette capacité narrative est aussi celle qui nous fait créer des histoires fictives, individuellement et collectivement. Avec les contes, avec les marionnettes comme avec d'autres médiations, les histoires racontées parlent de personnages autres que nous-mêmes. Ces histoires ont leur consistance propre, parfois leur nom, et on peut les raconter, les jouer. Mais l'on sait aussi tout ce que l'on peut mettre de soi-même dans un personnage.

Le conte, cependant, est porteur encore d'une autre dimension puisqu'il est hérité, traditionnellement, transmis et non pas créé par un auteur qui y aurait apposé son nom. Le conte draine le travail narratif d'une collectivité sur une succession de générations, même dans ses formes actuelles, parfois très éloignées d'une transmission orale. Il est porteur par là d'une dimension universelle. Manier le conte permet donc, d'une certaine façon, de s'inscrire aussi dans cette dimension-là, que l'on soit conteur ou conté.

Il se trouve qu'avec le conte nous sommes facilement happés par le contenu des histoires, par les motifs, les situations et les caractéristiques des personnages, parfois reconnaissables d'un conte à l'autre par le jeu de certaines conventions narratives. Pourtant, ce qui se transmet avec le conte, est tout autant le rapport que le conteur entretient avec le récit que son contenu. Dans cette perspective, on peut même parler de situation « transférentielle » en jeu dans la transmission du conte, même hors cadre thérapeutique.¹ Situation dans laquelle il faudrait donc inclure la donnée collective, universelle du conte : ce ne sont pas seulement deux personnes qui sont en jeu, lorsque nous transmettons un conte, ni un groupe face à un conteur, mais à travers eux, la collectivité des humains. Et peut-être faut-il pouvoir accueillir cet enjeu-là pour conter et pour aimer recevoir le conte ? Cet aspect-là de la dimension du conte est précieux pour nous tous, psychanalystes ou thérapeutes divers, pour interroger ce que nous faisons de l'échelle humaine collective dans nos travaux si ancrés dans l'intrapsychique. Il me semble qu'il y a là des points de rencontre avec ceux d'entre vous qui utilisent la marionnette en thérapie.

1. J'ai travaillé cette question dans la troisième partie de mon livre *Encore un conte ? Le petit Chaperon rouge à l'usage des adultes*, L'Harmattan 1996, coll. « Ecriture et transmission ».

Que transmettons-nous avec le conte?

Par rapport au conte, nous pouvons remarquer que nous avons affaire à des attitudes de la part des adultes tout à fait contradictoires qui témoignent, aux extrêmes, soit d'un enthousiasme soit de défenses plus ou moins violentes à l'égard de ce que disent ces récits. Lorsque nous rejetons un conte, sans doute est-ce parce que l'idée de le raconter à quelqu'un, particulièrement à un enfant, nous est insupportable. Raconter à quelqu'un comment nous nous débrouillons de ces personnages parfois si transgressifs ou si odieux ou au contraire si idéaux, en adoptant la linéarité des conventions narratives, peut nous exposer à un dévoilement auquel nous ne nous sentons pas prêt ou que nous ne désirons pas. Dévoilement de quelque chose d'intime, qui peut habiter chacun d'entre nous, mais aussi d'une dimension humaine universelle, dans ce qu'elle peut avoir de meilleur et de pire.

Des frontières géographiques aux frontières psychiques, il semble que le conte merveilleux soit fait pour nous transporter émotionnellement, aux frontières de l'intime et de l'étranger, et plus encore, à celles de l'intimité et de l'étrangement inquiétant. Je pense là à cette notion d'« inquiétante étrangeté » dont a parlé Freud, qui en allemand correspond plutôt à l'intime de la maison familiale, *Das Unheimliche*, et donc à l'inquiétant du familier, voire du familier secret, caché.² Il me semble qu'avec ce sentiment d'inquiétante étrangeté, nous sommes bien au cœur de ce monde dans lequel nous plongeant les contes merveilleux, monde familier et étranger à la fois. Pourtant, Freud leur a dénié la capacité d'induire chez le lecteur ce sentiment d'inquiétante étrangeté, contrairement au conte fantastique, par exemple, et notamment aux contes d'Hoffmann, auquel il se réfère dans ce texte.

Pour ma part, c'est bien le conte qui m'a ouvert les chemins des frontières psychiques et de la psychanalyse. Depuis que j'ai entendu, il y a bien longtemps une enseignante de l'Université de Paris VIII Vincennes, dans ses glorieuses années, nous parler de ces personnages de contes qui crachent des serpents et des vipères en parlant ou au contraire déversent des rivières de diamants et de perles, les contes ne m'ont plus quittée.

Ce conte de Perrault, *les Fées*, nous parle bien de frontières franchies, avec ces motifs, celles du monde humain avec

2. Cf. FREUD (Sigmund), *L'inquiétante étrangeté*, traduction française in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Folio.

le monde minéral, (diamants), le monde végétal (fleurs) et le monde animal (crapauds, serpents, etc.). Par le pouvoir d'une fée, notre corps, nous dit le conte, peut se révéler habité de bêtes immondes ou au contraire d'objets précieux. Et je me rappelle cette sorte d'effroi qui m'avait saisie lorsque ces images du conte m'avaient été révélées, sans le conte lui-même. Un effroi mêlé de fascination, et aussi d'émerveillement. Et je me disais, « mais qu'est-ce que c'est que ces histoires? D'où cela sort-il? »

Les obscurités du merveilleux

Alors, permettez-moi ici un petit détour étymologique. J'ai découvert il n'y a pas si longtemps, dans le Dictionnaire étymologique de la langue française, les profondeurs insoupçonnées du terme « merveilleux ». Celui-ci vient en effet du latin *mirabilia*, choses admirables, étonnantes, miracles. C'est un dérivé de *mirus* étonnant, étrange, merveilleux. On apprend alors que l'étonnement contenu dans *mirus* pouvait être lié aussi à l'horreur dans l'usage des douzième et treizième siècles. C'est dire que notre usage contemporain du terme semble l'affadir considérablement, lui retirer bien des facettes, et vouloir le figer dans une uniformité presque béate.

Pourtant, les contes merveilleux, eux, ont maintenu dans la transmission ce mélange étrangement inquiétant de figures, d'images, de personnages incarnant la beauté, le bonheur, la justice, tout en laissant apparaître insidieusement ce qu'ils portent d'envers terrifiant.

Revenons aux fées de Perrault³. On le sait, elles ne sont qu'une, ces fées. Celles qui sont deux, ce sont les filles, la belle et la laide, ainsi que disent les versions orales du conte. Elles sont filles d'une drôle de mère, comme les contes en regorgent, qui aime l'une au détriment de l'autre. La version de Perrault a des raffinements bien caractéristiques : la mère qu'il nous raconte préfère celle de ses filles qui lui ressemble : « comme on aime naturellement son semblable, cette mère était folle de cette fille aînée... ». L'amour maternel, chez Perrault est souvent raconté ainsi : les mères sont folles de leurs filles, avec tout ce que cette folie engendre. J'ai eu l'occasion de m'y attarder à propos du *Petit Chaperon rouge*. Quoi qu'il en soit, il ne s'agit pas là seulement des obsessions de Perrault. Mais le matériau

3. Conte-type n° 480 dans la catalogue de Paul Delarue qui relève d'autres combinaisons du conte dans le n° 403 "la fiancée substituée". Cf. DELARUE (Paul) et TENEZE (Marie-Louise), *Le conte populaire français*, Paris Maisonneuve et Larose, 1977, tome II.

des contes merveilleux met continuellement au travail cette question d'une folie possible entre mères et filles.

Dans cet univers féminin, donc, les filles voyagent l'une après l'autre, de la mère à la fée qui va révéler en quelque sorte l'intimité de leur âme à travers celle de leur corps. La fée au bord du puits est le lieu du passage de la frontière, le lieu d'initiation : les filles ne seront plus les mêmes après qu'avant, au sens où elles ne pourront plus cacher ce qu'elles sont. La bonne conduite de l'une et la mauvaise conduite de l'autre seront littéralement exposées à la vue de tous par ce que leurs paroles répandront à leur retour.

Il faut préciser que toutes les versions orales ne gardent pas cette idée de ce qui sort du corps comme don de la fée. Mais elles sont nombreuses à proposer de multiples variantes de déchets du corps : depuis les vipères et les crapauds jusqu'aux pets sortis à chaque parole ; ou de simples cadeaux d'objets précieux ou dégoûtants plus ou moins liés au corps, déchets d'or, de poux ou de vermine qui tombent quand les filles se peignent. Mais il peut s'agir, dans d'autres versions, de dons de bijoux, d'aliments délicieux, de richesses diverses, et même de la beauté ou au contraire de dons sans valeur, de cailloux, jusqu'à la laideur...

Des frontières psychiques malmenées

Comment nous parlent aujourd'hui ces images d'une fille qui crache des serpents ou des crapauds et de cette autre qui lâche des fleurs ou des pierres précieuses en parlant ? Quelles histoires nous racontons-nous en lisant ou en entendant ce conte ? Ne sommes-nous pas conviés par lui à transgresser le secret de l'intérieur du corps en regardant ce qui en sort, si précieux que puissent être ces objets, et si dégoûtants ces animaux ?

Si on se réfère au contexte historique de l'époque de Perrault, on peut se rappeler les difficultés de l'évolution de la médecine dans la possibilité de regarder au-dedans des corps, de les ouvrir pour travailler l'anatomie, disséquer les corps et procéder à des autopsies. Les interdits de l'Eglise furent tenaces. Du temps a passé depuis... Et même si la médecine aujourd'hui nous convie à traverser toutes les frontières corporelles, si non seulement elle pénètre à l'intérieur des corps, les répare, les transforme, voire veut les recréer à l'identique, il n'empêche que ces démarches sont encore transgressives, non plus du point de vue de la loi sociale, qui vacille, mais du point de vue de la structuration psychique.

Celle-ci requiert en effet la possibilité d'établir des frontières entre soi et l'autre, en particulier entre son corps et celui de l'autre, avec la possibilité d'un va et vient de l'un à l'autre, voire de contacts, jusqu'à des pénétrations éventuelles, désirées par l'amour, ou nécessitées par des soins ou des pratiques corporelles diverses réglementées ou ritualisées qui permettent alors ces transgressions. Sans désir ou sans consentement à une nécessité, ou à une convention, ces situations de pénétration relèvent du viol.

Dans *Les Fées* de Perrault, il n'y a pas de viol à proprement parler ni de pénétration mais un dévoilement métaphorique de l'intime, dévoilement par le pouvoir de la fée de ce qui se cache à l'intérieur des corps. Du coup, les frontières entre le dedans et le dehors sont violées. Le dedans se retrouve au-dehors. Bien sûr, en parlant de dévoilement, j'interprète. En effet, c'est la fée qui a en quelque sorte mis ces dons dans le corps des filles. Drôles de dons, tout de même! Ils sont supposés créer l'émerveillement quand il s'agit de perles ou de diamants et l'effroi devant les couleuvres ou autres vipères.

Nous constatons que c'est bien ce qu'éprouve la mère du conte, sauf que les diamants ne lui seraient agréables que s'ils venaient du corps de la mauvaise fille, sa bien-aimée. Nous sommes donc conviés, nous lecteurs, à nous mettre à la place de cette mère. De fait, ces images successives de filles crachant des merveilles ou des horreurs fait de l'effet! Une chose m'a interrogée particulièrement: je ne trouve pas de terme adéquat pour qualifier autrement que par le terme « cracher » l'action de sortir quelque chose de la bouche, c'est-à-dire par un terme suscitant plutôt le dégoût. Signe de la transgression, du moins dans notre culture occidentale. Le conte fait de nous, lecteurs de Perrault, des voyeurs : nous voyons quelque chose que nous ne devrions pas voir. Et dans cette perspective, les fleurs ou les diamants qui sortent de la bouche de l'héroïne peuvent apparaître aussi obscènes que les crapauds et les serpents.

Ce conte de Perrault est l'un des moins connus et peut-être n'est-ce pas par hasard. Il expose, comme savent le faire avec audace et subtilité bien des contes merveilleux, une de nos peurs les plus fortes et les plus archaïques, celle qui concerne notre intégrité corporelle, sur la base de laquelle se constitue l'intégrité psychique.

Derrière une histoire de bonne ou de mauvaise conduite est interrogé le statut du corps, entre animalité, végétalité, minéralité et humanité, sa constitution avec un dehors et un dedans et une peau-frontière, avec la possibilité du dévoilement

de son intimité, voire de son viol. Mais cette histoire révèle aussi notre tendance voyeuriste et notre désir de pénétrer l'intimité de l'autre, malgré lui. En tant que lecteur ou auditeur du conte, nous nous mettons à toutes les places.

Le fait qu'il s'agisse de figures féminines donne à cette interrogation encore une autre portée, concernant le féminin maternel : «qu'est ce qui peut donc sortir du corps d'une femme?», semble interroger le conte? Son pouvoir de mettre des enfants au monde suscite toutes sortes de projections, d'angoisses, de frayeur, chez les hommes particulièrement mais chez les femmes aussi, devant ce qui apparaît étranger et pourtant intime, dans un corps de femme, corps dont nous sommes tous sortis, du moins jusqu'à nouvel ordre...

On peut se rappeler ici ces nombreuses situations de contes où les jeunes mères reines, mal aimées de leur belle-mère et mal protégées par leur mari se trouvent accusées en leur absence d'accoucher d'animaux ou de monstres suscitant ainsi une réaction d'horreur chez leur mari. Perrault par exemple raconte cela avec délices dans *la Belle au bois dormant* : si vous n'avez en mémoire que la version des frères Grimm, offrez-vous ce détour par celle de Perrault, en ayant soin de choisir une version complète, vous ne serez pas déçus.

C'est aussi ce qu'on rencontre dans l'enfant monstre⁴, une mère, encore, aimant mal sa fille, tente de la faire détester aussi par son mari. Elle convoque une sorcière qui va la rendre enceinte, et du coup le père la rejette violemment, en l'enfermant dans un tonneau. Alors, celle-ci accouchera d'un chat. Bien sûr après diverses péripéties, le chat réussira à rétablir l'ordre maternel, à faire marier sa mère à un prince, croyant celle-ci chatte aussi et moyennant des métamorphoses merveilleuses, tout rentrera dans l'ordre...

Frayeur devant le corps féminin maternel, donc. Et on peut se demander si la récurrence de cette mise en scène des déjections potentielles des femmes par les différents trous de leur corps ne serait pas aussi une figuration fantasmatique de notre état de nouveau-né mis bas, expulsé hors du corps maternel à la naissance dans un univers humide et chaud de déjections liquides diverses, de substances mêlées, où la sensation d'émerveillement peut côtoyer celle du dégoûtant, où la vie apparaît d'abord comme rejetée d'un corps, comme un déchet. Dans cette perspective, ces pierres précieuses et ces vipères seraient des exemples de nos projections, oscillant entre une vision idéale de notre être originel et une vision plutôt crue, voire obscène.

4. Conte-type n° 708.

On peut penser là au «traumatisme de la naissance»⁵, au sens où cette expérience de la naissance laissant des traces dans le corps, dans la mémoire du corps, alimente à l'infini nos fantasmes, fantasmes sur la naissance en particulier, sur les origines aussi, et sur tout ce qui concerne le passage du dedans au dehors, le passage des frontières, symboliques et géographiques.⁶

Les contes merveilleux et l'incroyable

Depuis notre œil d'aujourd'hui, une autre ligne de frontière apparaît avec cette configuration féminine des personnages de ce conte *Les Fées*: une mère, injuste, une fée, juste, une bonne fille et une mauvaise. Quelle symétrie! On sait combien une vision manichéenne du monde peut stériliser la pensée. On sait aussi que ce recours peut rassurer face à une insécurité, à une mobilité trop grande des éprouvés, à une incertitude devant les réponses à apporter aux grandes questions.

Ici, la fée sait faire justice. Si une avidité de réponses sûres et de maintien de l'ordre établi nous tenaille, elle risque de nous empêcher d'apercevoir ce que le conte dit sans le crier et la fée n'ouvrira alors aucune question en nous. Elle viendra seulement nous rassurer. Mais si nous restons réceptifs à l'ambivalence, au retournement possible du meilleur dans le pire, de l'amour dans la haine, alors, ce personnage féminin justicier nous ouvre des horizons inquiétants mais peut-être aussi plus respirables que si aucune échappée n'était possible.

Songe-t-on, en effet, aux procédés odieux qu'elle utilise pour faire éclater la vérité? Le viol d'intimité! Viol perversément caché sous les espèces d'un don. Voilà qui peut nous parler, me semble-t-il, de ce que nous entendons parfois de nos patients, lorsqu'ils ont été perversément entraînés dans des situations incestueuses, sous couvert de «gentillesse» et les ayant renvoyés à la solitude du «si tu parles, personne ne te croira». Ce qui arrive à ces enfants et adolescents comme à ces filles du conte, effectivement, est incroyable. Le merveilleux sert à nous faire regarder l'incroyable, dans ce qu'il peut avoir de meilleur et de pire...

Je continue de vous dire l'histoire que me raconte «Les fées» de Perrault. Si la fée n'est pas si belle que ça, dans son

5. Cf. RANK, (Otto), *Le traumatisme de la naissance*, traduction française, Petite bibliothèque Payot, Paris 1976.

6. J'ai travaillé en particulier sur l'ascenseur comme support de déploiement de nos fantasmes de ce type dans mon dernier livre *Parentés à la renverse*, PUF 2003.

âme, qu'en est-il des autres personnages? Si la fée s'oppose à la mère comme la bonne fille à la mauvaise, ne faut-il pas voir, dans cette symétrie forcenée, une tentative infructueuse d'introduire de la différenciation là où se profilent les ravages du même? Les deux filles, par exemple, sont-elles à ce point menacées de similitude, d'indifférenciation, qu'il ne se trouve d'autres éléments distinctifs entre elles qu'une opposition point par point? Pire encore, sont-elles le fruit d'une confusion maternelle oscillant entre deux visions contradictoires de sa fille et la projetant tantôt identique à elle, tantôt différente, l'aimant et la haïssant tour à tour? La fée permettrait alors qu'enfin cesse ce supplice maternel. Qu'on sache enfin qui est la fille, la vraie! Mais justement, la mère ne va pas supporter le verdict; ce verdict qui renverse sa vision et la somme d'apercevoir dans la mauvaise fille le miroir de sa propre horreur!

Ne pouvait-on imaginer une autre médiation que celle de la fée, entre ces femmes? Le père, bien sûr, dont Perrault nous précise que la bonne fille était tout le portrait! Mais ce père est mort. Les femmes sont ainsi livrées à leur jeu de miroir et de symétrie, jeu qui apparaît mortifère dans le récit de Perrault. Seule, la bonne fille s'en sortira, sauvée par le beau prince. Il fallait bien un homme parmi elles, mais la mère et la mauvaise fille auront payé de leur vie ce sauvetage.

Décidément, voici un conte aux résonances inquiétantes où la question de l'intime croise crûment celle de l'identité féminine. Raconter un tel conte n'est sûrement pas un acte anodin. Mais on peut être sûr qu'il va à la rencontre, comme beaucoup de contes merveilleux, de nos fantasmes les plus secrets. D'où peut donc provenir le plaisir de raconter ou d'entendre un tel conte? Sans doute de la capacité du récit, de par sa structure de nous emmener vers des zones étrangement inquiétantes de nous-mêmes sans le dire, ou en le disant avec des histoires qui nous bercent, sans nous obliger à entendre. Un processus qui serait presque le contraire de la pédagogie. Et pas besoin de connaître nos fantasmes, pour prendre plaisir à de tels récits. Le plaisir du conte, c'est qu'il nous donne des nouvelles de nous-mêmes, à travers des figures de l'autre, l'autre incarné par les personnages, mais aussi l'autre qui raconte.

L'infantile sans frontières

La psychanalyse, ainsi que les contes merveilleux, nous convie au monde de l'enfance. Mais plus précisément encore,

elle nous invite à laisser place aux traces laissées en nous par toute notre activité romanesque infantile, déployée au fil de nos questions, de nos histoires et de nos jeux. Je me réfère ici à ce que Freud a nommé «le roman familial des névrosés»⁷, roman que tout enfant, semble-t-il se raconte sur ses origines, sur ses parents, sur sa filiation, en s'imaginant avoir été adopté. De même, Freud a parlé des «théories sexuelles infantiles» que se fait l'enfant sur la sexualité, l'origine des enfants, la différence des sexes. Ce sont ainsi toutes les grandes questions originaires qui sont mises en récit par l'enfant avec l'aide de ceux qui l'élèvent, qui lui racontent aussi le monde et ne peuvent pour autant répondre de façon close à ces questions qui nous dépassent. Et ces grandes questions sont par ailleurs mises en récit depuis tous les temps dans les mythologies et les contes.

Or cette activité romanesque infantile ne cesse jamais en nous. Elle devient simplement en partie inconsciente quand nous grandissons et s'emploie à broder de nouveaux romans pour déployer nos fantasmes. Elle se trouve réactivée particulièrement dans certaines circonstances de la vie, à l'occasion de morts et de naissances, par exemple, à l'occasion d'être parent, mais aussi par les contes et les rêves, et encore, les œuvres de création.

Bien souvent, le merveilleux, l'enfance, les contes, voire la fiction, nous semblent à nous, adultes, n'appartenir qu'à un monde qui n'est plus le nôtre mais celui des enfants : nous mettons une frontière. Une coupure défensive s'opère inconsciemment avec l'enfance. Un voile merveilleux est jeté sur cette période de la vie, supposée n'avoir aucun lien avec ce que vit l'adulte.

La mythologie nous a raconté des histoires fortes sur l'interdiction de se retourner en arrière. Parfois dans des scénarios dramatiques, comme pour Orphée et Eurydice, ou pour la femme de Loth, dans la Bible, changée en statue de sel après avoir transgressé l'interdit de se retourner en arrière. Dans certains contes merveilleux, le héros, souvent l'héroïne, ne doit pas retourner voir sa famille qu'il a quittée, ni retourner sur ses pas, ou à certaines conditions seulement, autre version de l'interdit de revenir à l'enfance.

On peut faire ici des liens entre retourner en arrière et retourner le monde à l'envers selon les traditions de Carnaval de notre Moyen Âge et de l'imagerie populaire. Les contes facétieux aussi s'en sont fait une spécialité. Ces inversions sont crain-

7. In *Névrose, psychose et perversion*, PUF.

tes, voire interdites, mais en même temps inévitables, désirées. C'est pourquoi elles sont mises en histoires et en rituels qui peuvent canaliser les risques potentiels du renversement des choses.

Il semble qu'il y ait, singulièrement dans le retour sur l'enfance, et donc dans la place donnée au conte, ainsi que dans celle donnée à « l'infantile » par la psychanalyse, quelque chose de particulièrement transgressif : il serait dangereux de vouloir renverser le sens des choses, de se tourner vers son passé, de revenir sur ce qui est fait, de rebrousser chemin, de jouer avec l'irréversible, plus encore de « voir » en arrière.

On sait aussi combien dans de nombreuses cultures les liens entre l'enfant et la mort imprègnent les représentations collectives : l'enfant est supposé venir du monde non humain, du monde d'avant le langage, *infans*, et donc du monde des ancêtres et des morts. En ce sens l'enfant incarne le non-humain, il est un transfuge de l'autre monde tant qu'il n'a pas été agrégé au monde des vivants par les rituels et les paroles, ainsi que par les récits. Et il vient précisément reposer aux adultes la question des limites du monde humain.

Ainsi, ce qui se repère du point de vue anthropologique, se repère aussi du point de vue psychanalytique. Revenir sur son enfance, c'est risquer pour un temps de brouiller des frontières si lentement établies entre, d'un côté, ce que nous considérons comme relevant du développement et de la progression de notre monde adulte, vers la civilisation et la raison, aussi bien à l'échelle individuelle qu'à l'échelle collective, et de l'autre, ce qui relèverait du tout autre, de l'en deçà de ce développement, de l'irrationnel, de l'immaîtrisable, du chaos.

L'exercice de la transmission

Refuser que le conte ait quelque chose à nous dire, à nous adultes, équivaut pour moi à refuser d'admettre l'infantile en soi, c'est-à-dire la vie psychique qui a construit ses bases fantasmatiques et affectives dans l'enfance et qui continue toute notre vie à nourrir à notre insu notre rapport à nous-mêmes, à l'autre, au monde. Et cette vie psychique infantile s'étaye particulièrement sur le développement d'une capacité narrative. Il y a donc une collusion possible entre le rejet du monde de l'enfance et celui du conte. Rejet qui peut passer par une idéalisation qui met à distance.

Dans certains cas extrêmes, un rejet des contes, des récits et de l'approche métaphorique du monde peut avoir des effets

gravement dommageables pour la transmission, pas seulement la transmission consciente des contes, mais au sens psychique, inconscient du terme de transmission : l'enfant confronté à des parents dans ces dispositions défensives par rapport à toute vision métaphorique ou narrative du monde risque d'inscrire inconsciemment en lui un interdit portant sur le partage des histoires avec les parents, et va intégrer cette coupure. Peut-être dans des cas plus graves, inhibera-t-il complètement cette capacité narrative et se trouvera-t-il livré à une sidération devant ses questions et ses affects qui ne pourront être partagés en histoires avec les parents et l'entourage.

Les contes sont bien un moyen de transport privilégié pour traverser les frontières psychiques et accéder au monde infantile, mais ce sont nos nécessité défensives d'adultes qui nous les font croire, avec ténacité, faits pour les enfants. Ils se révèlent plutôt faits pour assurer un certain exercice de la transmission et du passage des frontières entre les uns et les autres, en particulier entre les générations.⁸

Claude de La Genardière,
psychanalyste, Paris.



Gustave Doré : le Petit Chaperon rouge
in Charles Perrault, *Contes*, EFR

8. Ce texte reprend avec quelques modifications celui d'une conférence donnée à la Bibliothèque nationale de France lors du colloque «Le conte au jeu des frontières» organisé en Mars 2003 par l'Institut international Charles Perrault.

La discussion qui a suivi cette communication sera publiée dans le compte rendu du X^e Colloque international "Marionnette et Thérapie", Charleville-Mézières (08), septembre 2003, (n° 31 de la collection "Marionnette et Thérapie", à paraître).

Une expérience en Irlande

Nous avons reçu un compte rendu très intéressant d'une « activité marionnettes » dans un foyer de vie en Irlande.

C'est un projet original et très ludique qui nous est décrit dans cet article dont nous reproduisons ici une traduction suivie du texte en anglais pour ceux qui pourront l'apprécier. Il faut dire que les conditions sont favorables — je dirais même idéales. D'abord l'équipe soignante est composée de deux éducateurs spécialisés et d'une marionnettiste professionnelle ; ensuite la durée : 11 semaines après la formation de l'équipe soignante pour un seul enfant ! Donc c'est un projet longuement mûri qui tourne autour d'une mise en scène qui implique que le lieu soit uniquement affecté à cet atelier où les choses restent en l'état, ou légèrement modifiées pour interpeller l'enfant.

Par exemple, je pense à la place du Petit Poussin. La modification entraîne instantanément l'enfant à se souvenir de ce qui s'était passé la semaine précédente dans le jeu. Ce que j'apprécie particulièrement, c'est l'aire du jeu. L'enfant entre vraiment dans l'histoire ; il se déplace avec la marionnette d'une maison à l'autre en se cachant ; il entre complètement dans le rôle de M. Renard en rampant comme un Sioux, en « regardant s'il n'est pas vu » — on retrouve là le jeu de la bobine... Il peut même faire semblant de s'y endormir paisiblement après avoir vérifié que les ouvertures étaient bien verrouillées... C'est une cachette sécurisante.

Cet espace scénique devient alors un espace investi qu'il agrmente d'une cheminée, d'une TV, et même d'une échelle pour faciliter la montée du Renard ! Dans ce jeu, *tout son corps* est impliqué, pas seulement ses mains et ses bras derrière un castelet classique. L'enfant entre dans une histoire déjà pré-existante ; il y est introduit par les soignants et la marionnettiste. On lui présente « Monsieur Renard » et les autres marionnettes — la présentation est tellement importante Outre-Manche ! Mais l'histoire n'est pas figée ; elle sert de cadre, de dispositif. L'enfant a toute possibilité d'intervenir à sa manière, d'ajouter d'autres personnages créés par lui, de diriger le jeu, de comprendre les problèmes en les adaptant à son rythme personnel. L'enfant a su aussi investir l'aire du jeu en créant un nouveau piège à renard *en apportant* une boîte en carton perforé, ce qui implique que cette histoire n'était pas oubliée durant la semaine. L'enfant pendant le jeu a pu faire un travail individuel important ; il s'est senti suffisamment sécurisé pour jouer la dernière séance devant les autres enfants et le personnel de l'établissement. Il a pu même *assumer* le rôle de « Monsieur Renard » sans marionnette...

Nous rêvons ! Trois intervenants pour un enfant... Alors qu'il est si difficile de faire venir un intervenant extérieur dans l'institution, d'y trouver un local *réservé* à cette seule activité... Mais si le « mieux » — sinon la guérison — de l'enfant était à ce prix ? Cela demande réflexion.

Madeleine LIONS.

*Hélène Hugel se présente elle-même à la fin de son article.
Nous la remercions vivement pour cette communication de son expérience.*

* * * * *

L'entrée dans le monde des marionnettes

Un exposé de l'exploration du rôle des marionnettes dans une forme de guérison par l'art pour de jeunes enfants résidants dans un foyer, avec l'intégration d'une marionnettiste, Hélène Hugel.

La durée du projet était d'une heure par semaine pendant 11 semaines avec, en plus, le temps de formation de l'équipe soignante. Cet exposé portera sur la scène finale du projet.

*

M. Renard vit dans une grande maison sur une colline entourée d'une forêt profonde et sombre, pleine de pièges. Au milieu de la forêt vivent M. Agriculteur, M^{me} Agriculteur et leur dernier poulet, M^{lle} Poule. Tout en haut, survolant la forêt, M^{lle} Cygne garde un œil vigilant sur tout ce monde d'endessous.

La petite bibliothèque du logement résidentiel a été transformée en un monde de ruses par M. Renard. Sa maison de trois étages, faite de boîtes en carton, est à l'extrémité d'une pièce tapissée par diverses tentures de tissu vert représentant la forêt. Des pièges sont cachés dessous, dedans et autour du tissu : un filet à oignons, une cage faite avec une boîte de céréales, une goule avec de grandes mains, une corde.

À l'écart de la maison de M. Renard, il y a celle de M. Agriculteur : une autre boîte qui, après quelque temps, fut protégée par un haut mur en carton et surmontée par un tissu bleu d'eau. À l'intérieur du mur, M^{lle} Poule se tient sur un nid d'œufs colorés où se cache un petit poussin. M^{me} Cygne se tient près d'elle, sur une table, prête à participer. Autour de la pièce, il y a aussi les marionnettes faites par les enfants impliqués dans la première moitié de la durée du projet.

L'enfant entre dans la pièce pour sa deuxième séance avec M. Renard. Il voit la maison de M. Renard, sa forêt et ses voisins et il se trouve transporté dans un autre monde par le jeu des marionnettes.

Les deux éducateurs spécialisés et moi-même, la marionnettiste, sommes enchantés et ébahis par sa réaction.

Cette scène a été créée en commun par deux éducateurs et une marionnettiste pour être utilisée avec une série de marionnettes « thérapeutiques » et être jouée avec un jeune enfant placé en foyer. Les personnages des marionnettes et leurs histoires ont été conçus avec l'aide du personnel. Les accessoires des marionnettes et leurs décors ont été faits par la marionnettiste pour être à demeure dans l'institution.

Le personnage clé, M. Renard, et son arrière-plan ont été mis au point lors d'une rencontre entre les deux éducateurs et la marionnettiste. Dès le début de cette rencontre, il était convenu que les problèmes clés évoqués seraient : la vérité/le mensonge ; la responsabilité/les conséquences ; l'expression des émotions et l'amour propre.



L'histoire de Pinocchio a été utilisée comme point de départ. Il a alors été décidé que le personnage le plus attractif pour encourager le jeu imaginaire autour de ces problèmes était un renard auquel on donnerait les caractéristiques suivantes : filou ; sournois ; rusé ; voleur ; tranquille ; raconteur d'histoires incroyables ; farceur ; animateur ; enchanteur et maître du déguisement.

En se fondant sur ces caractéristiques, la marionnettiste a créé une histoire avec les personnages précités et a présenté alors, à la première séance, l'histoire, les personnages et la scène à l'enfant en utilisant l'intensité dramatique et en interaction-participation avec « l'auditoire ». Les réactions de l'enfant étaient très positives. Il était enchanté, curieux et captivé par l'histoire et les personnages impliqués dans le jeu spontané auquel la marionnettiste et les éducateurs se livraient en jouant avec lui.

À l'origine, le Renard et son histoire étaient ont été créés par la marionnettiste et le personnel d'encadrement pour confronter la pièce imaginaire avec les problèmes visés. Quand l'enfant a été présenté au Renard, aux autres personnages et à leurs environnements, il semblait transporté dans un monde

imaginaire dans lequel il commençait à prendre de l'initiative, facilitant le jeu de la pièce. L'enfant se sentait libre d'employer n'importe quelle marionnette selon sa propre expression. La marionnettiste et les éducateurs commençaient à jouer avec lui, fournissant des réactions, des conséquences et des observations pour l'activité des enfants. De temps en temps, l'enfant les dirigeait dans le jeu.

Après avoir observé la réaction de l'enfant, les éducateurs et la marionnettiste ont reconnu que l'enfant bénéficiait beaucoup du libre jeu (non directif) avec les marionnettes. Et comme l'histoire était créée à partir de problèmes clés actuels, ces problèmes survenaient naturellement dans le jeu spontané. L'histoire clé présentée au début devenait un catalyseur pour l'expression personnelle de l'enfant et un moyen pour l'enfant lui-même de confronter ces problèmes à son propre rythme.

De temps à autre, la marionnettiste insistait sur l'histoire pour inciter davantage à se libérer dans le jeu spontané et le nécessaire était préparé à chaque séance, c'est-à-dire par exemple ajouter une histoire de petit poussin qui aimerait se percher sur des endroits élevés. Ou bien la marionnettiste pouvait offrir à l'enfant de faire une séance de fabrication dans le cadre de l'institution pour lui permettre une créativité personnelle dans l'histoire elle-même. Par exemple, avant la dernière séance, il y a eu une séance de fabrication pour « personnaliser » la Maison de M. Renard. L'enfant a senti l'importance d'ajouter une cheminée, une TV et une échelle en haut, sur le côté de la maison pour la montée du Renard. Ces attributs étaient employés pour inciter plus de jeu lors des deux dernières séances.

En fait, l'enfant était suffisamment impliqué pour amener une boîte de carton perforée à l'une des séances de jeu et à l'employer comme un des pièges à renard. Ou bien la marionnettiste pouvait préparer l'environnement du jeu comme d'habitude, mais en modifiant une chose significative. Par exemple, après la séance dans laquelle la petite histoire du poussin était racontée, la marionnettiste a placé le petit poussin assis en haut sur le toit de la maison de l'Agriculteur. L'enfant a aussitôt remarqué la différence en rentrant dans la pièce lors de la séance suivante.

À la fin du projet, une présentation des marionnettes et de l'ensemble a été programmée pour les autres enfants et le personnel de la résidence. L'objectif était d'intégrer les marionnettes, les décors, l'histoire, etc., dans le programme

régulier des jeux de la Maison. Une éducatrice a facilité la présentation du Renard et de ses décors en utilisant la marionnette pour raconter son histoire aux enfants et à certains membres du personnel. Elle a aussi encouragé les enfants à jouer aux marionnettes après avoir écouté l'histoire du Renard. Les enfants étaient désireux d'essayer toutes les marionnettes et très intéressés par la Maison du Fermier et celle du Renard. Un enfant a voulu faire un cheval qui vivrait dans la ferme. Un autre était désireux de faire une maison similaire à celle de M. Renard. Cet emballement a été très bien reçu par les membres du personnel qui ont décidé de prévoir plus d'activités de jeux et de marionnettes pour les autres enfants dans le foyer.

Comme marionnettiste dans l'institution, cette expérience a été extrêmement instructive et inspirante. J'ai trouvé la combinaison de l'utilisation des marionnettes, de l'interactivité dans l'art de conter, des décors et d'un grand ensemble de combinaisons très utiles pour faciliter l'expression individuelle des enfants et pour inciter la communication avec un jeune enfant placé en foyer. La combinaison de ces facteurs a créé un environnement particulier qui était utile pour faciliter le processus de guérison.

Cet environnement est tangible. L'enfant peut évoluer. Les marionnettes employées étaient des marionnettes à main et pouvaient être portées ; la Maison du Renard était assez grande pour que l'on puisse ramper à l'intérieur. Le mur protecteur en carton autour de la maison des agriculteurs était assez grand pour permettre à l'enfant de s'asseoir à l'intérieur. L'enfant a pris ses marionnettes favorites, s'est assuré que les ouvertures du mur étaient bien verrouillées, a annoncé que la nuit était venue et a fait semblant de s'endormir paisiblement.

L'utilisation de grands ensembles et de décors avec les marionnettes permet d'imaginer la transformation de la pièce et déclenche des réactions en encourageant le jeu spontané et la libre expression.

Mickey Aronoff, spécialiste de l'art des marionnettes pour des personnes avec des besoins spéciaux, et Lenore Steinhardt, M.A., A.T.R., soutiennent ce point de vue :

« La marionnette est une forme de théâtre. Si un enfant peut rendre expressive une marionnette sans qu'il y ait un contexte autour du personnage, la présence de tout un environnement augmente et donne de la forme à l'expression de la marionnette. En effet, les accessoires ou les éléments de scène peuvent offrir

*la raison au la motivation de l'expression. (...) La fabrication des marionnettes, les accessoires, les décors et la conception des histoires nous disent beaucoup plus sur les mondes intérieurs des enfants ».*¹

«Le facteur décisif et important qui a approfondi formidablement l'expérience et a augmenté l'intensité de la révélation cathartique... est pour l'auteur l'élément qui aide à construire un théâtre individuel et un environnement approprié pour chaque marionnette... Le contexte d'art-thérapie infère que le travail artistique spontané (par exemple la marionnette) fait dans la thérapie est une image autonome avec une vie et une histoire propre à soi. McNiff (1991) suggère que nos images veulent nous parler et que nous subissons un processus de dialogue avec elles, leur demandant ce qu'elles ressentent et ce dont elles ont besoin... Le théâtre permet de relier la fabrication de marionnettes et leurs histoires dans une représentation spontanée...» (Steinhardt, p. 205-206).

En combinant l'utilisation des décors, des paysages et des marionnettes, on peut aussi encourager un changement de l'expression individuelle par un objet (la marionnette) vers l'expression individuelle sans objet et par conséquent plus indépendante. Dans les séances ultérieures, l'enfant a commencé à jouer le rôle de M. Renard lui-même sans l'utilisation de la marionnette.

Après mon expérience de ce projet, je suis enthousiaste pour développer ce type de jeu imaginaire et interactif utilisant les marionnettes. Je suis bien consciente que la création du premier personnage clé, M. Renard, et son histoire plaisante a été cruciale pour notre réussite. Je suis aussi très consciente des bénéfiques potentiels de la création (ou des facilités pour la création) d'un environnement créatif pour la pièce de marionnettes à survenir. A l'avenir, à l'occasion d'un projet plus long, j'aimerais explorer les bénéfiques procurés par la permission donnée aux participants de créer eux-mêmes les environnements des marionnettes.

Enfin, un facteur important d'étayage important à signaler est la plus grande collaboration entre moi-même et l'équipe de soins de l'enfant. Cette collaboration a enrichi nos deux expériences et les enfants. Elle a facilité aussi un processus harmonieux de travail et un échange bénéfique de connaissances.

Hélène HUGEL.

1. Mickey ARONOFF, «La marionnette dans les évaluations en services de pédopsychiatrie», in *La Marionnette et les âges de la vie*, collection "Marionnette et Thérapie", n° 27, p. 8, Paris, 1998.

Bibliographie.

Aronoff, M. (1997), «La marionnette dans les évaluations en services de pédopsychiatrie », in *La Marionnette et les âges de la vie*, collection “Marionnette et Thérapie”, n° 27, p. 8, Paris, 1998 (*en français* : p. 7-13 ; *en anglais* : p. 14-18).

Steinhardt, L. (1994), “Creating the Autonomous Image Through Puppet Theatre and Art Therapy”, *The Arts in Psychotherapy*, Vol. 21, N° 3, p. 205-218.

Hélène Hugel est une marionnettiste qui explore activement et développe un procédé de travail créatif et une pratique de qualité avec la marionnette dans le domaine de la santé (santé mentale et santé physique). Cela inclut le développement d'un atelier visant à faciliter les techniques pour incorporer les spectacles de marionnettes, l'art de conter et les connaissances de la fabrication, en utilisant des personnages de marionnettes, des décors et des environnements sensoriels simples dans le but de créer des séances de jeu imaginaire et interactif pour les petits groupes et qui pourraient contribuer à améliorer le processus de guérison.

Elle peut être contactée à : helenehugel@ireland.com

« Ma découverte de la Marionnette et du Jeu a été inspirée par ma collaboration avec mon collègue Niamh Lawlor avec qui je travaillais dans Puca Marionnettes. Niamh m'a introduit dans le monde de la marionnette et du jeu après avoir participé à des discussions avec Richard Lewis du Touchstone Centre, NYC dans IMMA (le Musée irlandais d'art moderne) ».

Niamh Lawlor, marionnettiste, peut être contacté à *Puca Marionnettes*
Tél. : 00 353 1 210 0320 – E-mail : pucappets@eircom.net

Cette résidence a été fondée par l'association South Side Partnership.

Pour plus d'informations sur la marionnette en Irlande, contacter UN/MA-Irlande – c/o 18 /rishtown Rd – Irishtown – Dublin 4 – Irlande.

Tél. : 00 353 1 210 0320 – E-mail : unimaireland@eircom.net



M. Renard – Photo Hélène Hugel

Stepping into a Puppet's World: An Account of exploring puppetry's role as a Healing Art Form for young children in a residential home by puppeteer in residence, Helene Hugel

Residency Duration: 1 hour a week over 11 weeks, supplemented by staff training.

This account will focus on the final stage of the residency.

Mr. Fox lives in a big house on a hill, surrounded by a deep dark forest, full of traps. Living in the middle of the forest are Mr. Farmer, Mrs. Farmer, and their last chicken, Miss Hen. Up high, above the forest flies Mrs. Swan, who keeps a watchful eye on everyone down below. The small library of the residential home has been transformed into the world of cunning Mr. Fox. His three level house, made from cardboard boxes, sits at one end of the room surrounded by various textures of green cloth, representing his forest. Hidden under and in and around the cloth are traps: a large onion net, a cage made from a cereal box, ghouly large hands, rope. At a distance from Mr. Fox's House is Mr. Farmer's residence: another box which, after sometime, acquired a high protective cardboard wall and surrounding blue 'fabric' water. Inside the wall sits Miss Hen on her nest of colourful eggs, which hide a little chick. Mrs. Swan sits near-by on a table, ready to participate. Also around the room, lie puppets made by the children involved with the first half of the residency. The child enters the room for his second session with Mr. Fox. He sees Mr. Fox's house, his forest, and his neighbours and becomes transported through imaginative play into the puppet's world. Both the care-workers and myself, the puppeteer, are delighted and amazed at his response.

This scene was co-created by 2 child-care workers and a puppeteer for use in a series of therapeutic puppetry and play sessions with a young child in out-of-home care. The puppets, their characters and their story were designed in collaboration with the staff. The puppets, props, and their homes were made by the puppeteer, all to be kept by the home. The Key Character, Mr. Fox, and his background originated from a brainstorming meeting between the two child-care workers and the puppeteer. At the start of this meeting, it was agreed that the key issues to be addressed were: Truth / telling lies, Responsibility / Consequences, Expressing Emotions, and Self-esteem. The story Pinocchio was used as our starting point. It was then decided that the most appealing character to encourage imaginative play around these issues was a fox who was given the following characteristics: Trickster / Sly / Cunning, Thief, Quiet, Tells 'wild' Tales, Plays Pranks, Entertainer / Charming, and Master of Disguise.

Based on these ideas, the puppeteer created a story with the above characters and then presented the story, the characters, and the scene to the child using dramatic storytelling, and 'audience' interaction and participation during the first play session. The child's reaction was very positive. He was delighted, curious, and captivated by the story and the characters and engaged in spontaneous imaginative play to which the puppeteer and child-care workers responded by playing with him.

Originally the Fox and his story were created by the puppeteer and staff to direct the imaginative play to confront the targeted issues. When the child was introduced to the Fox, to the other characters, and to their environments, he seemed transported into an imaginary world where he began to take the lead and facilitate the play. The child felt free to use whichever puppet suited his expression. The puppeteer and child care-workers began to play along side, providing reactions, consequences, and observations to the child's activity or else they were directed by the child himself. After observing the reaction of the child, both staff and puppeteer agreed that the child benefited greatly from free-play (non-directive) with the puppets. However, because the story was created to present key issues, these issues arose naturally within the free-play. The key story presented in the beginning became a catalyst for the child's self-expression and a means for himself to confront these issues in his own time. From time to time, the puppeteer would expand on the story to incite further free-play and was prepared for each session to do so if necessary, i.e., adding a story of a little chick who liked to climb to high places. Or the puppeteer might provide a making session in the Art Room to allow the child to creatively affect the main story himself, i.e., before the second to last play session, a making session in the Art Room was facilitated to 'personalise' the Fox's House. The child felt it important to add a chimney, a TV, and a ladder up the side of the house for the fox to climb. These attributes were in turn used to incite further play in the final two sessions. In fact, the child was independently inspired to bring a perforated card-board box to one of the play sessions and used it as one of the Fox's Traps. Or the puppeteer might prepare the play environment as usual, but leave one significant thing different, i.e., after a previous session in which the little chick's story was told, the puppeteer placed the little chick, sitting high on the farmer's roof. This was responded to immediately when the child walked into the room.

As a conclusion to the residency, a presentation of the puppets and set was planned for the rest of the children and staff in the house. The aim being to integrate the puppets, props, story, etc. into the home's regular play agenda. One of the care-workers facilitated the presentation of the Fox and his props by using the puppet to tell his story to the children and some of the staff. She also encouraged the children's puppet play which was initiated upon

hearing the story. The children were keen to try all the puppets and curious about the Farmer's and Fox's house. One child was very keen to make a horse puppet to live on the Farm. Another was eager to make a house similar to the Fox's House, This excitement was well received by the staff who undertook to investigate programming further puppetry and play activity for the other children in the home.

As puppeteer in residence, I found this experience was extremely informative and inspiring. I found the combination of using puppets, play, interactive storytelling, props, and large set-pieces very useful in facilitating self-expression and inciting communication with a young child in out-of-home care. The combination of these factors created a particular environment which was useful to facilitating the healing process. This environment is tangible. The child can step into it. The puppets used were hand puppets and could be worn; the fox's house was large enough to crawl into the bottom floor. The farmer's protective cardboard wall around his house was large enough for the child to sit-in it, surrounded by it, which the child did at the end of the residency. Inside the wall he took his favourite puppets, instructed that the wall gates were to be locked, announced that it was night-time, and proceeded to pretend to peacefully fall asleep. Using large sets and props with the puppets seems to imaginatively transform the room and immediately incite reactions and encourage spontaneous play and free-expression. Mickey Aronoff, Special Needs Puppetry Consultant, and Lenore Steinhardt, M.A., A.T.R. support this view.

«Puppetry is a theatrical form. While a child can make a puppet be expressive with out a context for that puppet's character, the presence of an environment heightens and lends authority to the puppet's expression. Indeed props or scenic elements can offer the reason or motivation for expression... Making puppets, props and scenery and devising stories tells you more about children's inner worlds.» Aronoff, pg 14.

«...the important and decisive factor, which tremendously deepened the experience and heightened the intensity of cathartic revelation... is felt by the author to be the building of an individual/theatre environment for each person's puppets... Art therapy context infers that spontaneous artwork (i.e. the puppet) done in therapy is an autonomous image with a life and story of its own. McNiff (1991) suggests that our images want to speak to us and that we undergo a process of dialoguing with them, asking them how they feel and what they need from us... Theatre provided the integrative function of connecting the making of the puppets and their stories in a spontaneous performance... « Steinhardt, pg 205-06.

Utilising props and scenery in combination with puppetry could also encourage a shift from expression through an object (the puppet) to independent self-expression with out the object. Later in the sessions, the child began to act

out Mr. Fox himself, with out the use of the puppet. After my experience of this residency, I am keen to develop this type of interactive, imaginary play session using puppetry. I am aware that the creation of the initial key character Mr. Fox and his appealing story was crucial to our success. I am also very aware of the potential benefits of creating (or facilitating the creation of) a physical creative environment for the puppet play to occur. In the future, with the opportunity of a longer residency, I would like to explore the benefits of allowing participants to create the puppetry environments themselves. Finally, an underpinning factor of importance to be mentioned was the collaboration between myself and the child-care staff. This collaboration enriched both our experiences and the child's. It also facilitated a well-rounded work process and a beneficial exchange of skill.

Bibliography

Aronoff, M (1997) Puppetry Projects with Children in Psychiatric Assessment Units of Pediatric Hospitals. *La Marionnette et Les Ages de la Vie, Compte Rendu VIII^{ème} Colloque international*, organisé par l'Association "Marionnette et Thérapie", pg 14-18.

Steinhardt, L (1994) Creating the Autonomous Image Through Puppet Theatre and Art Therapy. *The Arts in Psychotherapy*, Vol. 21, N^o. 3, pg. 205-218

Helene Hugel is a professional puppeteer currently exploring and developing a creative work process and quality practice for Puppetry in Health (both physical and mental health). This includes the development of a workshop facilitation technique to incorporate puppetry performance, storytelling, and making skills, using puppet characters, props, and simple sensory environments in order to create interactive and imaginative play sessions for small groups which could contribute to the healing process. She can be contacted at : helenehugel@ireland.com.

Acknowledgment from the puppeteer: 'My exploration of Puppetry and Play was inspired by my collaboration with my colleague Niamh Lawlor while working together in Puca Puppets. Niamh introduced me to the area of puppetry and play after having attended discussions with Richard Lewis from the Touchstone Centre, NYC in IMMA (The Irish Museum of Modern Art). Niamh Lawlor, puppeteer, can be contacted at Puca Puppets:

Phone: 00 353 1 210 0320

Email : pucapuppets@eircom.net

This residency was funded by the South Side Partnership.

For further information on puppetry in Ireland contact UNIMA Ireland (The National Branch of the International Association for Puppeteers) at unimaireland@eircom.net. c/o 18 Irishtown Rd.; Irishtown; Dublin 4; Ireland

Un peu de rêve...

Sur le conte merveilleux...(*)

C'est parce que le conte merveilleux est un temps, un espace propre aux enchantements que je l'aime et le cultive.

Il est à l'âme ce qu'un arc-en-ciel est à la nature après l'orage — un émerveillement, un courant musical, une mélodie miroitante de notes sombres et colorées.

Le conte c'est aussi un voyage parsemé d'éclats de miroirs, parti de contrées lointaines, il continue son histoire, tel un oiseau de lumière qui s'illumine et s'enflamme dans les reflets d'un lac, d'une forêt habitée par d'étranges mystères.

Il est finalement l'instant sublimé de la délivrance accomplie, la réconciliation avec notre besoin d'amour profond.

Le conte merveilleux opère avec charme, il capte et envoûte.

À celui qui l'écoute, il laisse entrevoir la mort sans en mourir et donne l'illusion de revivre une autre vie qui n'est pas la vie.

Comme dans un rêve quand les êtres échappent à la pesanteur de leurs soucis et du grand mal de ne pas être éternel entre les vivants.

(*) Extrait de l'intervention de Jean-Pierre LESCOT au colloque *La marionnette et le conte*, organisé par Philippe VAILLANT, le 23 septembre 2003, à Charleville-Mézières, dans le cadre du *XIII^e Festival mondial des théâtres de marionnettes*. Reproduit avec l'aimable autorisation de l'auteur et de l'organisateur que nous remercions vivement ici. Le titre est ajouté par "Marionnette et Thérapie".

Tout conte merveilleux contient une victoire sur les tumultes de l'âme, une force qui apaise avant la tombée de la nuit.

Tout cet univers atteste l'importance de la fonction vitale du conte merveilleux — véritable gangue protectrice, il participe à l'épanouissement des êtres.

En allant au devant de ces symboles, on va aussi à la rencontre des forces qu'ils véhiculent pour restaurer en nous une vitalité intégralement sensible et poétique.

Le conte insuffle à la vie une résonance vibrante.

Avec lui, le temps et l'espace se fondent en « un », à l'inverse de la vie ordinaire, dans laquelle se multiplient des durées événementielles anecdotiques et séparées.

Dans le conte merveilleux les actions s'enchaînent de manière symbolique et cohérente, elles se lient et s'unifient avec la progression du héros dans ses épreuves. Ces actions forment un « tout » et le développement des sensations émouvantes qu'elles procurent permet aux spectateurs l'accès à ses capacités d'élévation et d'enchantement.

Le conte merveilleux s'affirme comme une expression unique et singulière — un espace de co-naissance — naissance en soi et re-naissance parmi les autres.

Vouloir le théâtraliser (le conte merveilleux) en théâtre d'ombres ou en théâtre de marionnettes nécessite des considérations particulières de transcription tant sur le plan textuel que sur le plan scénique. Chercher à traduire de manière réaliste les faits et les actions d'un conte, sans considérer la nature sensible et particulière de son univers serait une erreur.

On reconnaîtra dans les spectacles qui ont voulu et veulent encore célébrer « le merveilleux » la même

calligraphie au sens étymologique du terme « la belle écriture », celle de l'espace et du temps de l'ombre et de la lumière — que les montreurs de marionnettes ou de silhouettes utilisent pour conserver la beauté des mots et des phrases, mais aussi pour apprivoiser les énergies des créatures fantastiques et symboliques du spectacle.

Il sait qu'en choisissant le geste exact, la lumière minutieuse, le mouvement conforme à la parole, il pourra les rendre sublimes. Il jouera aussi du caractère intemporel de la fable — « il était une fois... »

L'espace sera une « suspension » fait de retenues et d'explosions, de sombre et de couleurs lumineuses. Il jouera de sa contraction, de sa dilatation et de l'explosion.

L'espace parfois sera linéaire, virevoltant ou stationnaire — Il jouera encore de la fulgurance des images dans la lumière pour opérer une métamorphose — Comme dans un rêve, c'est l'univers tout entier qui sera en mouvement.

La parole s'y fera actrice et provocatrice de l'espace musicien, ira se fondre dans les volutes d'un tissu ou pour se graver en lettres d'or dans les scintillements d'un ciel étoilé.

Ainsi le montreur de marionnettes maintiendra le cœur éveillé du spectateur dans les contrées de l'extra-ordinaire.

*« 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. » A.M. RILKE.*

Jean-Pierre LESCOT

*Marionnettiste et conteur
Directeur de la compagnie "Les Phosphènes"
Directeur artistique de la biennale
"Voyages en Marionnettes du Val-de-Marne".*

Documentation

Publications de l'INJEP.

L'Unité Documentation Information Publications « met à disposition *INJEP.DOC*, un nouvel outil de veille documentaire permettant de se tenir au courant de toute l'information importante dans les domaines de la **jeunesse, la vie associative, l'éducation populaire, l'animation**. — Il s'agit d'un ensemble de deux dossiers (un bulletin d'information et un panorama de la presse) accompagné d'une lettre électronique. Le tout comportera 11 numéros par an pour un prix d'abonnement de 120 euros. » Le n° 1, janvier/février 2004, offert par l'Injep, est consultable à «Marionnette et Thérapie» (*sur rendez-vous*).

Contact : INJEP, 11, rue Paul Leplat – 78160 Marly-le-Roi – Tél.: 01 39 17 27 27 –
Fax : 01 3917 27 90 - Site web : <http://www.injep.fr/docu>

Communiqué. *L'Entretemps* propose en souscription, dans la collection *Les Voies de l'Acteur*, deux ouvrages (15 x 21 cm, 272 p. 25 € chacun (en souscription 17,50 €) : • *L'acteur et la cible. Règles et outils pour le jeu*, de Declan Donnellan, traduit de l'anglais par Valérie Latour-Burney.

• *Le canoë de papier. Traité d'anthropologie théâtrale*, d'Eugenio Barba, traduit de l'italien par Éliane Deschamps-Pria.

Contact : Éditions l'Entretemps, ZI de la Lauze, BP 30228 - 34434 Saint Jean de Vedas – E-mail : christophebara@claranet.fr

Le Théâtre Louis Richard, de Roubaix, a publié, dans le cadre de l'hommage rendu à George Sand en 2004, une très intéressante plaquette : *Masques et Burattini*.

Contact : Théâtre Louis Richard – 26 rue du Château – 59100 Roubaix – Tél. 03 20 73 10 10

Information

A Charleville-Mézières

L'École Supérieure Nationale des Arts de la Marionnette, (Charleville-Mézières-F-08), recrute sa prochaine promotion : 2005-2008.

Inscriptions : **octobre 2004** — Date limite d'inscription : **28 février 2005**

Contact : E.S.N.A.M. – 7, place Winston Churchill – F 08000 Charleville Mézières Tél. 33 (0)3 24 33 72 50 - Fax 33 (0)3 24 33 72 69. E-mail : institut@marionnette.com

Les stages d'été proposés par l'Institut international de la Marionnette, (Charleville-Mézières-F-08) sont des temps de formation professionnelle de haut niveau. Sont organisés en 2004 :

- *Du corps à la marionnette*, par Hoichi Okamoto, du 2 au 23 juillet ;
- *L'envers des ombres*, par Luc Amoros, du 2 au 20 août.

Contact : Institut international de la Marionnette – 7, place Winston Churchill – F 08000 Charleville-Mézières – Tél. 33 (0)3 24 33 72 50 - Fax 33 (0)3 24 33 72 69. E-mail : institut@marionnette.com

La commission Amateurs de l'Unima et l'association Les Petits Comédiens de Chiffons organisent un :

Stage International d'initiation et de perfectionnement aux arts de la marionnette animé par **André Tahon**, du 19 au 24 avril 2004 à Charleville-Mézières.

Contact : La commission Amateurs de l'Unima – Tél. : 33 (0)3 24 33 72 61
Les Petits Comédiens de Chiffons – Tél. : 33 (0)3 24 59 94 94.

Le Théâtre de la Marionnette à Paris organise, dans le cadre d'un Café littéraire : *Quand la marionnette naît du texte. De nombreuses compagnies séduites par une écriture décident d'en faire un spectacle*. Le mardi 23 mars 2004 à 19 h, Paris XX^e.

Contact : Théâtre de la Marionnette à Paris – Tél. 01 44 64 79 70
E-mail : info@theatredelamarionnette.com – Site : www.theatredelamarionnette.com

Rappel : À **Montpellier**, du 30 juin 2004 au 2 juillet 2004 l'association USAS (Union-Solidarité-Action sociale) organise un colloque sur le thème :

“Arts singuliers, approches plurielles”

Sur l'intérêt des activités artistiques et créatives dans le développement, l'épanouissement et l'intégration des personnes handicapées ou en difficulté sociale

Seront abordés : La création artistique, la personne et le projet associatif. Donner de la vie à la vie en institution ou à domicile - Art, œuvre, création et créativité - Analyse de pratiques artistiques : musique et chant/danse, expression corporelle/arts plastiques/théâtre, cirque, écriture - Soutien à la créativité.

Contact : USAS-Association Loi 1901 - Parc Euromédecine - 1925 rue de Saint-Priest - 34097 Montpellier Cedex 5 - Tél. 04 67 10 40 00 - Fax 04 67 10 00 67

L'Association Internationale d'Ethnopsychanalyse annonce la **Journée d'étude du D.U. de Psychiatrie Transculturelle** le 12 juin 2004.

Renseignements/réservations : Hôpital Avicenne - Service de Psychopathologie - Marie-Rose Moro - Tél. : 01 48 95 54 75 E-mail : moro@smbh.univ-paris13.fr

L'Association Émile Brumpt organise le colloque : Anthropologie médicale du Paludisme, le 7 mai 2004, à Paris.

Contact : Association Émile Brumpt - 19 rue de Dantzig - 75015 Paris

La Fédération française des Arts-thérapeutes (F.F.A.T.) propose un nouveau week end d'échanges : Cheminement singulier d'art-thérapeutes au pluriel, les 27 et 28 mars 2004 à Paris.

« Qu'est-ce qui nous a constitués en tant qu'art-thérapeute ? (...) Le partage de ce questionnement sera abordé tant au cours de témoignages d'art-thérapeutes en exercice issus d'horizons, de courants de pensée et de pratiques différents que de temps de rencontres plus informels autour du buffet le dimanche ainsi que l'après-midi pour une synthèse entre nous. Alors d'ici là, à vos réminiscences que nous partagerons aussi avec plaisir... »

Contact : F.F.A.T., 14 bis rue Jérôme Dulaar - 69004 Lyon - Tél. : 04 78 27 99 61

L'association Lea pour Samy « La Voix de l'Enfant Autiste » :

Le samedi 20 mars 2004 à 10 h 30, 3^{ème} conférence : « En finir avec les mauvais diagnostics, la marginalisation et l'exclusion, » ; à 14 h : « la marche de l'espérance, marche autistique, pacifique, revendicative, festive et culturelle. »

Site : www.leapoursamy.com

*

Marionnette et Thérapie

Fondatrice : Jacqueline Rochette - Président d'honneur : D^r 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^{er} des statuts).

Renseignements – Adhésions à l'association – Abonnements au bulletin :

“Marionnette et Thérapie” - 28, rue Godefroy Cavaignac – 75011 PARIS
Tél. 01 40 09 23 34 - E-mail : marionnettetherapie@free.fr

COTISATIONS : membre actif 27,44 €, bienfaiteur 45,73 €, collectivités 76,22 €

ABONNEMENTS au bulletin trimestriel : 30,49 € - Étudiants et chômeurs : 15,24 € (joindre justificatif) (expédition au tarif économique pour l'étranger, zones 3 à 5).

Les abonnements partent du 1^{er} janvier au 31 décembre de l'année en cours.
Règlement à l'ordre de “Marionnette et Thérapie” CCP PARIS 16 502 71 D

Directeur de la publication : **Madeleine Lions**. Imprimé par “Marionnette et Thérapie” - Commission paritaire n° 68 135

marionnette et thérapie

bulletin trimestriel

AVRIL - MAI - JUIN

2004/2



Association "Marionnette et Thérapie"

marionnette et thérapie

28, rue Godefroy Cavaignac – 75011 Paris – Tél. : 01 40 09 23 34

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,
des Sports et de la Vie associative.

Dépôt légal 2^e trimestre 2004 - Reproduction interdite sans autorisation.

sommaire

	Page
notre association	
Activités de "Marionnette et Thérapie"	2
Assemblée générale 2004	2
formation en 2004-2005	7
rencontre – La Flèche (49)	
Le monde de la marionnette. Du spectacle au soin <i>Avec la participation de C. Dufflot, M. Lions, G. Oudot</i>	8
VII^e Journée "Marionnette et Thérapie"	
Poupées et marionnettes dans leur contexte ethnologique	11
X^e Colloque international	
"Cosmovision andine et héritage syncrétique : transitionnalité d'une « Marie honnête »"	Florence ESCOFFIER 12
rencontre-débat public	
Carnets de la marionnette 2 : Pédagogie et formation	Naly GÉRARD 28
documentation	35
information	36
marionnette et thérapie	36

L'Association est agréée Organisme de Formation.

Elle est composée d'Animateurs, Éducateurs, Ergothérapeutes, Instituteurs, Marionnettistes, Médecins,
Orthophonistes, Psychanalystes, Psychiatres, Psychologues, Psychothérapeutes, Psychomotriciens,
Rééducateurs, Spécialistes de la Documentation Internationale



Notre association

Activités de “Marionnette et Thérapie”.

- Stage “*Marionnette et Psychanalyse*”, à l’Injep (16-20 février)
- Stage “*La marionnette comme médiateur thérapeutique. Entre jeu et thérapie : espace de jeu-espace de soin*”, à l’Injep (19-23 avril)
- Participation à Cervia (Italie) (16-18 avril, Madeleine Lions).
- Participation à La Flèche (22) le 23 avril 2004 (Colette Duflot, Madeleine Lions et Gilbert Oudot).
- Participation au Festival de Binic (22) : *II^e Journée de communications et d’ateliers*, le 6 mai 2004 (Christiane d’Amiens et Valérie Guérin).
- Formation à Istanbul (Turquie) du 6 au 10 mai 2004 (Madeleine Lions).
- Stage «*Du conte à la mise en images. Du schéma corporel à l’image du corps*», à l’Injep (24-28 mai).
- Participation à la Journée “*Marionnette et Thérapie-Espagne*” (Caldes de Montbui-Espagne), le 29 mai 2004 (Madeleine Lions).
- Intervention le 11 juin 2004 dans le stage d’ombres grec «*Karaghiozis* », dirigé du 1 au 15 juin à Paris par Evgenios Spatharis (Madeleine Lions).
- Organisation de la VII^e Journée “*Marionnette et Thérapie*” “*Poupées et marionnettes dans leur contexte ethnologique*”, le 23 octobre 2004 à Fontenay-sous-Bois (94), cf. p.11.

Assemblée générale 2004.

L’Assemblée générale débute à 14 h 30 le samedi 27 mars 2004 au siège de l’association, 28 rue Godefroy Cavaignac, 75011 Paris.

Présents : 11 adhérents - Mandats : 16 pouvoirs.

Secrétaire de séance : Serge Lions.

Rapport moral, par Madeleine Lions.

« Bien chers amis, voici un résumé de nos activités en 2003 :

Vie associative

- 5 réunions du conseil d’administration, les 25 janvier, 9 mars, 31 mai, 13 septembre et 15 novembre, au siège social, 28 rue Godefroy Cavaignac, 75011 Paris.
- Une assemblée générale ordinaire, le 9 mars, au siège social.

Diffusion de l’activité

- Rédaction, confection, mise à jour continue et publication d’une brochure de présentation générale de l’association.
- Rédaction, confection et publication du bulletin trimestriel, liaison entre les adhérents et les sympathisants.
- Publication des comptes rendus de la VI^e Journée clinique (Angers 2002) et du IX^e Colloque international (Charleville-Mézières 2000).

- Préparation des comptes rendus de la Journée de rencontres à Binic (2003) et du X^e Colloque international (Charleville-Mézières 2003).
- Accueil au siège de l'association de personnes désirant exposer leurs demandes particulières et d'étudiants en quête de documentation.
- Maintien des relations avec le ministère de la Jeunesse, de l'Éducation nationale et de la Recherche, le Service régional de la Formation professionnelle, l'association Thémaa, l'Institut international de la Marionnette, etc.

Formations

STAGES

Ont été organisés :

- "*Marionnette et Psychanalyse*", à l'Injep, du 17 au 21 février (6 participants)
- "*La marionnette comme médiateur thérapeutique. Entre jeu et thérapie : espace de jeu—espace de soin*", à l'Injep, du 14 au 18 avril (7 participants).
- "*Du conte à la mise en images. Du schéma corporel à l'image du corps*", à l'Injep, du 13 au 17 octobre (7 participants).

Ont été annulés, faute d'inscriptions :

- "*Marionnette et Psychanalyse – Stage de théorie*".
- "*Marionnette et Psychanalyse – Journée d'étude*".
- "*Stage de Perfectionnement*".

AUTRES FORMATIONS

- "*Semaine d'animation Marionnette*", session organisée à la demande du CPCV-Ille-de-France à Saint-Prix (95), du 3 au 7 nov. (10 participants)
- "*Formation approfondie à la conduite d'ateliers utilisant la marionnette*", à Nantes (44), les 18 octobre, 15 novembre et 6 décembre (2 participants).
- "*Atelier en I.M.E.*", à Roanne (42), 21 séances de 1 h 30 entre janvier et décembre (5 participants).

X^e COLLOQUE INTERNATIONAL

Organisé les 20 et 21 septembre. Accueil d'au moins 41 participants dont 15 pris en charge par des organismes et 26 à titre individuel.

Les deux journées de colloque ont été prolongées par la présence de "Marionnette et Thérapie" à des manifestations organisées par Thémaa et par le Festival :

- "*Marionnettes sans frontières*", (Thémaa).
- "*La marionnette et le conte*", (XIII^e Festival).
- "*Francophonie, Culture et Art sans frontières*", (XIII^e Festival).
- "*Six personnages dans une forêt spéciale*", spectacle présenté par la coopérative *Oltretorrente*, de Parme (XIII^e Festival-Hôpital Bélaïr).

Participations en France

- Participation au colloque *Le conte au jeu des frontières*, à la Bibliothèque nationale de France, les 13 et 14 mars.
- Participation à l'assemblée générale de l'association *Sans Tambour ni Trompette*, le 25 mars.
- Participation au colloque "*Ethnologie et médecine : regards croisés sur la douleur*", au musée de l'Homme, le 27 mars.
- Conférences-débats au *festival de la Marionnette de Binic* (22), le 9 mai.
- Participation au "*Réseau handicap du XIV^e*", à la Mairie du XIV^e, en mai.
- Conférences au festival organisé à Clermont-Ferrand le 10 octobre.

- Conférences à *La passion du bois*, à Grenoble le 19 octobre.
- Participation au colloque « L'avenir de la différence » organisé par l'association *Sans Tambour ni Trompette*, le 11 déc. 2003, à Paris 11^e.

Participations hors de France.

- Participation au séminaire-atelier de l'ESCAT, le 7 février à Barcelone.
- Formation en Italie (stage à Cervia – participation à *Burattini e Salute* à Parme), du 21 février au 3 mars.
- Intervention (conférences) à Budapest du 30 mars au 2 avril 2003 au 1^{er} Congrès international d'Art-thérapie.
- Formation en Italie à Parme et à Cervia, du 16 mai au 23 mai 2003
- Formation à Beyrouth (Liban), du 25 août au 6 septembre. 30 participants.

« Je vous remercie pour votre attention. »

Rapport financier (exercice 2003)

Un résumé des comptes est remis aux participants ; leurs détails sont disponibles sur place et sur demande. Les charges sont de 28 102,56 €, les produits de 24 775,21 €.

Le compte de résultat montre une perte de 3 327,35 euros.

Ce résultat montre que les activités « facturées » ont été inférieures aux dépenses qui, elles, ont été les mêmes que l'année précédente. Nous avons donc puisé dans les réserves qui, au début de 2004, se limitent à la subvention de 2003 mise de côté et qui est le minimum pour envisager une activité dans les formes habituelles : gestion à partir d'un bureau loué et programmation de stages et autres activités (rencontres, publications) avec une avance de trésorerie suffisante pour pallier des paiements parfois tardifs. Notons encore une fois l'importance de la subvention accordée par le ministère de la Jeunesse, de l'Education nationale et de la Recherche pour le maintien de notre activité dans ses formes actuelles.

Ce résultat n'est pas le fruit d'une dérive de la gestion ; celle-ci est avant tout tournée vers le désir de pérenniser la démarche de l'association en assurant le maximum d'activités et en facilitant autant que possible l'accès de nouveaux animateurs aux divers postes de la formation. Espérons que ce pari sur l'avenir se soldera mieux l'année prochaine, sinon des décisions seraient à prendre concernant le mode de fonctionnement.

CHARGES

- 613 : **Locations**

- *Frais généraux* : location du siège social à Paris XI^e (3 687 € en 2003) ;
- *Stages* : salles à l'INJEP (Marly-le-Roi-78) (986 € en 2003).

- 615 : **Maintenance** : entretien d'une imprimante et d'un photocopieur.

- 622 : **Honoraires** : deux intervenants pour deux stages et une formation approfondie à la conduite d'ateliers thérapeutiques avec marionnettes dans un Centre Hospitalier ;

- 623 : **Publicité** : comprend les frais de publication de l'information générale, du bulletin et de la reproduction de numéros épuisés de la collection "Marionnette et Thérapie". Ces charges ont été augmentées en 2003 par la publication des comptes rendus du IX^e Colloque (Charleville, 2000) et de la VI^e Journée clinique (Angers, 2002) (respectivement 723 € et 322 €) et par une

diffusion importante de l'annonce du X^e Colloque auprès de l'Organisation du Festival mondial des théâtres de marionnettes de Charleville (275 €). Donc une charge supplémentaire de 1 320 € légèrement atténuée par l'édition du bulletin 2003/2 entièrement réalisée par nos soins (photocopies et façonnage).

- 625 : **Frais de déplacements**, voyages et missions pour les diverses actions organisées par "Marionnette et Thérapie" ainsi que pour le fonctionnement de l'association ;
- 626 : **Frais postaux et de téléphone** ;
- 627 : **Services bancaires** : Taxes pour l'encaissement des chèques de banques de l'étranger.
- 628 : **Services externes divers** y compris les billets d'avion achetés à une agence de voyages ;
- 640 : **Salaires nets** : une intervenante pour une formation approfondie à la conduite d'ateliers thérapeutiques avec marionnettes (au titre de 2002), une intervenante pour l'animation d'un atelier à médiation thérapeutique par la marionnette et deux intervenantes dans un stage de formation.
- 645: **Charges sociales**
 - URSSAF 1 160 €
 - Retraite complémentaire.... 425 €
 - Assurance chômage 212 €

La répartition des frais généraux a été faite proportionnellement au total des produits des activités effectivement réalisées en 2003.

ACTIVITÉS ET PRODUITS

- Cotisations payées en 2003 : 48 adhérents (en 2002 : 50) ;
- Abonnements au bulletin trimestriel : 54 réglés dont 4 à demi-tarif (en 2002 : 58 réglés dont 11 à demi-tarif) ;
- 3 stages de 5 jours, 20 participants dont 4 reçus à titre gracieux et 6 à tarif adapté ;
- Un atelier à médiation thérapeutique par la marionnette, 5 ados en I.M.E. ;
- Une Formation approfondie à la conduite d'ateliers thérapeutiques avec marionnettes, 2 participants à tarif adapté ;
- Organisation du X^e Colloque international "Marionnette et Psychanalyse", à Charleville-Mézières, les 20 et 21 septembre, 41 participants payants dont 26 reçus avec des tarifs adaptés ;
- Dans le cadre des "Autres Formations", des organisations et/ou des participations à des rencontres citées dans le rapport d'activités (Binic, Clermont-Ferrand, Grenoble, Barcelone, Budapest...). Ces manifestations n'ont pas engendré de recettes ; elles sont cependant fondamentales pour le renom de l'association et la diffusion du dispositif qu'elle préconise (rappelons que celui-ci a été adopté par plusieurs pays et que d'autres vont l'adopter à leur tour). Elles sont en général financées par des excédents de recettes sur les stages de formation, ce qui n'a malheureusement été le cas cette année. Signalons que la rencontre de Binic fournira la matière du n° 30 de la collection "Marionnette et Thérapie" ;
- Organisation d'une "Semaine d'animation Marionnette", à la demande d'une institution, le CPCV Ile-de France à Saint-Prix (92), du 3 au 7 novembre, 10 participants ;
- Animation d'une formation organisée au Liban, du 25 août au 6 septembre, pour 30 stagiaires, organisée sans frais pour l'association ;

- Entretiens individuels à titre gracieux accordés à des personnes désirant utiliser cette forme de médiation avec la marionnette en ayant conscience de la grande spécificité de cette démarche ;
 - Accueil de chercheurs et étudiants avec en particulier la mise à disposition de la documentation “Marionnette et Thérapie” ;
 - Diffusion régulière du bulletin trimestriel (gratuit pour toute personne ayant suivi un stage pendant l’année) ;
 - Entretien de la collection “Marionnette et Thérapie” par la reproduction à la demande de certains ouvrages épuisés (ventes 2003 : 418€, ventes 2002 : 446€).
- Subvention : 7 000 € du ministère de la Jeunesse, de l’Education et de la Recherche au titre de 2003.

Élection des membres du CA

Les mandats de M^{mes} Geneviève BARTOLI, Catherine DJOUMI, Marie-Pierre DUINAT, Anne-Marie FORËT, Madeleine LIONS et Marie-Hélène POTTIER, de M. Serge LIONS arrivent à leur terme. Compte tenu des statuts de l’association “Marionnette et Thérapie”, il y a donc 7 postes à pourvoir.

M^{mes} Geneviève BARTOLI, Catherine DJOUMI ne se représentent pas, M^{me} Marie-Pierre DUINAT, qui a envoyé un pouvoir, n’a pas renouvelé sa candidature, M^{mes} Anne-Marie FORËT, Madeleine LIONS et Marie-Hélène POTTIER et M. Serge LIONS se représentent.

Aucune opposition ni abstention n’étant manifestée, M^{mes} Anne-Marie FORËT, Madeleine LIONS et Marie-Hélène POTTIER^(*) et M. Serge LIONS sont élus à l’unanimité par 11 voix et 16 mandats.

M^{me} Eleni PAPAGEORGIOU, de nationalité grecque, intéressée par l’administration de “Marionnette et Thérapie”, ne peut être membre du CA en l’état actuel des statuts (article 7). L’assemblée envisage la possibilité de lui permettre d’assister à des réunions du CA.

M^{me} Marie-Pierre DUINAT a, peu après l’assemblée générale, déclaré par écrit qu’elle avait omis d’envoyer le renouvellement de sa candidature. Le CA est d’accord pour la coopter en attendant la régularisation de sa situation en 2005.

Le bureau de l’association est constitué :

Présidente : Madeleine LIONS
 Vice-président : Gilbert OUDOT
 Secrétaire Général : Serge LIONS
 Trésorier : Serge LIONS

Aucune date n’est fixée pour la prochaine réunion du conseil d’administration.

Point sur la subvention

Nous espérons que la subvention accordée par le ministère de la Jeunesse, des Sports et de la Vie associative par l’octroi d’une convention triennale sera reconduite et nous ferons le maximum pour la justifier.

Questions diverses

Les difficultés pour l’organisation de la journée du 23 octobre sont évoquées. L’assemblée générale s’achève à 18 heures.

* * * * *

^(*) Démissionnaire de l’association “Marionnette et Thérapie” le 30 juin 2004.

formation en 2004-2005

AVEC FABRICATION DE MARIONNETTES

Du 22 au 25 novembre 2004 (*dates modifiées*), (32 h), à l'INJEP, Marly-le-Roi (78).

“**Stage de perfectionnement**” avec **M.-Christine Debien** et **Madeleine Lions**

Prix : 564,06 € plus les frais d'accueil à l'INJEP (*plan de formation* : 533,57 €)

Du 21 au 25 février 2005 (40 h), à l'INJEP, Marly-le-Roi (78).

“**Marionnette et Psychanalyse**” avec **Madeleine Lions** et **Gilbert Oudot**

Prix : 686,02 € plus les frais d'accueil à l'INJEP (*plan de formation* : 640,29 €)

Du 25 au 29 avril 2005 (40 h), à l'INJEP, Marly-le-Roi (78).

“**La marionnette comme médiateur thérapeutique.**

Entre jeu et thérapie : espace de jeu-espace de soin”

avec **Catherine Djoumi** et **Madeleine Lions**

Prix : 686,02 €, plus les frais d'accueil à l'INJEP (*plan de formation* : 640,29 €)

Du 23 au 27 mai 2005, (40 h), à l'INJEP, Marly-le-Roi (78)

“**Du conte à la mise en images - Du schéma corporel à l'image du corps**”

avec **Marie-Christine Debien** et **Madeleine Lions**

Prix : 686,02 € plus les frais d'accueil à l'INJEP (*plan de formation* : 640,29 €)

SANS FABRICATION DE MARIONNETTES

Du 18 au 20 avril 2005, (24 h), à l'INJEP, Marly-le-Roi (78).

“**Marionnette et Psychanalyse — Stage de théorie**” avec **Gilbert Oudot**

Prix : 381,12 € plus les frais d'accueil à l'INJEP (*plan de formation* : 365,88 €)

Ce stage risque d'être annulé si le nombre actuel d'inscrits n'évolue pas

Le samedi 16 octobre 2004 (*date modifiée*), (6 h), au siège de l'association, Paris (11^e).

Journée d'Étude “**Marionnette et Psychanalyse**” avec **Gilbert Oudot**

Prix : 137,20 € repas non compris

GROUPE D'ANALYSE DE LA PRATIQUE

“Formation approfondie à la conduite de groupes thérapeutiques avec marionnettes”

avec **Marie-Christine Debien**

Formations organisées en fonction des demandes – Consultez l'association S.V.P.

JOURNÉE “POUPÉES ET MARIONNETTES...” le samedi 23 octobre 2004

Prix : 60 € - ADHÉRENTS “MARIONNETTE ET THÉRAPIE” : 30 € - ÉTUDIANTS ET CHÔMEURS : 15 €

Théâtre Roublot, Fontenay-sous-Bois (94) – Voir l'information page 11 ci-après

*

Pour les formations organisées à l'INJEP, les frais d'accueil sont de 25,50 € /jour en 2004

Ces frais d'accueil comprennent l'hébergement et les repas.

Ils sont de 15,50 €/jour pour les accueils sans hébergement ni repas du soir (choix pour tout le stage).

Le tarif «Plan de formation» s'applique à des inscriptions simultanées à plusieurs stages composant une formation

Les stagiaires bénéficient du tarif “Marionnette et Thérapie” pendant l'année en cours.

Les dates et/ou les lieux des formations peuvent être modifiés

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.

Des conditions peuvent être envisagées pour des personnes non prises en charge

Le monde de la marionnette *Du spectacle au soin*

“Marionnette et Thérapie” a participé le vendredi 23 avril 2004 à une rencontre organisée à La Flèche (49) par M^{me} Hélène Grau dans le cadre de l’Université pour Tous. Il y avait au programme :

• **Une exposition de marionnettes** apportées par Colette Duflot et Madeleine Lions : « *Outre sa dimension artistique, cette exposition accompagnée de textes et de photos évoquait également l’utilisation de la marionnette en qualité de médiation projective dans des activités de soin (psychothérapie, rééducation)* ».

• **Un spectacle de marionnettes** : *La Dragonne de la rue Voïtichka*, une création de Dominique Apert et la troupe « *Thom et le p’tite semelle* », spectacle qui a passionné les enfants présents ainsi que leurs parents. Les marionnettes étaient belles, l’histoire attachante et l’accordéoniste jouait en direct.

• **Une présentation-débat** : *En quoi une marionnette peut-elle être un médiateur de soins ? Dans quels cas ? Pourquoi ? Comment ?* Avec la participation de Madeleine Lions, présidente de l’Association “Marionnette et Thérapie”, Gilbert Oudot, psychanalyste, de Colette Duflot, psychologue clinicienne et de Nathalie Dalivoust, Cadre infirmier, en qualité de modérateur. Ainsi que la présence du D^r Jean-Pierre Duflot, psychiatre, qui est intervenu à plusieurs reprises dans le débat.

Les lecteurs de notre bulletin connaissent certainement les idées exposées dans une présentation de l’association ; cependant nous croyons bon de rappeler l’essentiel de ce débat à La Flèche.

*

Le programme précisait : « *Ce débat, avec des spécialistes expérimentés, s’adresse bien sûr, à tous les soignants, tant auprès d’enfants que d’adultes, aux éducateurs, aux enseignants, mais aussi à tous les parents qui pensent que le jeu n’est pas une occupation stérile...* »

Chaque intervenant a été invité à préciser comment il avait été « *amené à la marionnette* ».

Pour Madeleine Lions, c'est dans le cadre du prolongement d'une activité de spectacles organisés dans les hôpitaux de la région parisienne, avec un groupe d'amies ; des rencontres dues au hasard — « *mais le hasard existe-t-il ?* » — et des formations bien spécialisées ont fait le reste.

Colette Duflot, quant à elle, dans le cadre d'un hôpital psychiatrique, désirait amener les patients « *même pas à communiquer, mais à vivre, à devenir quelqu'un* ». Cherchant une médiation pour animer ces groupes « *où personne ne communique avec personne* », elle la trouve dans l'ouvrage *Marionnettes et Marottes*, publié en 1974 par le Dr Jean Garrabé et ses assistants, livre qui expose une expérience d'ergothérapie utilisant des marottes dans un centre de soins à La Verrière (78).

« *Dans la même lignée, précise Gilbert Oudot, je dirais ce qui m'a amené à la marionnette, c'est d'abord l'amitié, parce que je crois que Colette m'a demandé d'intervenir, une année ou deux après, en 77, mais je n'avais pas de raison particulière pour m'intéresser à la marionnette sauf une remarque de Lacan et de la clinique analytique ; je vous donne la phrase de Lacan : « Nous sommes les marionnettes du signifiant ». C'est-à-dire qu'en fait notre vie c'est d'être manipulé par notre inconscient, par nos pulsions... Et à partir de là, je me suis posé la question : qu'est-ce qui se passe dans le jeu des marionnettes qui pourrait faire que les patients arrivent à prendre un peu conscience, j'allais dire, de cet inconscient qui les manipule, pour essayer de s'en dégager ? Et de suivre un peu la cure, j'allais dire ce développement ».*

Les intervenants ont ensuite montré que la médiation par l'utilisation de la marionnette pouvait aider non seulement les malades mentaux (c'est par là que cela a commencé), mais avoir un rôle pédagogique (information sur l'hygiène en Amazonie, lutte contre le Sida en Afrique du Sud, éducation du patient dans le cas de maladies de longue durée, asthme, diabète, etc.). Aider, par le biais du jeu, à la rééducation de personnes hémiplegiques, handicapées physiques et/ou sensoriels, etc. Et à coup sûr amener un changement de regard de la part de l'entourage et une amélioration de la socialisation des participants. Évoquant une jeune patiente schizophrène, Colette Duflot explique : « *Elle qui ne disait jamais bonjour à personne, après avoir fabriqué et donné une identité à sa marionnette, lui fit dire, s'adressant à chaque autre marionnette du groupe : "Bonjour ! Comment tu t'appelles ?" Le dialogue avait commencé ainsi, de marionnette à marionnette* ».

Le rôle fondamental de la fabrication a été mis en évidence : « *Faire des marionnettes qui tiennent la route... Solides et légères. Simples à manipuler* » (Madeleine Lions). L'implication du patient dans la fabrication de sa marionnette a été soulignée. Colette Dufлот a relaté le cas d'une jeune femme qui avait fait « *une petite souris avec des lunettes* »... Cette marionnette fut ensuite manipulée devant le groupe par une autre personne, la faisant « *fureter partout en disant : « Je vais fouiner partout, regarder ce qui se passe ...et j'irai le dire au patron...» — un rôle un peu d'espion* ». Or cette personne avait des « *rappports cordiaux avec la direction, ce qui lui valait l'animosité des représentants syndicaux de son institution...* » « *Comme quoi, il y avait «quelque chose» dans cette souris qui traduisait le mode d'être de celle qui l'avait fabriquée. C'est pourquoi s'il est plutôt déconseillé de promouvoir un échange de marionnettes dans un stage de formation initiale, comme dans le cas présent (N.B. : Il ne s'agissait pas, là, d'une formation "Marionnette et Thérapie"), c'est absolument à proscrire lorsqu'il s'agit d'un groupe thérapeutique* ». Gilbert Oudot évoquait, et ce n'est pas sans rapport, la possibilité de poser un diagnostic : « *Quelquefois — en duel, j'entends — la personne qui reçoit un sujet en difficulté a du mal à poser un diagnostic. Lorsque ces patients sont confrontés à ce travail de sessions de marionnettes apparaissent des choses que l'on ne pouvait pas voir et il est arrivé plusieurs fois que des médecins pénétrant dans l'atelier-marionnettes, entendant l'enfant ou l'adulte fonctionner derrière le castelet constatent que jamais, en duel, le patient s'exprimait comme ça, de cette sorte* ». Gilbert Oudot poursuivait : « *Je repartirai du double. Lorsque l'on n'est pas trop en difficulté, on a ce que l'on appelle un imaginaire, c'est-à-dire on déplie nos rêves, ou nos désirs, etc. Et justement il y a du jeu entre ce que l'on est et ce que l'on met en scène. On met en scène certes notre inconscient, mais il y a quand même un écart, on n'est pas collés. Or, dans le cas de psychotiques, là ce que l'on fabrique, c'est un double ; il n'y a pas d'espace, c'est soi-même, et donc le jeu de la marionnette va consister à introduire du jeu entre ce que l'on a créé et soi.* »

Une participante interroge : « *Est-ce qu'il y a des maladies où il est recommandé de s'abstenir ? comme la schizophrénie...?* » Le D^r Jean-Pierre Dufлот répond nettement : « *Je parlerai en tant que psychiatre. Effectivement, il y a des contre-indications à l'emploi de la marionnette, mais pas spécialement la schizophrénie. Par exemple ce que l'on appelle l'état d'excitation maniaque, quelqu'un qui passe d'une idée à l'autre, qui est complètement*

perdu dans l'espace, dans le temps, complètement déstructuré : là, ce n'est pas une bonne indication. De même une constitution paranoïaque ; ce sont des gens qui se trouvent sans arrêt en accusation ; ils sont très vite en accusation par le groupe et ils peuvent redélimiter par derrière... »

La nécessité des formations nécessaires a été abordée en fin de débat : « *une formation de marionnettiste, une formation d'analyste et une formation de gestion de groupe* », selon une participante. « *Cela se travaille ensemble* », lui répond Madeleine Lions qui évoque le cycle de formations dispensée par "Marionnette et Thérapie" en notant justement ce nouveau stage organisé depuis trois ans par deux animatrices ayant l'habitude de travailler la gestion du groupe.

*

Une très bonne soirée qui aura — nous l'espérons — des prolongements. "Marionnette et Thérapie", pour sa part, continuera à soutenir ces démarches d'information et de sensibilisation à l'utilisation de la marionnette comme instrument de soin ; c'est rappelons-le, l'article 1^{er} des statuts de l'association "Marionnette et Thérapie".

"Marionnette et Thérapie"

VII^e Journée "Marionnette et Thérapie"

Poupées et marionnettes dans leur contexte ethnologique

Cette Journée, annoncée dans notre bulletin 2003/4, p. 3, aura donc lieu dans le cadre du Théâtre Roublot, à Fontenay-sous-Bois (94). Celle salle, très proche de Paris (RER A) est mise à notre disposition par Jean-Pierre Lescot, marionnettiste directeur de la compagnie *Les phosphènes*.

En pré-programme, nous pouvons annoncer les interventions de :

- **Feliciano Castillo** (*Métamorphoses et poupées*, Barcelone, Espagne)
- **Olenka Darkowska-Nidzgorski** (sur la marionnette en Afrique)
- **Szilvia Granasztói** (sur la marionnette "guérisseuse", Hongrie)
- **Françoise Gründ** (sur la marionnette en Asie)
- **Chantal Rossati** (sur *Gioppino*, à Bergame, Italie)

Un spectacle organisé par Jean-Pierre Lescot clôturera cette Journée

La participation demandée pour cette Journée sera la même que pour la Journée d'Angers en 2002, soit 60 €, réduits à 30 € pour les adhérents de "Marionnette et Thérapie" et à 15 € pour les étudiants et les chômeurs, sur justification. Nous allons dès que possible diffuser la fiche d'information avec le bulletin d'inscription.

Nous espérons que cette Journée retiendra toute votre attention

Cosmovision andine et héritage syncrétique : transitionnalité d'une "Marie honnête" (*)

Une "Marie honnête" à l'école : la Pachamama des enfants indiens d'Équateur

Par Florence ESCOFFIER

Je vais essayer de m'appuyer en fonction de ce qui a été dit ce matin sur la théorie et l'interculturalité... on a évoqué plein de choses... *(au cours des communications précédentes depuis le matin).*

Comme je n'ai pas le support de la marionnette pour m'exprimer (le contenu du papier et l'illusion... moi, cela m'inspire beaucoup...), je vais donc vous parler d'une expérience.

L'école de Carmen est celle d'un quartier populaire très défavorisé, au nord de Quito, la capitale de l'Équateur. Située à 2 800 mètres d'altitude, au cœur de la Cordillère des Andes, à mi-chemin entre la côte Pacifique et l'Amazonie, cette grande ville cosmopolite se présente avec les multiples visages des 28 ethnies indiennes qui composent son territoire. On va retrouver les problématiques qui ont été évoquées ce matin, mais de manière un peu différente. C'est là que j'ai animé des groupes d'expression multiple, dans le cadre d'une recherche de thèse de doctorat en psychologie et psychopathologie cliniques. Les enfants de ces groupes sont métisses, et leurs héritages culturels et religieux se déclinent dans la variété ; ils se nouent sur le mode du syncrétisme. Ces enfants ont pour particularité de travailler pour gagner leur vie. Dans ce contexte, le jeu se trouve fortement dévalorisé, le temps qui lui est consacré étant

(*) Florence ESCOFFIER, intervention au X^e colloque international "Marionnette et Thérapie", Charleville-Mézières (08), le 20 septembre 2003.

vécu comme usurpé au temps de travail. Aux yeux de l'adulte en effet, tout espace temporel se doit d'être rentabilisé, balisé, investi d'une activité qui, si elle n'est pas lucrative, se doit au moins d'acquérir quelque chose : apprentissages, techniques, relations... Il n'est de temps qui ne soit conçu comme rentable, au sens de non gratuit. Or, l'activité ludique est considérée par cette population comme n'apportant rien (d'utile), ne servant à rien. Par là même, elle n'a aucune valeur, et doit être éliminée des activités quotidiennes. La relation de l'adulte à l'enfant ne s'établit donc pas d'emblée sur un mode ludique qui mette en jeu quelque chose de l'intime de soi, de la créativité, de l'imaginaire, de la transitionnalité... mais bien plutôt sur le mode fonctionnel et opératoire du faire, et du faire utile. Cependant, les enfants travailleurs ne cessent de jouer, tout en travaillant... à moins qu'ils ne travaillent en jouant ? Ce qui était une réelle question.

C'est pourquoi il m'a semblé particulièrement intéressant de proposer, au sein de l'école mais hors du groupe-classe, un espace de création ludique et artistique qui ne soit ni scolaire (au sens de l'acquisition d'apprentissages à l'aide d'outils pédagogiques), ni lucratif (en tant qu'ayant pour objectif de subvenir à tout ou partie des besoins économiques familiaux), ni thérapeutique (dans la mesure où les seuls critères d'inclusion des enfants dans le groupe étaient leur âge et leur condition de travailleurs). J'ai donc mis en place des groupes qui ont donné lieu, entre autres, à la fabrication de marionnettes, et à la mise en jeu groupale de ces productions. Tous les jours pendant 8 mois, les 12 enfants du groupe auquel participait Carmen prenaient une heure sur leur temps de scolarité pour rejoindre le petit local dans lequel nous nous retrouvions pour « jouer-créer ». Ils venaient de 6 classes différentes, autorisés par leurs instituteurs à participer à ce travail. Je laisserai ici volontairement de côté l'analyse de sa dimension groupale, ainsi que celle de mon contre-transfert, pour m'interroger préférentiellement sur les enjeux de la création dans ce contexte. De la même façon, je pense que je n'aurai pas le temps d'exposer ce qu'il en est du *jeu* de et avec les marionnettes, c'est pourquoi je me contenterai de développer ici les enjeux liés à sa fabrication, à la conception de l'objet marionnette. Instaurer ainsi un espace ludique et transitionnel au sein d'un lieu identifié comme celui de l'acquisition des apprentissages, par opposition à la rue, lieu d'activités lucratives et économiques, lieu collectif investi comme support de l'intime pour ces enfants-là, c'était

faire le pari d'une potentialité créatrice qui ne s'exerce pas au détriment d'investissements plus valorisés, mais autorise l'enfant à prendre conscience de sa créativité, et à prendre plaisir à l'exercer, à la *transitionnaliser*. Car avant d'adresser sa création à un public externe, à cet autre, tiers médiateur de la relation, n'est-ce pas d'abord à lui-même, à cet autre de lui-même, à ses objets internes que s'adresse l'objet créé ?

Par manque de moyens, les écoles équatoriennes fonctionnent par demi-journées indépendantes : les enfants sont scolarisés de 7 heures du matin à 12h30, puis de 13h à 18h30. L'autre demi-journée, certains travaillent, aidant leurs parents dans leurs tâches quotidiennes, étant employés domestiques, ou vendant dans la rue des friandises ou des journaux à la criée, lavant des voitures, cirant des chaussures, chantant dans les bus...

Il me faut préciser que la langue officielle de l'Équateur est l'espagnol, mais que chaque ethnie possède son propre dialecte. Les écoles rurales n'étant pas bilingues depuis très longtemps, les familles continuent à parler, dans l'intimité du foyer, la langue de leurs ancêtres. L'entrée à l'école favorise donc souvent un clivage entre un lieu maternel originel où se parle, généralement, le *quichua*, et un lieu social, que l'on pourrait qualifier de symboliquement paternel, où l'enfant se trouve confronté à une autre langue. Ce clivage n'a pas été sans provoquer de vifs conflits chez les enfants, amenés parfois à avoir honte d'une origine manifestée par et dans un langage originel, originaire pourrait-on presque dire, vécu dès lors comme un symptôme venant dénoncer malgré soi le secret, voire le tabou d'une origine. Cependant, actuellement, mis à part quelques mots *quichuas* intégrés à une grammaire espagnole, la seule officielle, et ayant plus valeur d'argot que de signe de reconnaissance du lieu et du lien d'origine, les enfants parlent l'espagnol à l'école sans pour autant dénigrer la langue dont ils font usage au domicile familial. Il se trouve donc que pour nous exprimer, pour nous rencontrer dans et par le langage, ni les enfants ni moi n'utilisons notre langue maternelle. La seule qui nous soit commune est l'espagnol, que ni eux ni moi ne maîtrisons dans toutes ses finesses et subtilités. C'est pourquoi l'intermédiaire du support médiateur de la marionnette prend un sens particulier dans les échanges infra et supra-verbaux. Celle-ci n'a pas explicitement ici de finalité thérapeutique, mais l'usage qui en est fait assurera parfois cette fonction.

En espagnol, marionnette se dit *titere*. Le Gaffiot ne fait pas état du sens de ce mot précisément, mais *titer* viendrait de *titulo*, qui signifie désigner par un titre ou un nom (<*titulare*). Or si on l'entend ainsi, nommer, c'est donner la vie ! Et donner vie à une marionnette n'a-t-il pas quelque chose à voir avec le processus de dénomination d'un enfant à sa naissance, acte par lequel non seulement on le situe dans une filiation, mais également dans toute une chaîne généalogique intergénérationnelle, l'inscrivant du même coup dans sa vie sociale d'individu ? Par le choix d'un nom, on reconnaît l'enfant en tant que personne subjective, on autorise sa vie sociale et, par là même, on l'insère dans le maillage infini des possibles du sujet, dans le tissage aux mille nuances qui fait et défait, qui noue et dénoue les reliefs et les paysages intérieurs de chacun. Désigner par un nom, dénommer, un processus d'enfantement par lequel l'artiste donne corps et vie à son œuvre, à sa création, un processus par lequel l'enfant s'approprie sa marionnette, tout en s'en dépossédant, dans la mesure où il l'autorise ainsi à exister indépendamment de lui-même. Et c'est bien là toute la question de la séparation-individuation qui intervient : en constatant la continuité de vie de son œuvre après qu'il se soit autorisé à la dénommer, l'artiste, l'enfant ici en tant que créateur fait l'expérience d'une distance fondatrice de l'espace psychique interrelationnel, lieu de l'intrapsychique et du rapport de soi à soi qui, seul, autorise et vectorise le rapport à l'autre. C'est le père qui, nommant son enfant, introduit la nécessaire distance d'une tiercéité dans la relation fusionnelle de la mère et du nourrisson. Mais le terme de « marionnette » se traduit également en espagnol par *marioneta*, terme dont la racine latine commune serait un diminutif du prénom de « Marie », du fait des saynètes reprenant la vie de la Vierge qui se jouaient, au Moyen Âge, sur le parvis des églises d'Europe. Ces pratiques anciennes attesteraient de l'origine à teneur religieuse de la marionnette. Cependant, s'en tenir à cette origine religieuse serait faire l'économie de son aspect satirique, burlesque et comique, moqueur. L'intrication de la marionnette et du sacré, sa fonction première, est celle de donner corps à ce qui n'en a pas, d'être métaphore de la mort, et dans ce sens, d'une certaine façon, de la maîtriser. Mais cela ne doit pas occulter son autre fonction, tout aussi importante, qui consiste à moquer, à revendiquer, à caricaturer, et à transgresser... à se jouer de, autant de fonctions que l'on évoquées ensemble ce matin. À ce titre, le clivage entre les aspects sacré et païen de la marionnette pourrait être envisagé sous le même angle que celui qu'opère Carmen, je vais y venir, entre une bonne et une

mauvaise mère, à savoir dans une perspective non intégrative d'éléments hétérogènes, non synchrétique, juxtaposition d'éléments non assimilés.

Carmen a 9 ans, et participe au groupe avec son frère, José, d'un an son cadet. Elle est aussi expansive qu'il est timide et effacé ; elle met à l'épreuve ma tolérance sur un mode un peu maniaque, tandis qu'il suscite mes sollicitations, de par sa présence-absence à la limite de l'inhibition. Je mets plusieurs mois avant de réaliser que ces deux-là sont frère et sœur... Lors des entretiens individuels que j'ai avec chaque enfant, j'apprendrai qu'ils sont 10 frères et sœurs, entre 4 et 22 ans.



Carmen peint la tête-feuillage de sa marionnette-arbre

Hors du groupe, José raconte comment il avait une autre sœur encore, l'aînée de Carmen, qui est décédée à l'âge de quelques jours, alors que lui-même n'était pas encore né. Et il me dit : « Mes parents voulaient l'appeler Carmen Alexandra, alors ils ont donné ce nom à ma sœur qui est née après. »

« *Je vais faire un arbre, il aura des bras-branches !* » Carmen s'active aussitôt à coller des tubes de carton (en fait, des rouleaux de papier hygiénique) au petit vêtement de tissu de sa marionnette. Elle est la seule, dans le groupe, à en avoir achevé la tête, qui est un ballon de baudruche recouvert de papier

mâché. Elle a mis de nombreuses séances à gonfler le ballon ; elle y ajoutait des bandes, plus ou moins régulières, de papier journal pour les encoller. Recouvrir de colle blanche la peluche supposait en effet à avoir à renoncer à jouer avec à la manière d'un ballon, à l'envoyer, à la recevoir, à la faire circuler entre les différents protagonistes du jeu. Cela supposait alourdir un jouet dont l'intérêt tient justement dans sa légèreté, sa malléabilité. Accepter de le détruire dans sa fonction d'usage pour le faire

advenir dans une autre. Ou du moins accepter de se séparer de sa fonction initiale et d'en faire le deuil. Comme l'enfant doit nécessairement accepter de détruire le sein dans sa fonction exclusivement nourricière (objet partiel), pour le faire advenir en tant que partie du corps maternel (objet total). Et quand la colle blanche industrielle dans laquelle les enfants trempent leurs bandes de papier est terminée, Carmen prend un plaisir tout particulier à la confection de l'*engrudo*, comme on dit en espagnol, cette colle alimentaire faite par nous-mêmes à l'aide d'eau et de farine de blé et qui provoque — elle, cette fabrication — toute une pulsionnalité très très archaïque. Beaucoup d'excitation. Peinte en vert vif, cette tête est énorme, au regard de la petite robe-tronc brune dans laquelle sa main se glisse tout juste, à l'étroit dans le tissu.

Une semaine après avoir achevé son arbre-marionnette, alors que les autres enfants n'ont toujours pas achevé la



Carmen pose avec sa marionnette enfin achevée, Pachamama souriante.

constitution de la tête de leur marionnette, Carmen entreprend de repeindre la sienne. Elle me dit : “ *finalement, c’est plus un arbre* ”. Elle lui dessine des yeux et une bouche noirs, puis des cheveux blancs, et finit par lui barbouiller le visage de bleu, recouvrant complètement la première couche verte : « *ce serait un petit vieux...* ». Quelques jours plus tard encore, abandonnant ce témoin de remaniements successifs, elle confectionne une tête plus petite, proportionnellement mieux adaptée au corps de tissu, et elle-même en tissu. Elle lui colle sur le crâne de petites tresses de laine rose, qui contrastent d’une manière familièrement étrange — pour reprendre l’inquiétante étrangeté dont parlait Freud — avec l’impression d’ensemble donnée par ce bébé-vieil-arbre...

En présence de son frère, n'est-ce pas la question de son identité qu'interroge là Carmen, inscrivant sur le corps de sa marionnette ces tâtonnements, ces remaniements, cette recherche de contenant et d'enveloppes, enveloppes psychiques qui viennent parler du lien ? Son arbre n'est pas celui de la connaissance, celui de la Genèse, du bien et du mal. Est-il un arbre généalogique ? Sans racines, il n'est pas viable : pas plus qu'un « petit vieux », auquel il faudra, pour qu'il parvienne à s'inscrire dans la temporalité du groupe, qu'elle rajoute des cheveux d'enfants, sans lesquels il était voué à une mort certaine. Et je m'interroge : Tout comme elle-même, remplaçante d'une enfant morte, doit, pour s'autoriser à exister, pour investir son existence propre, remplacer l'ancien par du neuf, la sœur morte par une vie nouvelle ? Et de la vie, Carmen en déborde, au point d'éclipser la présence de son frère dans le groupe, de lui intimer — du latin *intimare*, qui veut dire introduire — de se rendre absent. Introduire en lui quelque chose de l'ordre de l'intime, c'est en référer au maternel en lui, à cette impression maternelle constitutive de l'intimité. Introduire en lui quelque chose de l'autre, qu'il s'appropriera comme sien. C'est aussi faire appel au mécanisme défensif de l'identification projective. Dès lors cette exubérance, qui absente son frère, n'est-elle pas à référer à une possible culpabilité, celle qui a fait à l'origine s'absenter la sœur aînée de Carmen de façon définitive ? De la même manière que la marionnette autorise le jeu d'une présence-absence, de par l'incarnation réelle qu'elle effectue du représentant de l'imaginaire, de la même manière qu'elle *présentifie* l'absence, au sens où l'entend le processus animiste qui consiste à attribuer une âme et une intentionnalité aux objets, l'espace ludique dialectise cette relation. Qu'en est-il, alors, du petit tronc creux de l'arbre-Carmen, qui ne s'autorise pas encore, privé de sa tête, à être féminin, à se gonfler de féminité, ni à relier ses bras aux racines du terreau familial, ni même à garder pour lui-même les offrandes et les aumônes qui lui sont faites journallement, lorsque Carmen, l'après-midi, aide sa mère à accomplir sa besogne de femme(-enfant) de ménage à divers domiciles ? Carmen ne veut plus du tronc sacré disposé devant l'autel par les fidèles, elle veut retrouver la souche familiale, les assises identitaires et narcissiques qui, seules, potentialiseront son désir de vie sans référence à l'arbre mort, à l'arbre sec, à l'enfant mort dont elle porte le prénom... et le désir parental. Ce rejeton décédé avant d'avoir pu grandir, ce petit rejet d'arbre a-t-il été rejeté par sa famille au point d'en mourir ? À moins que ce clivage opéré entre tête et tronc ait

pour objectif inconscient de conserver les deux, afin qu'ils ne puissent pas s'attaquer, se nuire mutuellement ? Ce qui serait très dangereux pour Carmen serait alors la relation entre les deux, relation dont le clivage lui permettrait de faire l'économie, sans pour autant avoir à renoncer à l'un des deux éléments. Les différentes acceptions du *tronc* sont à entendre ici comme autant de possibles sémantiques dans un rapport ludique au langage qui n'est pas sans signifiante psychique.

Et puis, cet arbre, que la fillette a tôt fait de déraciner, auquel elle coupe l'herbe sous les pieds pour lui donner figure de vieillard, ne vient-il pas également parler de quelque chose d'une transmission d'un savoir maternel, dans la mesure où la mère, outre les ménages qu'elle assure, aidée de sa fille, pour subvenir aux besoins de la famille, est également guérisseuse ? Les gens viennent de loin consulter cette femme dont la renommée — qui n'est pas sans lien avec le fait de renommer sa deuxième fille du prénom de l'enfant morte — dont la renommée dépasse les frontières du quartier, confiants dans ses pouvoirs de voyance comme de guérison. Trop jeune pour être initiée aux secrets d'un tel savoir, Carmen participe cependant à l'art maternel en partant dans la montagne à la recherche des herbes que celle-ci utilise pour ses soins et décoctions, en breuvages, cataplasmes, infusions, inhalations et pommades. Elle connaît les plantes qui soulagent les maux, celles qui procurent la force ou la fertilité, celles qui annihilent les sorts jetés, qui éloignent les mauvais esprits ou qui facilitent la communication avec les ancêtres. Mais alors comment ne pas imaginer qu'en échouant à guérir sa fille, la mère l'aurait tuée, elle qui a le pouvoir de guérisseuse et que les gens viennent consulter pour lutter contre les mauvais sorts ? Est-ce que Carmen, à travers sa marionnette, ne fantasmerait pas que sa mère, dont le pouvoir ne peut être mis en doute, a laissé mourir sa fille ? Comme sa sœur aînée ? Ce désir n'est-il pas vécu par la fillette comme un meurtre fantasmatique dont elle serait l'indélébile rappel de par son prénom, signant par son existence-même l'ineffable faute commise par sa mère ? Sa vie même aurait alors une fonction expiatoire des péchés maternels. Par déplacement et identification à la mère, il semble que Carmen agisse comme si, dans son fantasme, héritière de dons maternels, elle avait elle-même tué son aînée.

Et c'est d'ailleurs ces fleurs et plantes un peu mystérieuses qu'elle dessinera au stylo sur la robe de tissu de la marionnette de Mayra, une autre fillette du groupe avec qui elle fonctionne

très souvent en binôme, en la lui ôtant presque des mains avec le prétexte de l'aider à la décorer. Or, l'héritage syncrétique où s'origine la multiplicité des visages et des pratiques d'Equateur mêle au catholicisme apporté par les Espagnols certains traits prégnants de la pensée magique et de l'animisme. Outre la diversité des symbolismes auquel se prête de manière singulièrement opportune la figure de l'arbre, et que je laisserai à chacun le soin de décliner associativement, cette figure végétale se trouve être investie d'une façon particulière du fait de sa rareté sur les hauteurs andines. Arbre-ancêtre d'une généalogie millénaire, arbre réel déraciné au profit de cultures vivrières telles que le maïs, la fève ou la pomme de terre, arbre de la Pachamama, figure de la Terre-mère au sein fertile et généreux... il n'est d'arbre qui ne soit, symboliquement et métaphoriquement, investi de cet « en plus », ce quelque chose de sacré et de respectueux qui est le fait de la cosmovision andine. Pour désigner cette forme particulière de voir le monde, expliquer et justifier ce qui s'y passe, les Indiens emploient ce mot qui désigne une conception groupale, influant sur toutes les pratiques de la culture, et trouvant son expression aussi bien dans les mythes et légendes que dans la vie quotidienne. La cosmovision concerne la naissance, la vie, la mort, les rêves, la maladie et la santé, les éléments naturels et toute la gamme des sentiments : joie, tristesse, amour, peur, colère... Ainsi un sens est-il inauguré, tout en autorisant une origine à advenir, où le monde ancestral a sa place. Car les pratiques syncrétiques actuelles, maillage serré tissé avec l'avènement de la colonisation européenne, s'appliquent à intriquer et tricoter dialectiquement des éléments culturels et religieux issus de différentes matrices, de divers terreaux. Comme le souligne Diego Irazaval dans son ouvrage *Un cristianismo andino* (1999) :

« Il existe une interaction féconde entre des réalités différentes et complémentaires. Un cas paradigmatique est la dévotion à Marie et le culte à Pachamama. Marie a été « pachamamisée », on lui a attribué des traits de la mère nature et de la communauté andine. Pour sa part, Pachamama a été marianisée (elle est appelée la Vierge Pachamama et célébrée en connexion avec le calendrier de Marie), et est reconnue dans la salvation chrétienne. Mais elles sont distinctes. On prie Marie, on lui allume des cierges, on la vénère comme la Mère de Dieu. À la Pachamama, on rend des services, on fait des offrandes, on offre des boissons et des friandises, et elle est reconnue au côté de tous les autres êtres sacrés andins. C'est dire, l'une avec l'autre, sans confusion. » (p. 79, traduction personnelle).

De l'arbre-ancêtre à la mère-nature, il n'y a qu'un pas, qu'au travers de l'élaboration de sa marionnette, Carmen franchit allègrement. Toute la problématique de l'identification se retrouve, convoquée, condensée, et figurée sur la scène de cette marionnette, entre clivage (Pachamama/Vierge Marie), fusion (enfant vivante/enfant morte) et risque de confusion (des sexes et des générations). En étayage simultané sur les trois pôles dont René Kaes souligne l'importance et la fonction, à savoir le corps, le groupe et la culture, Carmen délègue à sa marionnette la tâche de venir nous parler d'elle, de la constitution de ses réseaux identitaires et identificatoires.

Entre l'arbre-ancêtre et la mère-nature se situent les enfants-ancêtres, avec lesquels les guérisseurs communiquent de manière privilégiée. Les esprits des défunts se logent, s'incarnent dans un animal, un végétal ou un minéral. Parfois encore ils choisissent le corps d'un nouveau-né pour y perpétuer le cycle fécond de la vie. Mais, s'il en est ainsi uniquement des personnes ayant achevé leur vie terrestre en étant elles-mêmes ancêtres, c'est-à-dire en ayant transmis la vie, que devient l'enfant morte qui n'a jamais été ancêtre ? Son âme encore jeune ne pourra-t-elle jamais venir s'incarner dans un nouveau-né pour lui transmettre une sagesse non encore acquise, non encore advenue ?

Cette créature plutôt jeune, plutôt féminine, qu'après de multiples réaménagements, l'enfant parvient à investir « suffisamment » (positivement), cet être étrangement hybride, qui pourrait être monstrueux s'il n'était familièrement étrange (et étranger), issu de ses propres réaménagements pulsionnels et fantasmatiques successifs, issu d'une union parentale endeuillée où le désir prend la saveur d'une coupable réparation, cette marionnette enfin, support identificatoire dans le *hic* et *nunc* du groupe, ne pourrait-elle être comprise comme l'une des figures diffractées de cette Vierge Pachamama, de cette Marie andine, « Marie honnête » — *marioneta* en espagnol — en tant que support d'un syncrétisme qui autorise quelque chose d'une réappropriation subjective à advenir, d'une historicisation à accomplir ? D'une transitionnalité, enfin. Et si la marionnette sans cesse modifiée de Carmen court le risque d'être familièrement monstrueuse — c'est en référence à ce qui me semble pouvoir émerger ici comme étant l'un des trois fantasmes originaires, à savoir le fantasme d'une scène primitive, elle-même monstrueuse, dont le produit serait figuré par la marionnette. Ce fantasme se trouve métaphorisé par une

fête andine traditionnelle qui s'appelle « *Inti Raymi* ». En tant que principale fête religieuse où l'on célèbre la *Pachamama*, l'*Inti Raymi* peut être interprétée comme métaphorisation, fort belle d'ailleurs, de la scène primitive. À l'occasion du solstice d'hiver, rite de passage d'une saison à l'autre, célébrée dans l'hémisphère sud le 21 juin de chaque année, pour remercier la Terre-mère de la fécondité qu'elle a bien voulu accorder et afin qu'elle soit au moins aussi généreuse l'année suivante, les hommes lui font traditionnellement des offrandes et des libations. Et plus particulièrement, les Équatoriens des Andes continuent rituellement d'offrir à la terre les fruits et les grains issus de son sein, dans le but de lui démontrer leur reconnaissance, et d'en obtenir d'autres fruits et d'autres grains, toujours plus nombreux et abondants. La cérémonie mime des semailles et met en scène des hommes choisis pour lesquels c'est un honneur d'accomplir cette fonction de figuration : creuser, puis refermer les sillons après y avoir réparti le grain, le sang des animaux sacrifiés et éventuellement l'alcool. Les hommes élus ont fonction de représenter les autres villageois auprès de la *Pachamama*, de la même façon que la marionnette a fonction de représenter un aspect de l'humanité auprès de l'ensemble de la communauté humaine. C'est une union qui se veut réparatrice, l'union de deux êtres liés par la mort coupable de leur fille dans la mesure où la mère, guérisseuse, n'a pu l'éviter. L'enfant de remplacement, au prénom identique à celui de l'enfant décédée, ne peut qu'avoir vocation d'expiation de la faute parentale. Être hybride s'il en est ; arbre aux cheveux blanchis de petit vieux ; fille aux tresses juvéniles, au corps de tissu souple et fluide, l'héritage de cette enfant-là s'inscrit d'emblée au cœur d'une problématique transgénérationnelle, que vient pourtant figurer dans le groupe l'absence d'une génération de marionnettes. Tout se passe comme si cette transmission de la faute était atavique, sautant une génération, passant directement des ancêtres aux jeunes enfants, sans faire étape chez les enfants des ancêtres, qui se trouvent également être les parents des enfants les plus jeunes. Comme si la disparition de l'enfant morte se trouvait déplacée ici, transmise au couple parental, maillon manquant de la chaîne entre grand-père et petite-fille.

Au travers des remaniements successifs de sa marionnette, Carmen fait l'économie d'une culpabilité que l'on peut imaginer liée à la sexualité. La sexualité coupable de ses parents comme s'il était possible de s'en passer, pourvu qu'elle soit reconnue.

29 de Mayo del 2000-2001



Dessin libre réalisé par Carmen, sans titre ni commentaire

En tant qu'elle serait l'une des figures diffractées de l'imgo maternelle clivée, la bonne mère sacralisée, par opposition à la mauvaise mère, vieille plante déracinée et dénigrée, viendrait s'inscrire dans quelque chose d'une conflictualité du syncrétisme. Car, loin de n'être toujours qu'une combinaison harmonieuse (parce qu'harmonisée) d'éléments absolument hétérogènes, le syncrétisme peut également se nourrir de la conflictualité en jeu entre les différents éléments qui composent son cortège de pratiques rituelles, de croyances et de traditions. Le syncrétisme religieux des peuples andins ne se situe ni dans la fusion absolue, ni dans la confusion. La « pachamamisation mariale » et la « marianisation de Pacha-mama » ne seraient qu'une tentative d'appropriation identitaire, de bricolage identitaire, au sens où l'entend René Kaes — et au sens aussi où Carmen bricole sa marionnette —, consistant dans l'essai de faire tenir ensemble des éléments *a priori* intrinsèquement, viscéralement différents, voire incompatibles. Syncrétisme n'est pas ici synonyme d'assimilation, terme qui tend à rendre compte du processus d'intégration, pour ne pas dire d'incorporation, d'une culture par une autre. Ce serait plutôt la coexistence plus ou moins articulée et dialectisée, tantôt harmonieuse, tantôt conflictuelle, d'éléments issus de diverses cultures. Coexistence synchronique s'il en est.

Le jour où Carmen barbouille de bleu le premier visage qu'elle dessine à son arbre, lui dessinant une bouche et des yeux noirs, « l'arbre » en « petit vieux », vers la fin du temps imparti au groupe, elle dessine spontanément un paysage (*cf. dessin libre ci-dessus*) que je qualifierais de « cosmogonique ». Seul, le feu y manque, pour que les trois éléments soient figurés. Les natures minérale, végétale, animale et humaine se trouvent représentées, qui me semblent pouvoir évoquer la gradation qu'effectue Gisela Pankow — on en a parlé sur un autre versant ce matin —, allant de l'inanimé au vivant, en passant par l'animable et l'animé, et en lien avec les trois phases de la religiosité de l'enfant développées par S. Freud, à savoir l'animisme, le polythéisme, et enfin le monothéisme. Le monde, dans ce dessin, est ordonné selon les trois niveaux traditionnellement évoqués par la cosmogonie, récit mythique de la formation de l'Univers, et interprétés par la cosmovision :

- * *au-dessus de la terre Hanan Pacha en quichua, soit ce qui est supérieur, directeur*
 - les astres :
 - symbole masculin : le soleil (inti en quichua), celui qui éclaire, qui voit du haut et qui illumine ou châtie par de fortes chaleurs ou des sécheresses qui amènent la famine.
 - symbole féminin : la lune (quilla en quichua), celle qui fertilise.
- * *au centre, sur terre (qui s’y déplace éventuellement), Kai Pacha en quichua, soit ce qui est tangible, externe:*
 - la terre : celle qui engendre, celle que l’on fertilise, qui fait pousser, qui alimente — la Pachamama donc —, mais qui peut aussi retenir ses bienfaits par douleur, tristesse, colère... etc. Donc l’enfant lui attribue des sentiments comme ceux qu’on attribue aux êtres humains.
- * *au-dessous de la terre, Uku Pacha en quichua, soit ce qui est inférieur, interne :*
 - la grotte, l’abîme, les entrailles, ce qui est caché, ou bien encore les eaux, ruisseaux et rivières, mares et étangs, puits et fontaines.

Entre ces différents mondes, des éléments de liaison, tels le vent, la foudre et l’éclair, l’arc en ciel... appelés *chakana* en *quichua*. Ces ponts cosmiques font fonction de lien entre les trois mondes qui servent à maintenir l’ordre de l’univers, entre les divers éléments de la nature. Et puis dans la lecture que j’en fais entre les différentes phases du remaniement de la marionnette également. En cela, leur fonction dans la cosmovision andine se rapproche de celle du préconscient de la première théorie freudienne, pontage à la fois topique, économique et dynamique entre le conscient et l’inconscient.

Bien entendu, il serait facile de transposer cliniquement cette conception indigène en lui superposant, du triple point de vue topique, économique et dynamique, les instances de la métapsychologie freudienne, mais cela nous situerait d’emblée dans une place équivalente à celle du colon espagnol débarquant sur une *terra incognita*, place que je n’entends occuper en aucune façon.

Cependant, souscrire à une telle analyse serait supposer, sinon admettre la capacité des enfants à puiser dans ce réservoir imaginaire qu’est le bagage social représenté par cet arrière-

fond culturel et mythologique, cet héritage syncrétique dont on sait qu'il peut alternativement se situer du côté de la fusion ou du clivage, de l'assimilation ou du déni de la différence.

Ces quelques éléments, à peine esquissés, se veulent autant de jalons d'une clinique encore en jachère, friche riche et fertile, terreau généreux de la Pachamama, dont le sein nourricier peut être aussi ambivalent que le peuvent être les hommes à son égard. Le rôle et la fonction psychique de la marionnette sont indissociables du cadre dans lequel celle-ci est utilisée. Pour Carmen, pour des enfants travailleurs d'Amérique latine aux héritages religieux et culturels syncrétiques, la marionnette n'est pas sans lien avec des éléments que seul, le lieu de l'école autorise à advenir de cette manière particulière, en tant qu'espace intermédiaire entre le privé et le public, le dehors et le dedans, la maison et le lieu de travail, investi des potentialités créatrices de l'enfant.

Pour terminer, je voudrais dire rapidement que c'est uniquement dans l'après-coup du groupe, en reprenant et en élaborant ces données avec une pile de notes dans tous les sens, que m'est revenue en mémoire ma constante référence, pendant le temps du groupe, sur place, à la nouvelle de Prosper Mérimée, de laquelle l'opéra a été tiré. Face à Carmen, là-bas, sur place, je pense à cette autre Carmen, rendue célèbre, mais dont je ne parviens pas à me souvenir (du déroulement de l'histoire). Je cherche, je cherche comment finit l'opéra et je n'arrive pas à m'en souvenir. Ce n'est qu'à la relecture du drame, de retour en France, que je comprends la résistance qu'a provoqué l'événement d'une vie et d'une mort qui ne ressemble en rien à la problématique identitaire de l'enfant de mon groupe, telle qu'elle me la montre à travers l'élaboration de sa marionnette.

Juste une petite parenthèse étymologique. Les termes « anamnèse » et « amnésie »... Mon amnésie à moi, quel sens elle a avec une anamnèse ? L'étymologie m'a donné une précieuse indication sur les différents niveaux de compréhension auxquels elle se prête. L'amnésie vient du grec *amnesia* qui signifie la dilution, la perte totale de la mémoire. Alors que l'anamnèse vient du grec *anamnesis*, soit souvenir, donc c'est l'ensemble des renseignements que le médecin recueille en interrogeant un malade sur l'histoire de sa maladie. Mais outre le fait que ce terme ait à voir avec la mémoire et le souvenir, il m'intéresse aussi de constater qu'en termes liturgiques, et donc on revient au syncrétique, l'anamnèse, c'est la prière qui suit la consécration au cours de laquelle le corps de l'Eglise se souvient de la mémoire

de chacun de ses membres. Cette mémoire n'entretient-elle pas un rapport étroit avec ce syncrétisme empreint de traces et d'indices culturels, qui prétend commémorer à la fois des événements religieux et des festivités païennes ?

Alors, en me remémorant comment, dans l'histoire, dans l'opéra, le brigadier don José, par amour pour la belle gitane, déserte et se fait contrebandier, avant de tuer sa belle qui l'avait quitté pour le torero Escamillo, je réalise de quelle façon les prénoms des deux enfants de mon groupe, José et Carmen, par le biais de cet ancrage culturel qui m'était resté préconscient, ont influé mon écoute et ma lecture subjective de notre relation clinique, médiatisée par la marionnette. Le frère-amant de mon groupe serait-il prêt à tuer par amour et par jalousie ? En quoi cet incestuel de mort puni a-t-il potentiellement sa place ici, dans le groupe ? Et avec la marionnette ? Dans le contexte du groupe, et de mon point de vue, cette confusion des noms, des groupes, des places au sein de la famille — au début je n'y comprends rien — prend sens après dans la perspective du double que les deux semblent mettre en scène. Figurés, scénarisés, au sein de la matrice groupale, et par le truchement de la marionnette. Bien entendu, cela ne veut pas dire qu'ils fonctionnent ainsi ailleurs également de la même façon, à l'école comme dans la famille.

Je vais résumer en disant qu'effectivement, en réalité cette sœur exubérante et ce frère absent dans le groupe qui avaient pour prénoms ceux de la dyade d'un amour qui a été puni de mort et trahi se sont inscrits en filigrane dans ma relation à moi. Je n'arrivais pas à retrouver le dénouement de l'histoire et je crois que sur le moment je n'avais pas intérêt, parce que cela aurait été vraiment très violent pour la mise en scène. Cela m'a permis de m'interroger sur toutes les formes de la transmission familiale. Bien sûr tout est infiltré d'éléments syncrétiques, anthropologiques, ethnologiques... Toujours j'étais avec vous en train de glisser dans des choses qui n'étaient pas du tout le discours. Et je me lance pour revenir à la marionnette. Donc toute cette interrogation sur la marionnette, la projection, le double identitaire, et ensuite qu'est-ce que cela a joué... ? C'est juste... une friche, des éléments de réflexion comme ça... Rien n'est fini, rien n'est construit. Il y a des choses qui m'ont intéressée et qui restent à travailler. Voilà !

Florence ESCOFFIER

Très vifs applaudissements.

* * * * *

Rencontre-débat public

Thémaa¹ a bien voulu, à nouveau, nous permettre de reproduire, gracieusement, pour les lecteurs de notre bulletin, la synthèse, publiée dans la Lettre d'information n° 32 (avril-mai-juin 2004) de Thémaa, du débat public annoncé dans notre numéro 2003/4. Nous l'en remercions vivement.

Débat public du 24 janvier 2004
organisé par THÉMAA et le Théâtre aux Mains nues à Paris

Carnets de la marionnette 2 : Pédagogie et formation

Synthèse par Naly Gérard, journaliste

« *L'école ne sert à rien* », c'est avec cette fameuse provocation d'Antoine Vitez qu'Evelyne Lecucq, la modératrice de cette journée, a ouvert ce débat consacré à la formation et à la pédagogie. Il était bien question d'écoles ce jour-là (l'École supérieure nationale des arts de la marionnette (ESNAM), les ateliers du Théâtre aux Mains nues), de formation continue des marionnettistes et de compagnonnage, mais aussi de formation du public et du milieu enseignant. Le but de cette rencontre était de faire le point sur les propositions existantes, nées du combat des professionnels dans les années cinquante pour sortir de l'apprentissage artisanal et sensibiliser le public aux nouvelles formes de la marionnette. Le chemin parcouru est énorme, mais comme l'a révélé cette journée, il reste des chantiers en cours.

I - Former des professionnels

DES PÉDAGOGIES VIVANTES

Les notions de formation et de pédagogie ne sont pas en opposition, mais plutôt à prendre comme un éventail, a prévenu d'emblée Evelyne Lecucq. Il est en effet utile de revenir sur le sens des mots utilisés, ce qu'a fait Jean-Claude Lallias, conseiller pour le Théâtre et les arts du spectacle au département

1. Contact : Geneviève Charpentier – Tél. : 01 42 80 51 93

E-mail : thema.charpentier@wanadoo.fr

Secrétariat : THÉMAA - 24, r. St-Lazare - 75009 Paris - Tél./fax : 01 42 80 55 25

E-mail : thema.unima.f@wanadoo.fr – Web : www.thema.com

Arts et culture du Scéren-CNDP (Education nationale). « La formation » consiste à mettre en forme, organiser le chaos. Dans le compagnonnage : « *Le compagnon est à égalité avec le chercheur (celui dont on considère qu'il possède un trésor) et dispose déjà des clefs pour recevoir ce "trésor". Le pédagogue est celui qui donne la main à quelqu'un, qui sait poser des questions, qui n'enferme pas l'autre (dans un style ou un imaginaire) mais l'aide à se découvrir lui-même.* » Si dans la formation on enseigne avec l'idée de mener l'élève à un point précis (une maîtrise, une spécialisation...), la pédagogie implique la capacité à laisser l'élève trouver ce qu'il désire et à réfléchir, non sur ce que doit être la marionnette, mais sur ce qu'elle peut devenir.

Selon Lucille Bodson, directrice de l'Institut International de la marionnette (IIM) de Charleville-Mézières et de l'ESNAM, il existe une pluralité de pédagogies, qui sont liées à la personnalité de ceux qui les mettent en place : « *Je pense que ces pédagogies ne s'expérimentent qu'en fonction des enjeux qui se posent à un moment donné dans un art, en l'occurrence l'art théâtral où la marionnette est de plus en plus visible.* » Cette dimension dynamique et évolutive du processus pédagogique, évoquée à plusieurs reprises par des artistes chargés de formation, apparaît essentielle. Nicolas Goussef, marionnettiste, intervenant aux ateliers du Théâtre aux Mains nues, souligne le fait que pour transmettre quelque chose il est nécessaire de le réinventer. « *Je ne crois à la tradition que dans la mesure où elle est vivante. C'est à partir du moment où l'on réinvente ce qu'on a appris pour l'enseigner — quand on reformule la valeur de ce qui est à transmettre — que la pédagogie apparaît. Si l'exercice que je propose m'ennuie, je ne peux pas le transmettre correctement. Le travail pédagogique consiste en quelque sorte à toujours réinventer ce qu'est le théâtre.* » Même réflexion pour Jacques Templeraud, directeur du Théâtre Manarf, metteur en scène et pédagogue, qui a présenté une série d'exercices simples et passionnants sur la relation théâtrale à l'objet : « *La pédagogie m'intéresse car elle permet d'élargir le propos technique. Le but est d'inviter les gens à prendre conscience de questions comme la présence ou "qu'est-ce qui est en train de se jouer ?"* ». Beaucoup se sont donc accordés à dire que l'école est avant tout un champ d'expérimentation, et qu'il est fondamental de continuer à faire évoluer un art en même temps que l'on fait progresser une personne. Zaven Paré, metteur en scène et concepteur de « marionnettes électroniques », qui a regretté que soient peu abordées les questions de méthode ou de contenu pédagogique, estime crucial de réfléchir à la perception des étudiants : « *Il est nécessaire de s'intéresser au mode de réception des savoirs. Ce sont les méthodes pédagogiques qui feront évoluer les contenus.* »

INTERPRÈTES OU CRÉATEURS ?

La question de ce qui est à transmettre semblait faire consensus : l'art instrumental qui consiste à projeter le corps de l'acteur dans un objet extérieur, comme l'a résumé Alain Recoing. Pourtant, le débat survient quand il s'agit de savoir qui l'on souhaite former. Des spécialistes ou des artistes « complets » ? Des interprètes ou des créateurs ? À l'ESNAM ou aux ateliers du Théâtre aux Mains nues, l'enseignement dispensé est global ; il va de l'interprétation à l'écriture de spectacle, et vise à former des marionnettistes qui choisiront d'être metteurs en scène ou interprètes. Il n'est pas demandé aux étudiants de se spécialiser comme dans les écoles d'Europe de l'Est, mais la vieille idée du marionnettiste « homme à tout faire » n'est plus à l'ordre du jour. Philippe Rodriguez-Jorda, conseiller pédagogique de l'ESNAM, a présenté le cursus actuel : après un apprentissage des techniques de base en première année, suivi d'un an de perfectionnement, la troisième année consiste en une spécialisation d'appoint et au passage du diplôme. Des changements sont prévus : la création personnelle interviendra plus tôt et la dernière année sera consacrée à un bilan des connaissances et à un travail sur le texte contemporain (avec une commande à des auteurs par le biais de la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon). Une seconde promotion apparaît d'autant plus nécessaire que les débouchés, déjà nombreux (85% d'élèves ont trouvé un emploi dans le secteur de la marionnette), se diversifient.

Plusieurs personnes ont pointé les limites de ce type d'enseignement. Bruno Eckert, responsable de la compagnie de théâtre de rue L'Arbre à Nomades, témoigne : « *La plupart des marionnettistes issus de l'ESNAM avec lesquels j'ai travaillé se sont révélés de très bons constructeurs de figurines, mais s'enfuyaient dès qu'il s'agissait de jouer sur le plateau* » Même constat pour François Guizerix, marionnettiste des *Guignols de l'Info*, auteur, producteur : « *Chez les jeunes marionnettistes que j'ai rencontrés, il y a une carence dans l'interprétation, dans la construction d'un personnage.* » Certains estiment par ailleurs qu'il est essentiel de former des acteurs-interprètes qui maîtrisent parfaitement la manipulation. « *Il manque sans doute en France une formation technique beaucoup plus approfondie, reconnaît Alain Lecucq, président de l'association THEMMAA, mais on ne peut tout demander à l'ESNAM. Cette question relève sans doute de la formation continue.* » Ce n'était pas l'avis d'Alain Duverne, créateur des *Guignols de l'Info*, partisan d'une formation rigoureuse, par imitation des gestes traditionnels, dans des écoles spécialisées en manipulation. Il propose que la constitution d'un répertoire serve d'outil de formation : les élèves pourraient faire leurs gammes tout en

perpétuant des « classiques » de la marionnette. « *On privilégie en permanence la création par rapport au patrimoine. J'ai envie de donner à voir au spectateur ce qui m'a déjà émerveillé au théâtre.* » Si l'idée est intéressante, faut-il encore renvoyer dos à dos patrimoine et création ? « *Peut-on imposer la pratique d'un répertoire ?* » a demandé Evelyne Lecucq. Le désir demeure en effet primordial...

UNE TRANSITION VERS LA VIE PROFESSIONNELLE

Tous les intervenants se sont accordés sur la nécessité de l'accompagnement professionnel des étudiants après leur cursus. Lucille Bodson réfléchit à une quatrième année à l'ESNAM, qui présenterait aussi un aspect de spécialisation. Celle-ci pourrait prendre la forme d'un spectacle collectif sous la houlette d'un metteur en scène, comme au Centre national des arts du cirque (CNAC), L'option du compagnonnage, comme cadre d'une initiation aux réalités de la profession, est une autre solution. En 1972, déjà, le projet d'école porté par le Centre national de la marionnette (CNM) proposait de terminer la formation par un compagnonnage au sein d'une troupe : « *L'intérêt est de pouvoir vivre la pratique concrète et quotidienne de la création et la diffusion dans une compagnie* », souligne Alain Recoing. Bruno Eckert partage cette idée : « *C'est une façon de s'ouvrir à tout ce qui existe, de prendre conscience du temps de travail. C'est complémentaire d'un espace de recherche comme celui de Charleville-Mézières.* »

Une structure qui aurait pour rôle de faciliter l'entrée de jeunes marionnettistes dans la vie professionnelle, à l'image du Jeune Théâtre National (JTN) pour les anciens élèves du Conservatoire et du Théâtre national de Strasbourg (TNS), aurait toute sa place. La compagnie embauchant un jeune artiste pourrait ainsi bénéficier d'une aide financière de l'État.

LA FORMATION CONTINUE

L'AFDAS, organisme de gestion des droits à la formation continue des professionnels du spectacle (employeurs, salariés et intermittents) est un outil de financement précieux. Marc André, chargé de communication de ce Fonds d'assurance, a donné des informations pratiques concernant les conditions d'accès. L'AFDAS finance, entièrement ou en partie, le coût pédagogique de la formation. Pour les intermittents, ceux-ci doivent justifier de deux ans d'ancienneté. Deux stages conventionnés pour la marionnette ont été recensés sur deux cents formations en tout, en 2003. Le nombre de marionnettistes étant limité, la mise en place de stages conventionnés n'est pas la solution la plus adéquate pour l'organisateur de la formation.

Il est important de savoir qu'un stage non conventionné peut être pris en charge par l'AFDAS par le biais d'une demande individuelle. L'an dernier, une dizaine de stages menés par des marionnettistes ont ainsi fait l'objet d'une prise en charge par l'AFDAS. Le marionnettiste peut donc demander un stage ne relevant pas de sa compétence première (danse, vidéo, jeu...), sauf bien sûr s'il s'agit d'une reconversion hors du spectacle vivant. L'AFDAS et l'ANPE ont récemment signé une convention qui adapte le dispositif d'assurance chômage aux formations suivies par les intermittents (le dispositif de l'Allocation-formation-reclassement (AFR) sera définitivement supprimé en fin d'année, et remplacé par l'Allocation de Retour à l'Emploi Formation (AREF), sans changement de rémunération). Il existe encore un autre dispositif pour " l'intermittent recommandé par une entreprise " : quand un employeur finance la formation d'un intermittent, celle-ci n'entre pas dans le calcul du délai de carence de l'artiste, délai qui l'oblige à limiter le nombre de ses stages.

Par ailleurs, l'ESNAM propose des stages de formation continue (trois semaines pendant l'été) à tout artiste intéressé par la marionnette. Les sessions sont conçues comme des plateformes capables d'ouvrir le champ de la marionnette à d'autres territoires artistiques (la danse avec Oichi Okamoto, les arts plastiques avec Amoros et Augustin).

L'expérience de Jacques Templeraud, qui intervient au sein même des compagnies pour initier les acteurs ou les marionnettistes au théâtre d'objet, s'inscrit dans une formation encore différente de professionnels en exercice. La formation entre compagnies, le plus souvent informelle, doit aussi être mise en valeur et soutenue.

II - Transmettre une passion

La notion d'école du spectateur est aujourd'hui répandue, et pour cause : il est indispensable de donner les moyens au public quel qu'il soit (programmateur, journaliste, enfant...) d'apprécier la marionnette contemporaine, d'aiguiser son regard. Le Théâtre de la Marionnette à Paris (TMP), dont la mission première est la diffusion et la création, développe depuis 1992 des outils de sensibilisation basés sur la rencontre avec des artistes (stages, ateliers...). Isabelle Bertola, directrice des projets, a décrit la spécificité des ateliers d'expression : « *Il s'agit de faire naître un moment de création dans le cadre scolaire, ce que ne comprennent pas toujours les enseignants qui attendent en général des résultats suivis d'une évaluation.* » Ces interventions nécessitent un réel désir et un projet construit par des artistes qui ont pu bénéficier récemment d'un stage de formation à l'action culturelle. Cet art de tisser des expériences riches et

originales entre artistes et public manque malheureusement à la plupart des structures de diffusion, comme l'a remarqué Evelyne Lecucq.

Jean-Claude Lallias, qui réfléchit depuis longtemps à la relation entre artistes et enseignants, a pointé la difficulté de la marionnette à s'implanter en milieu scolaire, contrairement au cirque. « *Il faut se battre pour le droit des enfants à découvrir la diversité de la création contemporaine par le biais d'expériences artistiques exigeantes. Dans l'Éducation nationale, on est confronté en permanence à une vision fragmentée du théâtre, de la marionnette, des arts du cirque... et au refus de voir dans le théâtre d'objet et de marionnette un lieu de haute création.* » Après la définition des fondamentaux de la marionnette, il est urgent, estime Jean-Claude Lallias, de mettre ces bases en relation avec celles de la danse, du cirque, de l'écriture... au sein d'un lieu de ressources national, par exemple, pour aider les enseignants à comprendre les processus de création et former ainsi des relais. « *Je suis frappé par le fait que la marionnette n'arrive pas à communiquer au-delà de la marionnette. Elle est coupée du monde théâtral. Pourquoi une telle confidentialité ?* »

Ce constat franc fait apparaître le hiatus persistant entre la marionnette et le public de théâtre, et confirme la nécessité d'une mobilisation pour ouvrir davantage le milieu de la marionnette. N'est-ce pas lié à un problème générationnel, comme l'a avancé Evelyne Lecucq ? « *Alors que la marionnette est allée à la rencontre d'autres arts, les jeunes générations, qui sont programmées, n'apparaissent plus du tout dans le combat des marionnettistes. Elles ne sont plus identifiées comme appartenant à cette profession, et sans doute ne s'identifient-elles plus au champ de la marionnette.* » Isabelle de Wintre, de la jeune compagnie Stratégies du Poisson, propose quant à elle de passer par THEMMA pour défendre ensemble une réflexion commune « *sur laquelle s'appuyer, tout en transmettant les luttes des aînés.* » Face aux préjugés à l'encontre de la marionnette contemporaine auxquels se heurtent les acteurs culturels et les artistes (y compris les créateurs de films de marionnette), la formation au sens large est sans doute une des clefs susceptible de résoudre cette incompréhension. Elle représente une condition essentielle au développement de la marionnette contemporaine.

S'agissant du débat visant de même à proposer des pistes nouvelles, rappelons quelques idées concrètes exprimées au cours de la discussion :

→ S'interroger en tant que pédagogue sur la réception des savoirs.

→ Créer des espaces de formation axés sur l'approfondissement des techniques de manipulation.

- Encourager le compagnonnage, c'est-à-dire l'embauche de jeunes artistes dans des compagnies.
- Soutenir les complicités entre les compagnies.
- Développer l'enseignement des arts de la marionnette dans le cursus théâtral classique (baccalauréat théâtre, École nationale supérieure des arts et technique de théâtre (ENSATT), Conservatoire, TNS...).
- Former davantage les structures de diffusion à l'action artistique en direction du public.
- Établir des « pôles-ressources » avec les autres arts du spectacle vivant, de façon à former des relais au sein de l'Éducation nationale.

Alors, l'école ne sert-elle donc à rien ? À rien, si elle n'est pas porteuse de réinvention, de création, de désir. En revanche, elle est un levain formidable pour à la fois transmettre l'amour de la marionnette et créer la marionnette de demain.

* * * * *

Documentation

Figura, revue d'expression marionnettique (en allemand et en français) éditée par l'Association suisse pour le théâtre de marionnettes/Centre suisse de l'Unima. [Au sommaire](#) (en français) :

N° 45, mars 2004.

- *UNIMA Suisse fête ses 45 ans* : Catherine de Torrenté parle de ses 4 ans de co-présidence avec Yves Baudin (1989-1993) – Regards sur le passé.
- *Sensibilisation sur le VIH/SIDA en milieu scolaire*, par un spectacle de théâtre de marionnettes, *Les marionnettes géantes au cœur du Burkina*, par Jérôme Ouédraogo de Ouagadougou (Burkina Faso).
- « *Le marionnettiste Paul* » - nouvelle de *Théodor Storm*, introduction à l'exposition *Pole Poppenspüler*, par Elisabeth Cæggerli.
- *Entreprise audacieuse* : Le Mahabharata de Massimo Schuster et Francesco Niccolini, par Claire-Lise Dovat.

N° 46, juin 2004.

- *La dramathérapie – qu'est-ce ?*, par Brigitte Spörri Weilbach.
- *Artifices gelés*, sur le spectacle des Marionnettes de Genève, *Mr Renart*.
- *Réflexions à propos de la 1^{ère} Journée suisse de la Marionnette*, par Pierrette Froidevaux
- *Marionnettes pour enfants*, réflexions importantes avant la création d'un nouveau spectacle, par Susi Fux.

Contact : Figura - Donaustrasse 25 - D-89231 NEU-ULM

Tél. 0049-731 725 48 36. Fax 0049-731 725 48 53. E-mail : elke.krafka@t-online.de

UNIMA, Union Internationale de la Marionnette publie le n° 3, avril 2004 d'UNIMA Magazine : *E pur Si Muove La Marionnette Aujourd'hui*. 80 pages illustrées en noir et blanc et en couleurs. Prix : 12 €.

Contact : UNIMA, 10 cours Briand, B.P. 402 – 08107 Charleville-Mézières

Tél. : 03 24 32 85 63 – E-mail ! sgi@unima.org

Thémaa, Association nationale des Théâtres de marionnettes et des Arts associés, Centre français de l'UNIMA :

• organise dans le cadre des Rencontres professionnelles d'Avignon un débat public sur le thème *La marionnette : art visuel*, le samedi 17 juillet 2004, de 10h00 à 18h00, Espace Saint-Louis, 84000 Avignon.

« *La marionnette a des liens particuliers avec les différentes formes d'expression artistique.*

Elle est en quelque sorte toujours en harmonie et en contre point avec chacune d'entre elles.

Comme la peinture, la sculpture, elle invente des images, des couleurs, des matières.

Qu'en est-il de son évolution et de la présence de ces formes nouvelles ? »

Contact : Geneviève Charpentier – Tél. : 01 42 80 51 93 - E-mail : thema.charpentier@wanadoo.fr

• publie la *Lettre d'information n° 34*. Dans la rubrique *Paroles*, on trouve une très intéressante étude : *ARAGOZ. Les traditions de la Marionnette à gaine en Egypte*, par Karim Dakroub.

Contact : THÉMAA - 24, rue Saint-Lazare - 75009 Paris – Tél./fax : 01 42 80 55 25 –

E-mail : thema.unima.f@wanadoo.fr – Web : www.thema.com

AFRATAPEM, Association française de Recherches et Applications des Techniques artistiques en Pédagogie et Médecine, publie *La lettre de l'Art-thérapeute*, avril 2004. En éditorial : « *Art-thérapeute ou psychothérapeute ? Et oui, il va falloir choisir.* » Avec le rappel des exigences relatives à l'emploi d'un art-thérapeute.

Contact : AFRATAPEM - 3, rue Calmette - 37540 St-Cyr-sur-Loire - Tél. : 02 47 51 86 20

Tél. : 02 47 51 86 20 – E-mail : afratapem@wanadoo.fr – Site : www.art-therapie-tours.net

Information

SPARADRAP, Association pour aider les familles et les professionnels quand un enfant est malade ou hospitalisé :

- organise le colloque « *Parents d'enfants hospitalisés : visiteurs ou partenaires ?* », le 5 octobre 2004, au ministère de la Santé, à Paris ;
- offre un centre de documentation : consultation et/ou vente de publications (livrets, guides, fiches, films vidéos, jeux, supports pédagogiques...)

Contact : Association SPARADRAP – 48 rue de la Plaine – 75020 Paris

Tél. : 01 43 48 11 80 Tél. : 02 47 51 86 20 – Site : www.sparadrapp.org

Formations Marionnettissimo 2004

La manipulation en couloir de lumière, du 27 septembre au 1^{er} octobre, 35 heures.

Contact : Marionnettissimo- 19 bis av. St-Germier – 31600 Muret – Tél. 05 34 46 10 08

Institut français d'analyse de groupe et de psychodrame

Calendrier des formations 2004/2005 : Sensibilisation à l'analyse de groupe et au psychodrame – Formation par l'analyse de groupe et le psychodrame, etc.

Contact : Institut français d'Analyse de Groupe et de psychodrame – 12, rue Émile Deutsch de la Meurthe – 75014 Paris – Tél. : 01 45 88 23 22 - Fax : 01 45 89 32 42.

*

Marionnette et Thérapie

Fondatrice : Jacqueline Rochette – Président d'honneur : D^r 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^{er} des statuts).

Bulletin à renvoyer au siège social de l'Association
28 rue Godefroy Cavaignac – 75011 Paris – Tél. 01 40 09 23 34
E-mail : marionnetgetherapie@free.fr

NOM Prénom

Profession..... Tél.....

Adresse

.....

.....

Désire : adhérer à l'Association - s'abonner au bulletin - recevoir des renseignements

COTISATIONS : membre actif 27,44 €, bienfaiteur 45,73 €, collectivités 76,22 €

ABONNEMENTS au bulletin trimestriel : 30,49 € - Étudiants et chômeurs : 15,24 €
(joindre justificatif) (expédition au tarif économique pour l'étranger, zones 3 à 5).

Les abonnements partent du 1^{er} janvier au 31 décembre de l'année en cours.

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

Directeur de la Publication : **Madeleine Lions**. Imprimé par “Marionnette et Thérapie” - Commission paritaire n° 68 135

marionnette et thérapie

bulletin trimestriel

JUILLET - AOÛT - SEPTEMBRE

2004/3



Association "Marionnette et Thérapie"

marionnette et thérapie

28, rue Godefroy Cavaignac – 75011 Paris – Tél. : 01 40 09 23 34

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,
des Sports et de la Vie associative.

Dépôt légal 3^e trimestre 2004 - Reproduction interdite sans autorisation.

sommaire

	Page
notre association	
VII ^e Journée "Marionnette et Thérapie"	2
VII^e Journée "Marionnette et Thérapie"	
Poupées guérisseuses	Françoise GRÜND 3
formation en 2005	4
rencontre-débat public	
La marionnette : art visuel	Gwénola DAVID 5
X^e Colloque international	
"Comment qualifier l'espace que s'approprie singulièrement chaque enfant pour déposer ses dires ?..."	Jocelyne PAVIE 15
documentation	26
information	27
marionnette et thérapie	28

L'Association est agréée Organisme de Formation.

Elle est composée d'Animateurs, Éducateurs, Ergothérapeutes, Instituteurs, Marionnettistes, Médecins,
Orthophonistes, Psychanalystes, Psychiatres, Psychologues, Psychothérapeutes, Psychomotriciens,
Rééducateurs, Spécialistes de la Documentation Internationale



Notre association

VII^e Journée “Marionnette et Thérapie”, le samedi 23 octobre 2004 à Fontenay-sous-Bois (94)

Organisée au Théâtre Roublot, avec la précieuse collaboration
de la Compagnie Jean-Pierre Lescot, sur le thème :

Poupées et marionnettes dans leur contexte ethnologique

Présidents de séances : Madeleine Lions et le D^r Pierre Trotot.

Au programme :

- 9 h 40 **Pierre TROTOT** : “Ouverture de la Journée”
- 10 h 00 **Madeleine LIONS** : 1) “Mythe de la poupée”; 2) “Qui sont
San Simeon en Argentine et *Maximón* au Quiché ?”
- 11 h 15 **Anita BEDNARZ** : “Rêves et créations au Togo”.
- 12 h 00 **Olenka DARKOWSKA-NIDZGORSKI** : “Marionnettes et
griots” (*sous réserve*)
- 14 h 00 **Chantal ROSSATI** : “*Gioppino*”, héros bergamasque»
- 15 h 15 **Françoise GRÜND** : “Poupées guérisseuses”
- 16 h 15 **Madeleine LIONS** : “Poupées et masques katchinas :
transmission des mythes originels chez les Hopis du
Colorado”.
- 17 h 00 **Szilvia GRANASZTOI**, avec la participation de **Veronika
DOOR** : “Poupées maïs”
- 18 h 00 **Pierre TROTOT et Madeleine LIONS** : Discussion générale.
Clôture de la Journée

Petit show de marionnettes hongroises

Pot de l'amitié

Cette Journée se prolongera par le spectacle *La Nuit du Tendre*
joué par la *Compagnie Jean-Pierre Lescot* à 20 h 30

Tous les participants à cette Journée sont cordialement invités à y assister

Accueil : Théâtre Roublot, Fontenay-sous-Bois (94), le samedi 23 octobre
2004, à partir de 9 h.

Accès : RER A, direction Boissy-St-Léger, station *Fontenay-sous-Bois*,
puis bus 124, direction Château de Vincennes, arrêt *Dulac*, ou
métro Château de Vincennes, puis bus 124, arrêt *Rigollots*.

VII^e journée “Marionnette et Thérapie”

En avant-première de notre Journée du 23 octobre, nous publions ce texte que Françoise Gründ a bien voulu nous envoyer pour présenter son intervention. Nous l'en remercions vivement.

Poupées guérisseuses

Dans de nombreuses régions du monde, les thérapeutes se font aider par des esprits, des disciples qui peuvent chanter, danser et se livrer à une gestuelle spécifique, des substances végétales, animales ou minérales et des objets qu'ils « chargent » pour des besoins spécifiques. Parmi ces objets, les poupées et les marionnettes occupent une place de premier plan. Leur anthropomorphie, leur petite taille et leurs objectifs plus ou moins exprimés par leur aspect extérieur renvoient à leur gestation puis à leur utilisation (évidente aux yeux des patients et de leurs proches ou placée sous le sceau du secret).

Les matières qui constituent les poupées, le lien de leur repos et de leur activité, le caractère de leur maître ou de leur serviteur (selon la culture à laquelle appartient l'être humain qui prend soin d'elles), les techniques de fabrication et les codes qui accompagnent toujours leur existence font de ces objets des bienfaiteurs, des outils ou des armes, mais de toutes façons, des « créatures » dont l'importance demeure, dans les civilisations dites primitives comme dans des zones occidentales se glorifiant de leur technologie.

Françoise GRÜND.

* * * *

– 3 –

formation en 2005

AVEC FABRICATION DE MARIONNETTES

Du 21 au 25 février 2005 (40 h), à l'INJEP, Marly-le-Roi (78).

“Marionnette et Psychanalyse” avec **Madeleine Lions** et **Gilbert Oudot**

Prix : 686,02 € plus les frais d'accueil à l'INJEP (*plan de formation* : 640,29 €)

Du 25 au 29 avril 2005 (40 h), à l'INJEP, Marly-le-Roi (78).

“La marionnette comme médiateur thérapeutique.

Entre jeu et thérapie : espace de jeu-espace de soin”

avec **Catherine Djoumi** et **Madeleine Lions**

Prix : 686,02 €, plus les frais d'accueil à l'INJEP (*plan de formation* : 640,29 €)

Du 23 au 27 mai 2005, (40 h), à l'INJEP, Marly-le-Roi (78)

“Du conte à la mise en images - Du schéma corporel à l'image du corps”

avec **Marie-Christine Debien** et **Madeleine Lions**

Prix : 686,02 € plus les frais d'accueil à l'INJEP (*plan de formation* : 640,29 €)

SANS FABRICATION DE MARIONNETTES

Du 18 au 20 avril 2005, (24 h), à l'INJEP, Marly-le-Roi (78).

“Marionnette et Psychanalyse — Stage de théorie” avec **Gilbert Oudot**

Prix : 381,12 € plus les frais d'accueil à l'INJEP (*plan de formation* : 365,88 €)

Ce stage risque d'être annulé si le nombre actuel d'inscrits n'évolue pas

Le samedi 22 octobre 2005, (6 h), au siège de l'association, Paris (11^e).

Journée d'Étude “Marionnette et Psychanalyse” avec **Gilbert Oudot**

Prix : 137,20 € repas non compris

GROUPE D'ANALYSE DE LA PRATIQUE

“Formation approfondie à la conduite de groupes thérapeutiques avec marionnettes”
avec **Marie-Christine Debien**

Formations organisées en fonction des demandes – Consultez l'association S.V.P.

JOURNÉE “POUPÉES ET MARIONNETTES...” le samedi 23 octobre 2004

Prix : 60 € - ADHÉRENTS “MARIONNETTE ET THÉRAPIE” : 30 € - ÉTUDIANTS ET CHÔMEURS : 15 €

Théâtre Roublot, Fontenay-sous-Bois (94) – Voir l'information page 2

*

Pour les formations organisées à l'INJEP, les frais d'accueil sont de 25,50 € /jour en 2004

Ces frais d'accueil comprennent l'hébergement et les repas.

Ils sont de 15,50 €/jour pour les accueils sans hébergement ni repas du soir (choix pour tout le stage).

Le tarif «Plan de formation» s'applique à des inscriptions simultanées à plusieurs stages composant une formation

Les stagiaires bénéficient du tarif “Marionnette et Thérapie” pendant l'année en cours.

Les dates et/ou les lieux des formations peuvent être modifiés

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.

Des conditions peuvent être envisagées pour des personnes non prises en charge

Rencontre-débat public

Thémaa¹ a bien voulu, à nouveau, nous permettre de reproduire, gracieusement, pour les lecteurs de notre bulletin, la synthèse, publiée dans la Lettre d'information n° 34 (octobre-novembre-décembre 2004) de Thémaa, du débat public annoncé dans notre numéro 2004/2. Nous l'en remercions vivement.

Débat public du 17 juillet 2004
organisé par THÉMAA à l'espace Saint-Louis - Avignon

La marionnette : art visuel

Synthèse par Gwénola David, journaliste et critique

« La marionnette art visuel ». Un titre qui sonne comme une interrogation en point de suspension... En s'évadant du castelet, la marionnette aurait-elle abandonné sa famille historique, celle du théâtre, pour devenir fille adoptive des arts plastiques ? N'est-ce pas plutôt que, insatiablement curieuse, elle aime fureter dans les formes d'expression artistiques pour y puiser la sève de sa créativité ? Force est de constater en tout cas que, depuis les années soixante, les arts visuels ont fortement influencé la démarche artistique des marionnettistes. Aujourd'hui d'ailleurs, nombre d'entre eux sont plasticiens de formation.

C'est autour de ce thème que l'association THEMAA a réuni un panel d'artistes et professionnels, pour en discuter non pas en anthropologues ou en historiens mais pour témoigner de leur pratique et livrer leurs réflexions. Les débats, animés par Roger Wallet, directeur du Centre départemental de documentation pédagogique, furent très nourris, abordant les multiples questions que soulève l'appellation d'art « visuel ». Quel est le rapport au verbe, au vivant, au corps ? Comment l'image fait-elle sens ? Quels enjeux la figuration pose-t-elle ? Comment langages visuel, textuel et verbal se complémentent-ils et se concurrencent-ils ?

1. Contact : Geneviève Charpentier - Tél. 01 42 80 51 93

E-mail : themaa.charpentier@wanadoo.fr

Secrétariat : THÉMAA - 24, r. St-Lazare - 75009 Paris - Tél./fax : 01 42 80 55 25

E-mail : themaa.unima.f@wanadoo.fr - Web : www.themaa.com

Sans prétendre bien sûr restituer le foisonnement des discussions, cette synthèse regroupe de façon thématique les idées qui ont été développées afin de tenter de cerner les fructueuses résonances que suscitent les interférences entre la marionnette et les arts visuels.

L'objet comme entrée en matière

Pourquoi ce thème, qui ne se poserait pas — ou différemment — à propos du théâtre (d'acteurs) ou de la danse ? Sans doute la réponse se trouve-t-elle simplement dans ce qui fonde la marionnette : l'objet, figuratif ou abstrait, matériel ou immatériel quand il s'agit d'ombres ou d'images, constitue le support consubstantiel à cet art autrement désigné comme art de la « manipulation », d'impulser de la vie dans la forme originellement inerte, muette, qu'est la marionnette, de raconter une histoire par ce truchement. Or l'objet est avant tout visuel pour le spectateur.

Si l'invention et la fabrication de la marionnette n'interviennent pas forcément avant la conception du spectacle, certains artistes ont rappelé que la recherche sur la matière participe pour eux du processus préalable de création, comme mode d'exploration des possibilités expressives de l'objet. Danièle Virlouvét, responsable de la Compagnie du Coq à l'âne, considère ainsi les matières comme des « aliments » qui vont permettre d'appréhender le monde différemment. « On va d'abord en deçà de l'objet fabriqué, on plonge dans la matière pour retrouver une forme de primitivité et pour lui donner un prolongement. On entre dans un rapport de domptage complice ». De cette prospection laborieuse du formidable potentiel des matières, qui exige une grande rigueur tout en autorisant une extraordinaire liberté, surgissent des formes, des créatures, des éléments de dramaturgie... « On découvre des territoires inconnus, des choses insoupçonnées ». Johann Le Guillerm, directeur artistique du Cirque Ici, procède également à cette phase exploratoire préliminaire pour concevoir les « sculptures de piste » utilisées dans son dernier spectacle *Secret*, qui s'intègre dans une démarche expérimentale autour des notions de point de vue, de forme et d'équilibre. Il y met en jeu des objets qui semblent bel et bien dotés de vie et qu'il dompte comme des animaux sauvages. « Je projette une idée dans la matière, ce qui est une manière de faire travailler la matière, de créer une prothèse de spectacle. Les objets naissent de l'observation des matières qui me montrent des choses qui m'étonnent, que

j'essaie de cerner pour construire en forme. C'est l'objet qui me montre ce qu'il sait faire et qui guide le geste, le mouvement ».

Un art des sens différent

La marionnette : art visuel. Certes. Mais que signifie « visuel » quant à la construction du sens ? Faut-il l'entendre par opposition à la parole ? Comment interpréter cette « caractéristique » ? Dans son ouvrage *Le Théâtre et son Double*, Antonin Artaud écrivait : « Je dis que ce langage concret, destiné aux sens et indépendant de la parole, doit satisfaire d'abord les sens, qu'il y a une poésie pour le sens comme il y a une poésie pour le langage, et que ce langage physique et concret auquel je fais allusion n'est vraiment théâtral que dans la mesure où les pensées qu'il exprime échappent au langage articulé ». Partant de cette citation, Danièle Virlovet précise : « tout ce qui est visuel touche à des sens différents que ceux que l'on mobilise par la parole ». La marionnette développe un langage composite où la parole ne forme pas l'unique vecteur du sens. Pour reprendre la formule paradoxale de Peter Schuman : « Les marionnettes exigent du silence et leurs silences font ostensiblement partie de leur langage ». Sa capacité expressive passe aussi par sa présence physique, son environnement, son esthétique et sa situation. Plus que dans d'autres arts de la scène, tous ces éléments concourent au sens, sans suprématisme absolu de l'un.

En tant qu'objet visuel, c'est-à-dire appréhendé par le regard, la marionnette éveille par exemple chez le spectateur des sens comme le toucher, selon le même phénomène de synesthésie qui se produit avec une sculpture lorsque la vue suscite une sensation tactile. « Qui n'a pas ressenti le plaisir de caresser en admirant *l'Oiseau* de Brancusi ? » demande Jean-Louis Heckel, codirecteur de Nada Théâtre.

Le spectacle se construit donc par la mise en résonance d'un ensemble de perceptions. L'entendement passe par un processus autant intellectuel que sensitif.

Visuel mais non naturaliste

Bien qu'objet visuel, visible, matériel, la marionnette ne produit pas un théâtre d'essence naturaliste. Tout au contraire. La forme concrète offre une interface physique où la pensée peut se projeter et « s'objectiver ». Ce génie singulier de projeter la pensée sur la matière et de la rendre éloquente fonde l'irréductible originalité de l'art de la marionnette, qui fonctionne par symbole

et métonymie via l'imaginaire. Et cette faculté ne relève pas de la question de la figuration. Dénuée de psychologie intrinsèque et d'affects, une figurine peut immédiatement être investie d'une identité. Elle ne joue pas, elle « est ». Elle se rapproche ainsi du théâtre de masques. Plus, en l'absence de la chair, elle pointe la présence de l'être. Comme le soulignait déjà Kleist, elle touche à l'essence même de la théâtralité, alors que le naturalisme du corps du comédien menace toujours d'étouffer le personnage. D'ailleurs, le processus d'identification au personnage s'opère différemment : par osmose empathique avec un acteur, il fonctionne par transfert et projection mentale sur l'objet.

Comme le souligne Alain Blanchard, directeur de la Fabrique des arts d'à côté, « la marionnette peut se révéler bien meilleur médium de la théâtralité que l'acteur. Elle est l'instrument qui donne la possibilité d'aller là où l'acteur ne va pas (tout comme l'opéra autorise un développement du drame de façon plus verticale que le théâtre) : au-delà du réalisme, sous les réalités apparentes, elle nous permet de revisiter nos mythes pour « donner du sens » au présent. Elle est l'instrument idéal d'un langage nouveau et poétique ». On pourrait ici citer Gaston Baty : « A la frontière où s'arrête le pouvoir d'expression du corps humain, le royaume de la marionnette commence ».

De par sa dualité fondamentale, c'est-à-dire son analogie à l'humain mais sa qualité ultime d'objet inerte, la marionnette apporte le décalage nécessaire par rapport au réel pour conférer au propos et aux émotions une dimension universelle. Elle offre un support fantastique à l'imagination la plus libre et la plus transgressive. S'échappant du carcan de la représentation réaliste, elle permet d'aborder des thèmes avec une crudité que la présence charnelle du comédien rend, sinon impossible, du moins périlleuse, comme la violence, la mort ou la sexualité. Quant aux sujets politiques « sensibles », souvenons-nous que Guignol fût un malicieux moyen de contourner la censure au 19^e siècle !

Révéléateur de l'invisible

La force expressive de la marionnette tient sans doute à ce qu'elle offre à travers la foi me un tremplin à l'imaginaire et un réceptacle à cette part de non-dit, irréductible aux mots. En effet, relève Evelyne Panato, directrice de la Maison du Geste et de l'Image : « en tant qu'art visuel, elle capte quelque chose de l'invisible : elle dit l'au-delà de ce qui est montré ». Elle procède comme un révéléateur « en creux » : la chair absente

questionne le corps ; la chose la représentation du vivant ; la poupée notre attitude face aux stéréotypes de la beauté ; l'objet ce qu'il représente socialement, affectivement... Utilisée avec d'autres disciplines artistiques, comme la danse ou le théâtre d'acteurs, elle en révèle l'essence : l'inertie interroge le mouvement, l'apesanteur de l'objet manipulé renvoie aux lois de la gravité, à l'engagement corporel du manipulateur... « Il y a une réversibilité du processus de la manipulation. Le sujet agit autant sur l'objet qu'il est agi par l'objet. Qu'est-ce que l'objet révèle de nous-même ? » ajoute Evelyne Panato.

Le langage marionnettique, parce qu'il fonctionne par la juxtaposition des signes et la résonance entre eux, comme un tableau joue des formes, des couleurs et des matières sur l'espace de la toile, exprime autre chose que la simple addition des éléments séparés. Le sens naît de la mise en tension de différentes composantes dans un cadre scénique : objet, lumière, musique, parole, costumes... « Dans *ShowRoomsDummies*, explique Gisèle Vienne, codirectrice de la compagnie DACM, la présence de danseurs et de mannequins de vitrine dans la chorégraphie venait interroger la déshumanisation du corps féminin, formaté par les parangons publicitaires, et la relation entre le corps inerte, l'érotisme et la mort ». Le sens surgit donc de la friction entre les signes, entre les « sens », friction qui engendre cette part de « non-dit ». Tout comme dans un texte, où la syntaxe, le vocabulaire et le rythme expriment ce qui se cache entre les lignes, au-delà du récit, comme un « métalangage ». La marionnette prend ainsi en charge cette part informulée. Du reste, comme le remarque Bernard Djaoui, codirecteur de l'Etoile du Nord de Paris, elle ne peut pas dire tous les textes : « l'écriture de Valère Novarina ou de Philippe Minyana est assez elliptique pour permettre à la marionnette d'exister et d'exprimer le « non-dit » des mots, tandis qu'une pièce de Sacha Guitry est beaucoup trop bavarde ».

Dans sa mise en scène de *Spendid's*, la compagnie DACM a travaillé sur l'état d'entre-deux, suspendu entre vie et mort, qui émane de la pièce de Jean Genet. Elle confrontait la gestuelle fluide des interprètes complètement masqués et celle, plus saccadée, de poupées articulées à taille humaine. Leurs mouvements suivaient le phrasé du texte, à la manière du Bunraku, puis, à mesure que les personnages s'obscurcissaient dans la folie, ils s'autonomisaient et s'inversaient, traduisant ainsi la propagation de la mort.

Polysémie

La marionnette, en tant qu'objet plastique, est signifiante, d'autant plus lorsqu'elle est porteuse de mémoire via les matériaux qui la composent et/ou par sa forme quand elle reprend des figures emblématiques. Mentionnant l'exemple de la compagnie Turak, qui fabrique ses figurines avec des éléments puisés dans le bric-à-brac des greniers de l'enfance, Evelyne Panato constate : « Le spectacle réactive cette mémoire collective et partagée. Peut-on faire cela autrement qu'avec des objets ? Il y a une addition de connotations via l'objet ». « Cette addition de connotations vient dès lors qu'on manipule des archétypes culturels » note Emilie Valantin, directrice du Théâtre du Fust.

La marionnette est foncièrement polysémique. « Par sa présence, sa forme plastique, son inscription dans une scénographie, elle raconte un deuxième "récit", visuel, sensitif », conclut Bernard Djaoui. La richesse du spectacle provient de la non redondance de récits qui entrent en « conversation » pour traduire la complexité de la situation et des émotions, pour restituer justement cette part de « non-dit » inhérente au texte. En revanche, lorsqu'ils se confondent, le spectacle devient illustratif. Claire Dancoisne, responsable du Théâtre La Licorne, rappelle que « l'objet n'est qu'une composante du spectacle parmi les autres. Il est au service d'une partition et n'a pas d'existence lorsqu'il est redondant ». Jean-Louis Heckel complète, en parlant de *Ubu*, d'Alfred Jarry : « à chaque texte, à chaque thème, correspond un matériau. Il existe une alchimie étrange entre un spectacle et sa matière de base ».

Eloge de la distance

Cette polysémie peut se déployer avec d'autant plus de puissance dans le théâtre de marionnette qu'existe une distance entre l'objet manipulé et le manipulateur. L'intervalle physique entre l'homme et la chose est l'endroit stratégique du jeu, là où se glisse l'imaginaire, l'écran intérieur du spectateur, là aussi où advient une réflexion dialectique entre le fond et la forme, s'épanouit la pluralité des niveaux de sens.

Reprenant l'analyse que Marie-José Mondzain développe dans *Le commerce des regards*^(*), Naly Gérard, journaliste, a montré que le spectacle de la marionnette favorise une « libération du regard », une réappropriation critique des images proposées. En effet, l'image naît d'une construction, dans une relation

(*) Editions Le Seuil, collection L'ordre philosophique.

triangulaire, entre celui qui la montre, ce qu'elle donne à voir, et celui qui la reçoit. L'écart entre ce qui est donné à voir et ce qui est vu crée l'espace de la réflexion. Or, dans la société actuelle abreuvée par le flot continu de la publicité, de la télévision ou du cinéma, cette distance tend à disparaître. Autrement dit, ces images-là nient la liberté du regard par leur pouvoir de séduction, par la terreur induite dans leur suprématie, et dictent ce que le spectateur doit voir, penser, sentir. Il se produit un phénomène d'identification automatique : le sujet regardant est littéralement absorbé, fabriqué, par les images, aliénant ainsi sa faculté de juger. Au contraire, dans le spectacle vivant, appréhendé comme une manipulation des signes de la scène, le spectateur se réapproprie l'image parce qu'il la voit se fabriquer en direct, parce qu'il promène la focale de son regard librement, et encore plus dans les spectacles de marionnette puisque le manipulateur est un « montreur » d'images » : de figurines, d'ombres, d'objets... « Il indique non pas ce qu'il faut voir mais plutôt où regarder. Une des grandes forces de ce théâtre-là, où le jeu s'exprime aussi à l'extérieur du corps du manipulateur, réside dans l'écart existant entre le manipulateur (comédien ou circassien), et l'objet manœuvré. La manipulation ne constitue pas seulement une technique employée pour servir un propos, mais elle est elle-même le propos en tant qu'elle dévoile ce qui se joue dans le rapport du manipulateur et l'objet. » indique Naly Gérard. Par exemple, dans *Twins*, de la compagnie Mossoux-Bonté, des danseuses-manipulatrices évoluent aux côtés de leurs sosies de plastique, non pour générer un effet illusionniste de vraies jumelles, l'artificialité des mannequins apparaissant visiblement, mais pour explorer le sentiment de fascination face à la reproduction de soi dans un autre, la relation sujet-objet et sa réversibilité.

La distance ouvre un espace où le spectateur peut se projeter : en cela, son regard se trouve « libéré », puisqu'on lui laisse une place à investir et dans laquelle il construit la relation avec cette image. Au cours de la représentation, il devient « créateur » de « son » spectacle car élaborant le sens à **partir de** ce qui lui est montré et de son interprétation toute personnelle. Ainsi, dans *3601°*, la compagnie Amoros et Augustin dénude le processus de fabrication : un dessin réalisé en direct sur le sol est filmé, puis projeté, tandis que des inscriptions sont peintes à même l'écran. Cette stratification de l'image offre différents points d'appui pour le regard qui peut circuler visuellement entre eux. La manipulation à vue, en exposant simultanément la méthode de confection et le résultat obtenu, démystifie l'image.

La marionnette, art visuel, produit donc et manie des images qui diffèrent radicalement de celles que déversent quotidiennement la publicité et la télévision. Le « jeu », cet écart physique entre le corps du manipulateur et la fiction, devient décelable. Cette distance réactive la triangulation « émetteur - image - récepteur » essentielle au déploiement de la pensée critique et de la créativité personnelle.

Le mot et la chose

Si la marionnette est un art des sens, de leur combinaison par complémentarité et friction, comment langages visuel, textuel et verbal s'articulent-ils ? Quelles sont les correspondances, dans l'acception baudelairienne, et la concurrence qui s'établissent entre l'esthétique plastique et le texte ?

L'écrit constitue en effet une composante importante (mais non prédominante) du spectacle de marionnette, même lorsque que la parole se trouve évacuée totalement ou partiellement. Cette place apparaît d'évidence quand il s'agit d'une pièce écrite ou de l'adaptation théâtrale (verbale) d'un roman, d'une nouvelle... D'autre part, la trame dramaturgique s'appuie souvent sur un matériau littéraire, qui agit comme un « embrayeur poétique », selon l'expression de Gisèle Vienne, ou comme « un trampoline qui nous fait rebondir visuellement sur les mots » selon les termes de Claire Dancoisne. Emilie Valantin va plus loin dans la description du processus : « La lecture suscite des images. Un projet naît fréquemment du désir de la prolonger par un développement théâtral, de mettre en scène notre écran intérieur pour le partager avec les spectateurs. Il peut également être motivé par une idée, une indignation ». Mais quelle que soit l'étincelle première, « c'est la conceptualisation, par la formulation énoncée, écrite, ratiocinée et soumise à des variations de vocabulaire qui engendre les propositions d'images scéniques » poursuit-elle. Le verbe demeure un outil capital (indispensable ?) qui permet d'affiner et de mettre en forme la pensée, d'échafauder le langage visuel.

Dans le cas d'un travail à partir d'une œuvre littéraire, quand bien même il ne subsiste finalement que quelques répliques, le matériau littéraire aura fourni le soubassement du langage visuel et, peut-être aussi, un filin de rappel face à la prolifération des visions que déclenche la lecture. Ainsi, Danièle Virlouvét explique : « pour *La Tentation de Saint-Antoine*, nous avons commencé par une longue exploration du roman de Flaubert, et nous avons retransmis par des images ce que

les mots nous avaient donné ». Ce processus, qui consiste à épurer le plateau au fil de la création pour ne conserver que les signes qui apparaissent indispensables au sens, rejoint la question de la redondance entre les composantes scéniques et le risque de l'illustration. Selon Claire Dancoisne : « La parole n'intervient que lorsque l'image est insuffisante pour traduire action et états ».

Le défi de la figuration

Toutefois, la problématique de la superfluité peut s'envisager inversement. « Le visuel jouit d'une suprématie physiologique sur l'entendu et le décodé. Comment décamponner le regard pour libérer l'entendement ? Quelle forme concrète donner au personnage pour qu'il serve la littérature ? On peut chercher à estomper la forme matérielle et la manipulation, ou chercher la « neutralité », c'est-à-dire une caricature métaphysique, plutôt que sociologique, historique ou psychologique, de l'essentiel de l'humain, qui va servir le verbe » se demande Emilie Valantin. Dans *Le Cid*, les personnages, confectionnés en glace, ne bougeaient quasiment pas pour des raisons techniques, si bien que les spectateurs ne pouvaient pas discerner d'où venait la parole : les figurines constituaient alors un support physique permettant d'entendre le texte de Corneille.

Cette question renvoie à la figuration, qui pose les défis sans doute plus périlleux pour les marionnettistes. « Comment concevoir un héros jeune et beau, décodé comme tel par le public, sans singer l'esthétique de salon de coiffure ? » interroge Emile Valantin. Mais un autre écueil consiste à tenter d'imiter les fantaisies les plus superfétatoires de l'art contemporain, le style « post-abstrait, néo-matiéré, pseudo-art brut ». « Il faudrait parfois assumer le figuratif en toute sincérité. » La solution consiste peut-être à chercher une conception globale, nourrie de la perception des enjeux dont le personnage est porteur, et où l'esthétique scénique fait écho au style du texte. D'autant plus que la marionnette n'est pas pensée pour elle-même mais dans une scénographie et un univers. Rappelons qu'elle s'inscrit dans un système complexe de signes...

Montrer les marionnettes

D'où le problème que soulève sa présentation muséale. Moyen d'expression qui ne prend tout son sens que dans le contexte scénique, la marionnette extirpée de son contexte dramaturgique et esthétique redevient chose inanimée, vidée

de sa substance dramatique. Or, objet patrimonial et pratique culturelle, elle a évidemment toute sa place dans une collection d'arts et traditions populaires. « Comment le public parvient-il à appréhender un spectacle à travers une déambulation devant des dispositifs muséographiques variés ? » questionne Simone Blazy, conservateur en chef du musée Gadagne de Lyon. « Nous disposons bien sûr de documents, comme des photos, le décor, les accessoires, le castelet... qui vont aider à visualiser l'environnement de la marionnette exposée. Mais il est impossible de restituer le jeu, la gestuelle, la musique, la mise en scène, les textes..., sauf par la captation vidéo du spectacle, encore que celle-ci ne montre le spectacle que par le prisme du réalisateur ». La solution ? « Un petit théâtre qui permettra de donner la réalité du spectacle de marionnette ».

La marionnette s'affirme donc, les réflexions exposées au cours des débats l'ont montré, résolument comme un art de la scène, pluriel, irréductible à une seule composante. Au contraire, elle mêle différentes formes d'expression artistique pour forger un langage original et composite mobilisant tous nos sens, où les éléments scéniques entrent en tension et instaurent une pluralité dialectique de niveaux de récit. En tant qu'objet visuel, elle ne prend sens que par sa contextualisation justement parce que, interface physique, elle condense la polysémie des signes dans les images qu'elle génère. Art singulier, elle est AUSSI un art visuel.

* * * * *

Comment qualifier l'espace que s'approprie singulièrement chaque enfant pour déposer ses dires ?...

Présentation du cadre.

L'atelier-marionnettes dont nous allons vous parler aujourd'hui est animé par Nathalie GIRAUD, éducatrice spécialisée, et Jocelyne PAVIE, infirmière psychiatrique. En ce début d'exposé, il nous semble important de faire un petit flash-back historique de cet atelier. Chacun d'entre nous est conscient de l'importance de l'histoire pour un sujet, de l'importance de son histoire. L'atelier-marionnettes que nous animons a aussi une histoire qui détermine, en partie, le cadre, le dispositif qui existent actuellement. De ceux-ci découle l'émergence de différents espaces d'où la question que nous aimerions travailler avec vous aujourd'hui : « Comment qualifier l'espace que s'approprie singulièrement chaque enfant pour déposer ses dires ? »

Cet atelier existe depuis plus de dix ans. À l'origine, les deux intervenantes travaillent ensemble dans un hôpital de jour dépendant d'un service de pédo-psychiatrie. Tout naturellement, des enfants de l'hôpital de jour sont invités à participer à cet atelier : ce sont des enfants psychotiques présentant de très gros troubles de la personnalité ; chez eux le langage n'est pas toujours présent, même présent il peut être très déstructuré. Puis certains enfants quittent l'hôpital de jour, continuant leur chemin en intégrant des structures telles que des CLISS, des I.M.E., des I.R. Lors de ces passages, il est proposé à certains de poursuivre le travail élaboré à l'atelier-marionnettes. L'enfant quitte alors le statut d'enfant hospitalisé pour endosser celui d'enfant venant au CSMPE en ambulatoire. C'est le cas du jeune F. dont nous parlerons dans une autre partie de cet exposé. Plus

tard, des collègues du CSMPE nous interpellent : ils reçoivent des enfants en prise en charge individuelle et souhaitent que le travail se poursuive en groupe. Pourquoi pas au sein du groupe-marionnettes ?

Après réflexion, nous recevons des enfants présentant de grosses difficultés, difficultés se situant du côté de la névrose. Il n'est pas toujours aisé de « construire » un groupe d'enfants présentant des symptômes différents. Cela demande d'y réfléchir longuement, posément, mais à un moment donné il faut faire le « pari » que ces enfants différents vont pouvoir se mettre au travail ensemble à l'atelier-marionnettes. Très souvent, l'expérience fut riche pour chacun d'entre nous.

À l'atelier-marionnettes, chacun peut déposer sa question, ses questions ; il peut tenter, s'il en a le désir, de la mettre en mots ; mettre en mots ce qui le tourmente, l'envahit, le freine pour avancer, pour grandir. Ceci en présence d'enfants, d'adultes dans un cadre, un lieu, un temps bien défini qui forment entre autres ce que nous nommons le dispositif.

Avec quel dispositif travaillons-nous ?

Après une première rencontre avec les parents, nous invitons l'enfant à venir à l'atelier-marionnettes, ceci durant un court moment. L'enfant prend connaissance du lieu avant d'y revenir en groupe. Cette première visite lui permet aussi de s'y inscrire (par l'écriture de son prénom, d'un signe, d'un dessin...).

Le groupe se compose généralement de quatre enfants. Il n'est pas toujours possible que les enfants débutent à la même date : certains enfants sont déjà inscrits à l'atelier depuis plusieurs mois tandis que d'autres sont récemment inscrits. Cette spécificité peut s'avérer d'une grande richesse.

L'atelier dure deux heures, chaque semaine, sur du temps scolaire. Il se déroule dans une grande pièce réservée à cet effet ; cette pièce est séparée en deux : une partie est consacrée au jeu, un castelet y est installé, entouré de deux arbres à marionnettes ; l'autre est réservé à la fabrication, à l'écriture, etc.

Chaque début de séance est l'occasion pour les enfants et les adultes de se retrouver autour de la table du coin fabrication. Il s'agit pour chaque enfant de s'inscrire, d'une façon ou d'une autre à la séance qui débute.

Puis le groupe se déplace dans le coin jeu. Là se trouve une marionnette à vue, nommée *Nounak*, petit garçon esquimau très typé... Cette marionnette est uniquement manipulée par les adultes. Les enfants la considèrent très vite comme un confident à qui ils peuvent raconter, dire certains éléments de leur vie, de leur histoire, confier leur difficultés, leurs inquiétudes.

Puis un conte est dit par un adulte. Les enfants peuvent rebondir.

Le reste de la séance se partage entre le jeu et la fabrication. Nous tentons de rendre notre dispositif assez souple, nous adaptant à l'étape où se trouve chaque enfant. Par moment, le temps de fabrication va être plus long que le temps du jeu. À cette étape, le jeu peut se résumer à de simples exercices (manipulation sans paroles, déplacements...). Les prémices de la fabrication peuvent être le dessin, le modelage, une fabrication rapide. Puis, à un autre moment, le temps de jeu sera plus important : temps qui peut inclure la mise en place des décors, l'élaboration, voire l'écriture de scénarios simples.

Tout au long de la séance, les adultes prennent des notes (scénarios élaborés, réflexions...) en accord avec chaque enfant. L'enfant peut se référer à tout moment à ce qu'il a dit, imaginé.

En fin d'atelier, le groupe retrouve la marionnette *Nounak* à qui sont adressées les dernières paroles... un « au revoir », « à la semaine prochaine ».

Certains enfants poursuivent l'atelier pendant plusieurs mois, voire plusieurs années ; d'autres le quittent prématurément... Pour d'autres, une psychothérapie individuelle se met en place.

*

Quand nous avons eu connaissance du thème de ce colloque, *Le théâtre de marionnettes : quel espace transitionnel ?*, nous nous sommes fait la remarque que chaque enfant passé dans nos groupes s'appropriait singulièrement ce dispositif.

Nous avons choisi de vous parler du cas de F. qui nous a beaucoup interrogées quant à sa manière d'appréhender ce média, que ce soit par rapport à la fabrication de marionnettes ou à sa façon de « jouer » avec celles-ci...

Comment a-t-il abordé ce qui particularise la marionnette, à savoir la part entre l'objet et l'être, le vrai et le faux... ? Qu'en est-il de son rapport au réel, à l'imaginaire, au symbolique ?

Le vif intérêt manifesté par F. pour ce média rejoint-il l'aspect troublant suscité par la marionnette animée/inanimée ?

Pendant quatre années, F. a cherché à mettre en forme son « énigme », sa quête, à mieux organiser son chaos, ébaucher sa pensée.

Pour autant, F. a-t-il réellement joué ? Si F. s'est saisi de ce dispositif, pour autant pouvons-nous le qualifier d'espace transitionnel ?

L'inscription de F. au sein d'un groupe-marionnettes.

F. est un garçon de 6 ans qui est hospitalisé à temps partiel dans une unité de soins de jour d'un service de pédo-psychiatrie. Par ailleurs, il fréquente l'école maternelle de son village.

Ce projet thérapeutique avec le média marionnette voit le jour après un an d'accueil dans l'unité de soins. Il est élaboré à partir des éléments d'observation suivants :

- des tentatives de F. pour mettre en ordre son « monde », ce qu'il ne peut articuler avec des mots ;
- sa quête incessante de repères dans le temps, dans l'espace qu'il traduit par une manipulation des dates, des chiffres, du matériel à sa disposition ;
- sa quête identitaire qu'il traduit par des essais répétés de « pseudo scènes » autour des places, des noms, des fonctions...

F. parle de lui en disant : « Moi », et pour nous interpeller : « Eh l'autre ! »

F. est en très grande difficulté pour communiquer par la parole ; il se manifeste par d'autres moyens, notamment corporels. L'image du corps, sa pensée ne sont pas construites. Son accès au monde symbolique est perturbé.

Dès lors, il nous semble que le média marionnette pourrait mobiliser quelque chose de son organisation psychique dans un dispositif qui relie la fabrication d'un objet-marionnette, la construction d'un personnage, la mise en forme d'une petite histoire.

Comment F. se saisit-il du dispositif « marionnettes » ?

F. est très vite fasciné par le *dispositif-castelet* et ne montre pas de crainte quand quelqu'un « disparaît » derrière pour aller jouer. Nous pouvons dire aussi qu'il est « bon spectateur ». Il s'enthousiasme facilement lors d'une représentation. Il enregistre et respecte les règles d'utilisation de cet espace. Si un autre enfant se trompe ou transforme, il lui lance : « C'est

faux ! ». Il lui arrive d'interpeller le marionnettiste-enfant quand l'identité du personnage ne lui apparaît pas clairement. Le rapport de F. au *dispositif groupal* est plus compliqué ; plutôt que s'opposer farouchement au cadre, il adapte celui-ci à ses propres moyens.

Par exemple, F. a besoin en continu de capter notre attention. Il fait en sorte de maintenir le lien par des démonstrations corporelles ; puis il tente de mettre en forme du jeu en posant à l'adresse de chacun des membres du groupe des pseudo questions si mal structurées que la forme elle-même est une énigme pour l'autre.

Mais c'est ainsi que F. se manifeste à l'autre en particulier au moment où nous échangeons via la marionnette-mascotte en début de séance. Chacun évoque plus ou moins les événements de sa vie (famille, école, etc.). F. a du mal à évoquer, raconter, articuler le passé avec le présent... Il ne peut le faire sans le support de l'image, de l'écrit, du corps...

Même si ses « tours de magie », ses « devinettes » sont plus ou moins des impasses, il nous semble qu'il cherche à fabriquer du lien.

Pendant longtemps, F. ne semble pas affecté par ses difficultés, puis nous le voyons arriver à l'atelier en manifestant soit une boiterie, soit un mal de gorge ou d'yeux et ce systématiquement pendant toute une période.

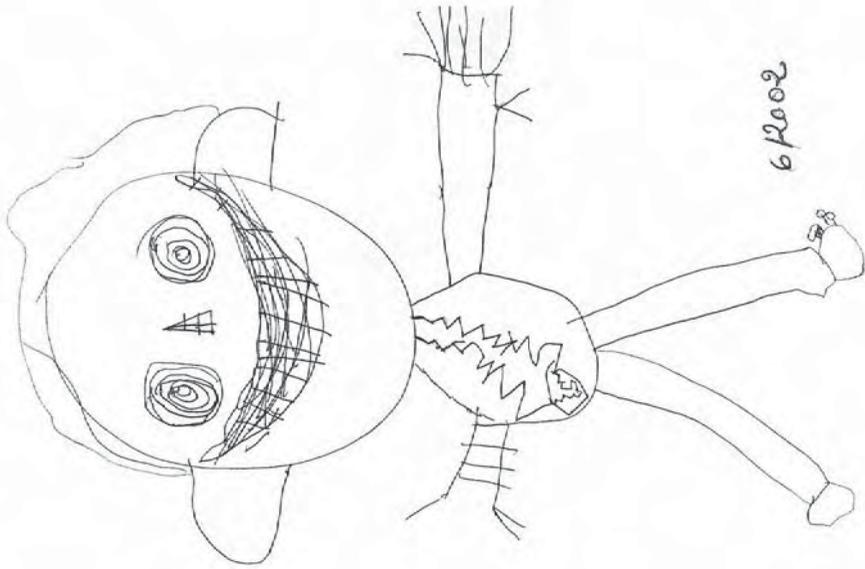
Il devient plus vulnérable aux remarques des autres.

La marionnette-mascotte devient peu à peu dépositaire des émotions qui le traversent (colère, tristesse, agressivité...). Il lui donne des dessins : l'une des premières représentations dessinées par F. est cette marionnette (*cf. dessins page suivante*). Ainsi il réalise plusieurs « portraits », dit-il.

F. écoute le récit conté avec une attention variable. Si la forme, la structure du récit est simple, très rythmée avec des formulettes, il y trouve beaucoup de plaisir. Il aime les reprendre à son compte !

Par rapport aux histoires, F. a besoin de l'album pour les restituer. Quand il parviendra à identifier les mots pour lire, nous nous interrogerons si cela fait sens pour lui. Par contre, la prononciation est parfaite — ce qui n'est pas le cas quand il nous parle.

C'est en écoutant les contes qu'il commence à se laisser aller à des traces non figuratives puis peu à peu à des représentations.



Portraits de *Nounak* par F., en 1999 et 2002

Comment F. utilise-t-il les marionnettes de l'atelier ?

F. a du mal à choisir *une* marionnette pour la mettre en scène ; il lui en faut nécessairement *une série*, mais où s'arrête-t-elle ? Nous sommes amenées à limiter, à préciser avec lui la saynète. Au-delà d'arrêter un choix de personnages, F. rencontre la difficulté de maintenir pendant la saynète les noms des personnages qu'il a distribués avant le lever de rideau.

F. ne parvient pas à différencier la fonction, le nom, l'âge... tout paraît linéaire. Mais il insiste, tente d'articuler. Par exemple, il dira : la poule s'appelle « oule » ; le coq s'appelle « cout ».

Il cherche à relier, à distinguer, dissocier avec ses propres repères.

Malgré cela, le semblable/dissemblable, le vrai/faux, l'identification/identitaire font encore énigme pour lui.

Comment F. s'approprie-t-il l'espace de la fabrication ?

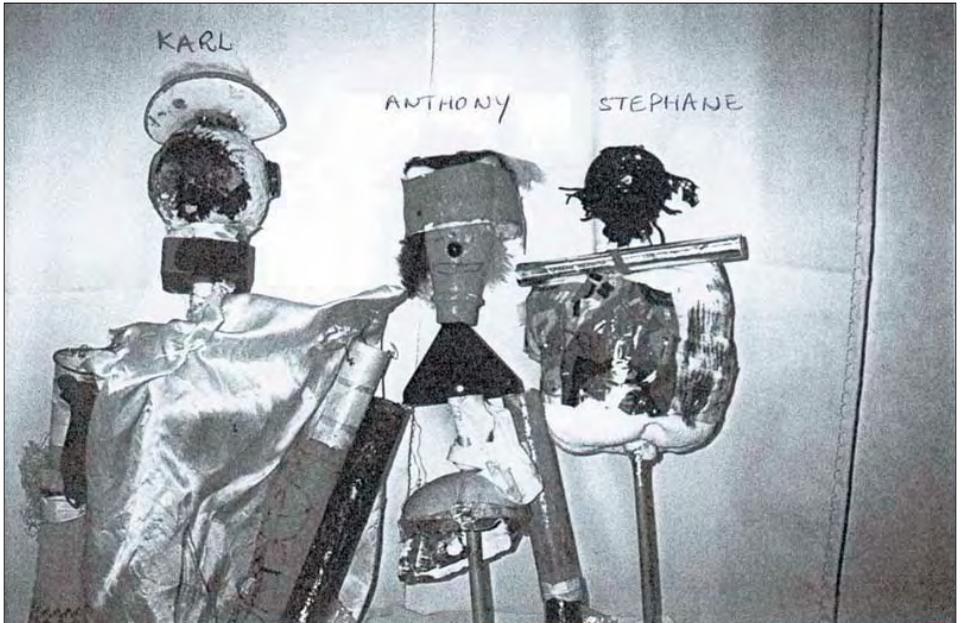
F. montre également son intérêt pour fabriquer. D'emblée il met en chantier trois bases-marottes, trois personnages, tout de suite nommés ainsi : *Karl, Anthony, Stéphane*.

Il va mener en premier la fabrication de celui qu'il appelle *Karl*. Cela prendra des mois, voire des années, même si à un certain moment il fabrique les deux autres. Pendant la fabrication de sa marionnette et cela durant des mois, F. « bricole » plutôt solitaire ; il ne demande pas d'aide ; nous sommes mises à distance. Les matières, matériaux, outils de l'atelier sont le support de ses efforts réalisés pour faire tenir, relier les parties du corps de la marionnette en construction. F. est concentré, cherche, ajoute, enlève, attache, renforce maintes fois le lien-jonction tête-corps, se focalise longtemps sur ce qu'il nomme *la gorge*.

Au fur et à mesure qu'il construit, il explore l'intérieur du corps de la marionnette, espace auquel il consacre régulièrement un temps pour réajuster.

Les deux autres marionnettes, *Anthony* et *Stéphane*, sont fabriquées différemment mais comme reliées à celle de *Karl*. Elles sont construites en parallèle de *Karl* alors que celui-ci, au regard de F., n'est pas achevé.

Anthony, qui a été reprise dans le deuxième temps, est une marionnette à l'architecture « fil de fer », le squelette du corps est représenté, les membres reliés par des attaches solides. L'hémicorps droit est différent de l'hémicorps gauche — les yeux ne sont pas alignés et de couleurs différentes.



La troisième marionnette *Stéphane* est moins sophistiquée. Elle est caractérisée par un gros ventre mou rempli de « mousse ». Il passe et repasse du temps à barder, ceinturer ce ventre avec du ruban adhésif.

Visuellement, ces trois personnages ne se ressemblent guère. Au tout début, il les distingue par l'application sur les têtes de peinture aux trois couleurs différentes. Toutefois, dans la forme il y a des points communs aux trois ; par exemple ils sont coiffés (chapeau ou couronne).

Que dit F. de ses personnages ? : « Ils sont amoureux tous les trois ».

À propos de *Karl* qu'il présente au groupe : « Je m'appelle *Karl*, il a une gorge, une barbe, le nez, les yeux. Il a un « poulet » (pistolet) ; il a 7 ans, non... 17 ; il habite à C. avec *Anthony* et *Stéphane*... Demain une zézette à mettre et des fesses... *Karl* aime regarder l'ordinateur, les méchants... »

À propos d'*Anthony* : « Il dort tout le temps ! »

À propos de *Stéphane* : « Théphane-gros pépère met son assiette à l'envers, veut faire le fou, mange mal... »

L'identité des marionnettes *Stéphane* et *Anthony* s'inverse parfois. F. dit qu'ils sont cousins ou bien « frères même et pas même ».

Il ne confond pas la marionnette *Karl* avec les deux autres ; toutefois les éléments identitaires fluctuent quant à l'âge, la place dans une filiation...

Lors de saynètes-présentations de ses marionnettes, F. tente de les distinguer par des voix différentes. Il s'exerce ainsi dans des registres : grave/aigu. Pour cela il se prépare : boit un verre d'eau, se râcle la gorge. L'organe voix intrigue F. depuis que nous le connaissons.

F. et la représentation, la mise en place d'une histoire.

F. s'intéressant à l'écrit, à la lecture, au dessin, nous lui proposons d'organiser ses mises en scène en les préparant par écrit ou par la réalisation de décors.

À cette étape, F. nous demande de l'aide pour écrire, construire des phrases ; mais malgré cela il a encore du mal à créer une histoire avec des dialogues. F. contourne sa difficulté en définissant un titre d'histoire qu'il va illustrer par un décor-tableau qu'il fixe ensuite au castelet. Cela vient suppléer à l'imaginaire défaillant pour lui.

Ensuite, F., après avoir décliné le nom des personnages, tente de les articuler dans de courtes phrases où verbes et sujets sont présents, mais où manquent souvent les prépositions. Parfois, encore, il confond « et » et « est ».

Tout ceci s'est déroulé au cours de quatre années, temps qui nous a paru nécessaire à F. pour donner forme à son énigme. Nous envisageons qu'il cesse de venir au groupe-marionnettes. Dans un premier temps, il fait celui qui « n'entend pas ». Peu à peu nous discutons avec lui de cet arrêt, lui précisant qu'il pourra rencontrer individuellement une personne, un psychologue.

Il fixe lui-même la date de la dernière séance. Entre temps, il aura avec sa mère un premier rendez-vous avec un psychologue du centre de consultation.

Lors de sa dernière séance, F. s'adresse à la marionnette-mascotte du groupe : « *Nounak*, je pars ; je quitte toi ; non ce n'est pas grave car je vais faire une bonne histoire... J'ai entraîné avec mon frère pour t'és content... ».

Là, F. raconte (sans marionnettes) face à *Nounak*, une histoire de deux dauphins où l'un aurait mangé l'autre. F. disant : « Moi, j'ai mangé, j'ai pleuré... Appuyé sur le bouton, il est mort... presque... J'ai tué... Moi... tranquille comme ça ».

Puis F. nous présente une dernière saynète avec la marionnette ; il insiste pour que nous soyons toutes les deux

spectatrices. F. a besoin de s'appuyer sur un décor ; avec un autre enfant il met en scène les mêmes personnages que la semaine précédente. L'identité des personnages se précise ; il y a le méchant, le voleur, l'amoureux ; la peur, la surprise y sont manifestées...

Enfin, dans un troisième temps, F. dit « Au revoir » à ses marionnettes : « Bonne chance Téphane ». Puis il dira de ce personnage : « Il a un ballon de basket, il arrive pas à rebondir, après il est mort dans le mur... J'aime pas Téphane ».

Il dit « Au revoir » à la marionnette *Karl* en faisant une sorte de rituel : il l'allonge sur la table devant lui, il ferme les yeux, met ses deux mains de chaque côté de la marionnette. Il respire très fort, il a soif. Il serre ou desserre un ruban noir sous l'habit vers le cou. Puis il la pose verticalement, dressée face à lui, prend des ciseaux et lui coupe les cheveux. D'un ton très solennel : Au revoir ». À ce moment, un enfant du groupe dit : C'est pas grave, elle est vieille ! » F. repose sa marionnette, applique une main sur la tête de celle-ci, une autre au bas de la marotte. Il ferme les yeux et compte jusqu'à 30. Il ouvre les yeux puis la laisse.

Nous en resterons là avec F. Ces derniers mois, F. est plus en mesure d'évoquer ses états d'âme. Il peut pleurer, boudier, se rebiffer physiquement et verbalement.

Les parents et l'enfant acceptent qu'une psychothérapie se poursuive dans le contexte d'un suivi individuel. Nous pensons que F. est en mesure désormais d'accepter cette nouvelle orientation qui offre un espace aux effets d'inconscient à inconscient.

Conclusion.

À travers cette vignette clinique, nous observons que le sujet F. se structure plutôt du côté de la psychose.

Tout au long de son parcours à l'atelier-marionnettes, le père est appelé mais non advenu ! Sa quête, sa question reste entière, mais il a trouvé le moyen de l'aborder dans ce dispositif. Il nous montre l'impasse dans laquelle il est, celle de pouvoir articuler le réel, l'imaginaire et de produire du sens.

Au début de la prise en charge, la rigidité psychique de cet enfant a rendu difficile son articulation au dispositif groupal. Cependant, en fin de parcours, il apparaît plus souple et moins

dans un rapport spéculaire à l'objet-marionnette. Il a aménagé de petits intervalles en s'appuyant sur les propos et signifiants d'enfants sur un versant névrotique.

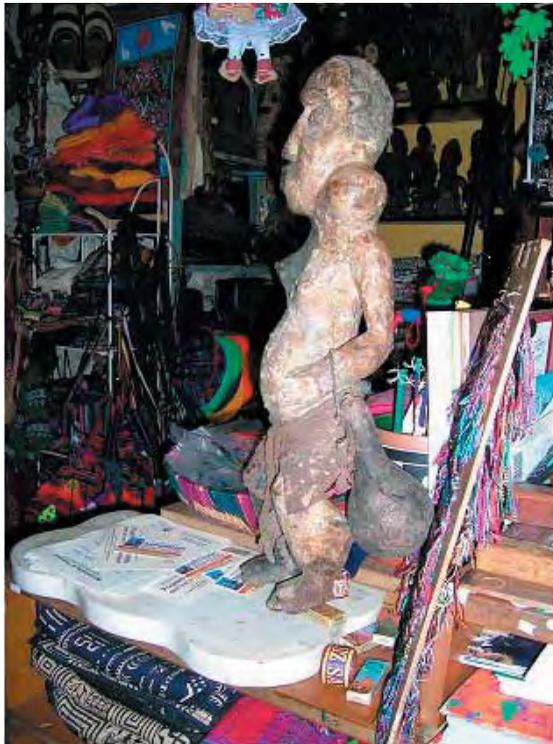
Le média marionnette lui aura permis de lancer une dialectique entre l'objet et l'autre ; pour autant pouvons-nous parler d'espace transitionnel tel que le conçoit Winnicott ? Au-delà du plaisir éprouvé par F. en manipulant les marionnettes, ces objets ont-ils produit des phénomènes transitionnels ?

Nous observons que ce dispositif lui a permis de mettre en relation des éléments confus de sa pensée désorganisée. Il y a trouvé des outils pour différencier, séparer, distancier et aussi aménager son rapport aux autres.

F. poursuit une scolarité en classe spécialisée. Il investit les domaines de la lecture, de l'écriture et des mathématiques avec entrain mais à sa manière.

Jocelyne PAVIE

* * * * *



Cette statuette Pende était invoquée, non pas pour guérir, mais pour obtenir une maladie afin d'éviter l'esclavage... Ph. Madeleine Lions

Documentation

Thémaa, Association nationale des Théâtres de marionnettes et des Arts associés, Centre français de l'UNIMA :

- publie la Lettre d'information n° 34, octobre-novembre-décembre 2004, dont nous reproduisons dans ce bulletin le compte rendu du débat public sur le thème *La marionnette : art visuel*, organisé le samedi 17 juillet 2004, de 10h00 à 18h00, Espace Saint-Louis, 84000 Avignon.

- présente au public le 15 octobre 2004 *Les Carnets de la marionnette 2 : Pédagogie et Formation*, une coédition Thémaa-Les Éditions théâtrales, sous la direction d'Évelyne Lecucq, suivi de la pièce de Jean Cagnard *Les Gens légers*. Ouvrage illustré publié avec le concours du Centre national du livre, 209 pages, prix : 20 €, en librairie.

Au sommaire :

- *Une pédagogie pour de futurs artistes*, avec Georges Banu, Lucile Bodson, Alain Recoing, Sylvie Osman, Stéphane Braunschweig ;
 - *Formation des artistes en exercices*, avec François Lazaro, Grégoire Callies, Jacques Templeraud, Pascal Mesnier, François Guizerix et l'AFDAS ;
 - *Des artistes dans l'Éducation nationale*, avec Jean-Claude Lallias, Christian Cahabaud, Sylvie Baillon et Raymond Godefroy, Luc Amoros, Isabelle Bertola, Arnaud Rykner et Joëlle Noguès, et l'ANFAT ;
 - *Au-delà des frontières*, avec Werner Knoedgen, Joan Baixas, Alain Lecucq et Marthe Adam ;
 - *Vers l'Afrique*, avec Massimo Schuster, Gilbert Meyer et Michelle Gauraz ;
 - *La pièce* : « Les Gens légers », de Jean Cagnard.
- annonce les *Assises Nationales de la Marionnette*, les 5 et 6 février à Dives-sur-Mer (F 14). Thèmes retenus :
 - les moyens de la production : la question de l'économie ;
 - les moyens de la diffusion : la question des publics ;
 - les moyens de l'organisation : la question des réseaux ;
 - les moyens de la transmission : la question de la formation ;
 - et l'art dans tout ça !

Contact : THÉMAA - 24, rue Saint-Lazare - 75009 Paris - Tél./fax : 01 42 80 55 25 - E-mail : themaa.unima.f@wanadoo.fr— Web : www.themaacom

*

Figura, revue d'expression marionnettique (en allemand et en français) éditée par l'Association suisse pour le théâtre de marionnettes/Centre suisse de l'Unima. [Au sommaire \(en français\)](#) :

N° 47, septembre 2004.

- *Un grand défi : moins de subventions pour UNIMA-Suisse dès 2006*, par Michael Huber, président d'UNIMA-Suisse.
- *L »art secret du marionnettiste*, par Irina Niculescu et Elke Krafska.
- *Dialogue ou affrontement : les croisements des cultures*, par Pierre-Alain Rolle.
- *Rijeka 2004: la démonstration qu'en marionnettes le « bloc de l'Est » est encore bien vivant*, par Pierre-Alain Rolle.
- *Comment raconter des histoires en images ?* la compagnie Amoros et Augustin (Strasbourg), par Claire-Lise Dovat.
- *Création élémentaire*, spectacle de clôture du premier court de formation continue pour marionnettistes à Zurich NDK, par Eveline Gfeller.
- *Figuretheater Doris Weiller*, une nouvelle compagnie se présente.

Contact : Figura - Donaustrasse 25 - D-89231 NEU-ULM

Tél. 0049-731 725 48 36. Fax 0049-731 725 48 53. E-mail : elke.krafska@t-online.de

Information

SPARADRAP, Association pour aider les familles et les professionnels quand un enfant est malade ou hospitalisé, publie un nouveau livret intitulé : *Je vais chez le dentiste... Pourquoi ?* Cette association offre un centre de documentation : consultation et/ou vente de publications (livrets, guides, fiches, films vidéos, jeux, supports pédagogiques...)

Contact : Association SPARADRAP - 48 rue de la Plaine - 75020 Paris

Tél.: 01 43 48 11 80 Tél.: 02 47 51 86 20 - Site : www.sparadrapp.org

L'association Lea pour Samy « La Voix de l'Enfant Autiste » annonce dans sa Lettre n° 8 :

- le 3^e congrès national sur l'autisme le 9 octobre 2004, à Paris ;
- la journée de l'Enfant Autiste, le 16 octobre 2004, avec la Marche de l'Espérance, à Paris.

Contact : Association Lea pour Samy « La Voix de l'Enfant Autiste » - 51 rue Servan 75011 Paris
- Tél.: 01 47 00 47 83 - E-mail : leapoursamy@wanadoo.fr

* * * * *

Marionnette et Thérapie

Fondatrice : Jacqueline Rochette – Président d'honneur : D^r 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^{er} 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 n° 11 75 02871 75, elle organise :

- des **stages de formation, d’une semaine chacun**, 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 proposés 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.*

L’action de “Marionnette et Thérapie” est soutenue par
le ministère de la Jeunesse, des Sports et de la Vie associative

Bulletin à renvoyer au siège social de l’Association
28 rue Godefroy Cavaignac-75011 Paris – Tél. 01 40 09 23 34 - E-mail : marionnettetherapie@free.fr

NOM Prénom

Né(e) le Profession

..... Tél.

Adresse

.....

.....

Désire : adhérer à l’Association - s’abonner au bulletin - recevoir des renseignements

COTISATIONS : membre actif 27,44 €, bienfaiteur 45,73 €, collectivités 76,22 €

ABONNEMENTS au bulletin trimestriel : 30,49 € - Étudiants et chômeurs : 15,24 € (joindre justificatif) (expédition au tarif économique pour l’étranger, zones 3 à 5).

Les abonnements partent du 1^{er} janvier au 31 décembre de l’année en cours.

Règlement à l’ordre de “Marionnette et Thérapie” CCP PARIS 16 502 71 D

Directeur de la Publication : **Madeleine Lions**. Imprimé par “Marionnette et Thérapie” - Commission paritaire n° 68 135

nouvelle série

ISSN 0291-7912

marionnette et thérapie

bulletin trimestriel

OCTOBRE - NOVEMBRE - DÉCEMBRE

2004/4



Association "Marionnette et Thérapie"

marionnette et thérapie

28, rue Godefroy Cavaignac – 75011 Paris – Tél. : 01 40 09 23 34

BULLETIN TRIMESTRIEL DE L'ASSOCIATION "MARIONNETTE ET THÉRAPIE"
ASSOCIATION LOI 1901

Subventionnée par le Ministère de la Jeunesse, des Sports et de la Vie associative.

Dépôt légal 4^e trimestre 2004 - Reproduction interdite sans autorisation.

sommaire

	Page
notre association	
<i>in memoriam</i> : Gladys LANGEVIN	2
"Marionnette et Thérapie" : quel agrément ?	4
Journée du 23 octobre 2004.....	5
Assemblée générale "Marionnette et Thérapie" en 2005	5
formation en 2005	6
VII^e Journée "Marionnette et Thérapie"	
Introduction à la Journée : <i>Poupées et marionnettes</i> <i>dans leur contexte ethnologique</i>	Pierre M. TROTOT 7
Poupées guérisseuses	Françoise GRÜND 10
à Charleville-Mézières	
"A la Musique". Une expérience sociothérapique par le biais d'un spectacle de marionnettes.....	François RENAUD 22
"A la Musique".....	Arthur RIMBAUD 28
documentation	33
information	34
marionnette et thérapie	36

L'Association est agréée Organisme de Formation.

Elle est composée d'Animateurs, Éducateurs, Ergothérapeutes, Instituteurs, Marionnettistes, Médecins,
Orthophonistes, Psychanalystes, Psychiatres, Psychologues, Psychothérapeutes, Psychomotriciens,
Rééducateurs, Spécialistes de la Documentation Internationale



Meilleurs vœux pour 2005



Notre association

In memoriam

Gladys Langevin nous a quittés ce 17 janvier 2005, à la veille de son 88^e anniversaire. “Marionnette et Thérapie” était présente à la cérémonie qui a réuni sa famille, ses amis et ceux auxquels elle avait accordé une grande part de son activité. Et les témoignages qui se sont succédés ont en effet montré combien était riche cette personnalité, capable tout à la fois d’être le pivot d’une famille élargie et de participer avec enthousiasme, détermination et persévérance à des projets, tous altruistes, dont celui de “Marionnette et Thérapie”.

C’est en 1981 que Gladys s’est impliquée dans notre association. Grâce à sa compétence professionnelle acquise dans les milieux de l’édition, elle a pris en main toute la partie documentation de l’association.

Elle a permis d’améliorer sensiblement la présentation des ouvrages parus dans la collection “Marionnette et thérapie” ; elle a relu, avec une attention toute particulière, les trois colloques sur la marionnette thérapeutique édités par l’association et parus dans la collection en 1986, 1991 et 1994.

Elle a supervisé la publication du Bulletin de l’Association dès sa création en 1982 et ce jusqu’en 1989.

Elle a participé également à la rédaction de deux bibliographies sur l’utilisation de la marionnette en thérapie : l’une, portant sur les ouvrages et articles publiés de 1980 à 1985, éditée en supplément à la revue « *Marionnettes --UNIMA* », 1986 ; l’autre, intitulée « *Utilisation de la marionnette en thérapie* » publiée en 1991 dans la collection “Marionnette et thérapie”.

Parallèlement à cette importante activité au sein de l’association, Gladys a collaboré inlassablement pendant 15 ans à la réalisation de la « *Bibliographie internationale de la marionnette* » initiée par Geneviève Leleu-Rouvray et publiée par l’Institut International de la Marionnette. Deux gros tomes sont parus : en 1993 (ouvrages en anglais) et en 1997 (ouvrages en français).

Auparavant, Gladys avait contribué aux côtés de Geneviève Leleu-Rouvray et Michèle Gisselbrecht à la rédaction de divers fascicules de bibliographie :

- une bibliographie des ouvrages en allemand, en 1980 ;
- trois autres suppléments bibliographiques à des numéros de la revue « *Marionnettes - UNIMA* » de 1986 (Marionnettes dans l’éducation ; Marionnettes et les autres arts ; Théâtre d’ombres ; publications 1980-1985) ;

- listes d'ouvrages en vente sur la marionnette en 1980 et 1982 parues dans la collection "Marionnette et Thérapie".

Sans l'aide de Gladys, Geneviève Leleu-Rouvray, conservateur à Bibliothèque Nationale, n'aurait jamais eu le courage de poursuivre cet important travail de recherche bibliographique sur la marionnette.

Lors de la cérémonie d'adieu, Madeleine Lions s'est ainsi exprimé :

« Je te dois beaucoup, Gladys ! Tu m'as appris l'intransigeance, l'intransigeance envers soi-même pour bien faire ce que l'on doit faire. Par ta confiance en moi, je me suis sentie soutenue et tu m'as apporté la ténacité nécessaire pour persévérer et avancer. Je te dois un grand merci.

Je te suis très reconnaissante pour tout ce que tu as fait pour l'association "Marionnette et Thérapie". Pendant des années, tu t'es occupée du Bulletin, ton œil infallible traquant la moindre faute, la moindre erreur. Tu nous as toujours aidés, soutenus avec beaucoup de générosité. Tu m'as même fait l'honneur « d'être ma stagiaire », moi qui avait tellement à apprendre de toi !

Pendant une semaine, nous avons partagé les difficultés et les craintes de la création. Tu as accepté « le laisser faire » des mains. Je pense, avec le recul, que cette marionnette que tu as fabriquée t'a apporté un certain apaisement dont tu avais inconsciemment besoin. Des années plus tard, tu as pu m'en parler avec beaucoup de sensibilité et de clairvoyance. C'était aussi émouvant pour moi que le jour où, dans ta maison de retraite, tu nous as ouvert « le livre de ta vie », sous forme d'un album de photos, nous racontant tout simplement l'histoire de ta famille et nous montrant tout l'amour que tu as donné aux tiens.

C'est à cette époque que tu m'as demandé d'animer un atelier de fabrication de marionnettes dans cette même maison de retraite où nous avons ensemble réalisé une jolie crèche.

Ton amitié m'a été précieuse ; une amitié sans mots superflus, faite de compréhension et de respect.

Voilà ! Gladys, ces mots sont dits avec mon cœur. Ce ne sont que des mots, comme le dirait Osho Rajneeh; les mots sont à l'extérieur mais la signification est à l'intérieur.

Repose en Paix, Gladys ! Nous garderons précieusement ton souvenir. »

* *

“Marionnette et Thérapie” : quel agrément ?

Le ministère de la Jeunesse, des Sports et de la Vie associative nous a envoyé, datée du 9 décembre 2004, une lettre nous annonçant que l'agrément d' « Association nationale d'éducation populaire » qui nous avait été attribué en 1983 ne serait pas renouvelé en 2005 parce que notre implantation géographique est « *insuffisante au regard de l'alinéa 2 de l'article 2 du décret susvisé (décret n° 2002-571 du 22 avril 2002) aux termes duquel “peuvent solliciter un agrément national les associations, fédérations ou unions d'associations dont l'activité est à vocation nationale et dont une fonction consiste à coordonner les activités de leurs éléments constitutifs ou de celles d'autres associations dans au moins six régions”* ».

Notre activité à vocation nationale (et internationale) n'est pas contestée, mais il n'y a pas une décentralisation des tâches dans des régions, des bureaux qui feraient le travail à l'échelon régional... Les textes commandent, bien sûr, mais nous ne pouvons que constater ce paradoxe : pour la ville de Paris, nous avons été considérés comme ayant une activité nationale et donc éliminés en 1997 des subventions parisiennes ; pour le ministère, nous devons solliciter un statut départemental, donc parisien... Or les usagers de “Marionnette et Thérapie” sont de toutes les régions de France et des membres du conseil d'administration viennent de régions autres que l'Île-de-France.

“Marionnette et Thérapie” a réagi : la présidente a envoyé une lettre à monsieur le Ministre de la Jeunesse, des Sports et de la Vie associative où, si elle reconnaît que les textes ayant changé depuis l'obtention de notre agrément, il n'en demeurerait pas moins que nous n'avions en rien démérité dans notre action et dans le respect de nos objectifs, et que cette décision nous plongeait dans un embarras dont on ne mesurait pas immédiatement toutes les conséquences.

Monsieur le Ministre a répondu très rapidement par la voix d'une de ses conseillères qui a pris contact par téléphone avec la présidente, et après s'être fait préciser certains points a déclaré qu'il n'était pas question de nous « laisser tomber », mais qu'une personne allait s'occuper de notre nouvel agrément, au niveau départemental cette fois. Il nous faut donc renouveler l'ensemble des démarches, à la fois sur le plan administratif bien sûr, mais aussi et surtout pour convaincre du bien-fondé de notre démarche la nouvelle personne qui sera affectée au suivi de “Marionnette et Thérapie”.

VII^e Journée “Marionnette et Thérapie”, le samedi 23 octobre 2004 à Fontenay-sous-Bois (94)

Poupées et marionnettes dans leur contexte ethnologique

Cette journée a été organisée au Théâtre Roublot, avec la précieuse collaboration de la Compagnie Jean-Pierre Lescot, avec la présence permanente de Jean-Pierre Lescot que nous remercions à nouveau chaleureusement pour son accueil, et la bienveillance et la bonne volonté dont il a fait preuve pour les multiples besoins apparus au dernier moment.

Le D^r Pierre Trotot, qui présidait cette Journée avec Madeleine Lions, a ouvert cette Journée par une intervention que nous reproduisons dans les pages qui suivent. Ensuite Madeleine Lions évoquait 1) “*Mythe de la poupée*” 2) “*Qui sont San Simeon en Argentine et Maximôn au Quiché ?*”. La matinée s’achevait avec une communication d’Anita Bednarz : “*Rêves et créations au Togo*”. L’après-midi s’ouvrait avec “*Gioppino*”, héros bergamasque, résultat d’une recherche effectuée et présentée Chantal Rossati. S’ensuivait “*Poupées guérisseuses*”, déjà présentées par Françoise Gründ dans le numéro précédent du bulletin et nous reproduisons intégralement cette intervention dans les pages qui suivent. Madeleine Lions parlait ensuite des “*Poupées et masques katchinas : transmission des mythes originels chez les Hopis du Colorado*”. La Journée, très dense, s’achevait avec à la fois une communication et une animation très appréciées de Szilvia Granasztói, avec la participation de Veronika Door : “*Poupées maïs*”.

Cette journée s’est prolongée par le très beau spectacle *La Nuit du Tendre* offert par la compagnie Jean-Pierre Lescot.

*

Assemblée générale 2005.

L’assemblée générale 2005 aura lieu **le samedi 16 avril 2005, à 14 h 30**, au siège de “Marionnette et Thérapie”, 28 rue Godefroy Cavaignac, 75011 Paris.

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

Cotisation 2005: 27,44 €/an.

Abonnement au bulletin 2005 : 30, 49 €/an (tarif réduit: 95,24 €/an)

* * * *

formation en 2005

AVEC FABRICATION DE MARIONNETTES

Du 21 au 25 février 2005 (40 h), à l'INJEP, Marly-le-Roi (78).

“Marionnette et Psychanalyse” avec Madeleine Lions et Gilbert Oudot

Prix : 686,02 € plus les frais d'accueil à l'INJEP (*plan de formation : 640,29 €*)

Du 25 au 29 avril 2005 (40 h), à l'INJEP, Marly-le-Roi (78).

“La marionnette comme médiateur thérapeutique.

Entre jeu et thérapie : espace de jeu-espace de soin”

avec **Catherine Djoumi et Madeleine Lions**

Prix : 686,02 €, plus les frais d'accueil à l'INJEP (*plan de formation : 640,29 €*)

Du 23 au 27 mai 2005, (40 h), à l'INJEP, Marly-le-Roi (78)

“Du conte à la mise en images - Du schéma corporel à l'image du corps”

avec **Marie-Christine Debien et Madeleine Lions**

Prix : 686,02 € plus les frais d'accueil à l'INJEP (*plan de formation : 640,29 €*)

SANS FABRICATION DE MARIONNETTES

Du 18 au 20 avril 2005, (24 h), à l'INJEP, Marly-le-Roi (78).

“Marionnette et Psychanalyse — Stage de théorie” avec Gilbert Oudot

Prix : 381,12 € plus les frais d'accueil à l'INJEP (*plan de formation : 365,88 €*)

Ce stage risque d'être annulé si le nombre actuel d'inscrits n'évolue pas

Le samedi 22 octobre 2005, (6 h), au siège de l'association, Paris (11^e).

Journée d'Étude “Marionnette et Psychanalyse” avec Gilbert Oudot

Prix : 137,20 € repas non compris

GROUPE D'ANALYSE DE LA PRATIQUE

“Formation approfondie à la conduite de groupes thérapeutiques avec marionnettes”

avec **Marie-Christine Debien**

Formations organisées en fonction des demandes – Consultez l'association S.V.P.

*

Pour les formations organisées à l'INJEP, les frais d'accueil sont de 26,50 € /jour en 2005

Ces frais d'accueil comprennent l'hébergement et les repas.

Ils sont de 16 €/jour pour les accueils sans hébergement ni repas du soir (choix pour tout le stage).

Le tarif «Plan de formation» s'applique à des inscriptions simultanées à plusieurs stages composant une formation

Les stagiaires bénéficient du tarif “Marionnette et Thérapie” pendant l'année en cours.

Les dates et/ou les lieux des formations peuvent être modifiés

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.

Des conditions peuvent être envisagées pour des personnes non prises en charge

VII^e journée “Marionnette et Thérapie”

Pierre M. TROTOT

Introduction à la Journée :

Poupées et marionnettes dans leur contexte ethnologique

Pour introduire ce nouveau colloque de notre chère association, je pense utile de revenir sur les termes de son titre.

« Poupées et marionnettes... »

Il s'agit apparemment de deux variantes du même objet, les marionnettes étant bien souvent des poupées, ou les poupées pouvant servir de marionnettes.

Et pourtant non. L'utilisation de ces objets figurés est bien différenciée :

– *la poupée*, objet intime, remplace le sein. Elle est tournée vers l'enfant qui lui parle, et le regarde ;

– *la marionnette*, projection de l'enfant est tournée vers un public auquel elle s'adresse. Madeleine nous a appris cela depuis longtemps.

Il est vrai que nous cherchons, le plus souvent à clarifier nos concepts, pour mieux définir les champs de notre pensée. Mais je voudrais attirer votre attention sur l'intérêt de l'amalgame que nous faisons aujourd'hui — une fois n'est pas coutume — entre poupées et marionnettes. Cela devrait nous permettre de nous pencher sur des objets plus difficilement classables. Je vous en propose deux exemples :

– *la poupée Barbie* : comme son nom l'indique, c'est une poupée. Mes petites filles qui ont des parents assez bohèmes adorent ces poupées que les parents sont bien obligés de leur offrir ou de leur faire offrir (suivez mon regard). Mais elle ne sert pas de confidente, elle n'est pas douce et ne diffuse ni la chaleur

ni l'odeur intime de la poupée avec laquelle on s'endort. Bien au contraire elle est utilisée dans des scénarios, avec des costumes et des décors pour des mises en scène qui la rapproche des marionnettes. L'enfant s'identifie à elle, et les fabricants ne s'y trompent pas qui, à côté de la Barbie féerique du premier âge produisent maintenant, pour les plus grandes des poupées habillées de jean taille basse laissant voir le nombril. Repensant au colloque de Charleville-Mézières où nous avons beaucoup parlé de Winnicott et d'espace transitionnel, je me demande si nous ne pourrions pas reprendre la réflexion sur l'évolution de cet espace avec la croissance de l'enfant¹.

– la poupée « gonflable », la poupée sexuelle : on pourrait croire que c'est un gadget, une marionnette pour rigoler qu'on offre à un copain qui enterre sa vie de garçon. Le choix des modèles qui existent sur le marché montre bien qu'il ne s'agit pas d'une plaisanterie et que « ça » intéresse beaucoup de monde. Je vous recommande d'une part le livre d'Alina Reyes « *Satisfaction* », R. Laffont éditeur, qui met en scène l'introduction d'une telle poupée dans un couple et, d'autre part, le film de Valérie Guignabodet avec Albert Dupontel qui s'intitule « *Monique* » et, tout en restant extrêmement humoristique, n'en montre pas moins le déchaînement des passions réprobatrices devant cet « objet ». Il y a donc des poupées pour les grands...

« ...dans leur contexte ethnologique. »

Notre époque vit un véritable engouement pour la différence culturelle. Contexte ethnologique, je suppose que c'est à cela que ça réfère. Là encore la discussion sémantique va bon train et de l'anthropologie médicale à l'ethnomédecine intéresse notre propos sur les thérapies.

La marionnette, la poupée, apparaissent comme des objets privilégiés de l'étude ethnographique et alimentent notre réflexion sur leur utilisation, de même que celle des masques pour l'analyse des pratiques humaines projectives.

1. « L'objet est voué à un désinvestissement progressif et, les années passant, il n'est pas tant oublié que relégué dans les limbes. Je veux dire par là que, dans un développement normal, l'objet « ne va pas à l'intérieur » et que le sentiment qu'il suscite ne sera pas nécessairement soumis au refoulement. Il n'est pas oublié et on n'a pas non plus à en faire le deuil. S'il perd sa signification c'est que les phénomènes transitionnels deviennent diffus et se répandent dans la zone intermédiaire qui se situe entre « la réalité psychique interne » et « le monde externe tel qu'il est perçu par deux personnes en commun » ; autrement dit ils se répandent dans le domaine culturel tout entier. » DW Winnicott, « *Jeu et réalité* », p. 13, NRF, Gallimard.

Je ne voudrais pas « faire trop long » aussi me contenterai-je d'amorcer quelques pistes :

– depuis la fin du XIX^e siècle la curiosité humaniste et scientifique recherche les invariants culturels. On se souvient des disputes contre Freud, après la parution de « *Totem et tabou* » sur l'universalité du complexe d'Œdipe² ;

– inversement, l'étude des rites et des objets qui y sont associés étayent nos comparaisons sur les modes de fonctionnement sociaux, matrilineaire et patrilineaire, collectif ou individuels, projectifs ou subjectifs, etc. Ainsi avons-nous vu lors du colloque sur la douleur³, avec Michael Houseman, une différence essentielle entre la conception de l'Occident de « douleur ressentie » et des sociétés traditionnelles de « douleur infligée ».

J'ajouterai que *Barbie* et *gonflable* sont des avatars occidentaux dont l'intérêt est tout aussi ethnographique que celui porté aux poupées guérisseuses, d'ailleurs n'ont-elles pas un effet thérapeutique ?

Et « thérapie » ?

Thérapie a disparu du titre. Ce n'est pas un oubli. Il nous a paru, en effet, que dans ce contexte ethnologique les effets des poupées et/ou des marionnettes n'étaient pas obligatoirement thérapeutiques, mais souvent ambivalents, voire utilisés pour se protéger du mauvais œil, ou carrément nuire (poupées piquées d'épingles). Et puis, si l'on sait parfois ce qu'est la maladie, qu'est-ce que la santé ? Sabine Argous, dans les « *Appelleurs d'âmes* », (Albin Michel), rapporte : « Mais si la crainte de la maladie est générale et quotidienne, elle n'en demeure pas moins nécessaire pour l'indigène qui demeure lié aux patrons culturels de son groupe. En effet, il ne se déclarera pas être en bonne santé de crainte de se voir maltraité par les autres membres de la société qui interpréteraient son état comme un signe de trahison au sein de la fraternité du groupe... Admettre ouvertement que l'on jouit de bonne santé serait défier l'ordre social ».

* *

2. On se souvient aussi de la phrase de Bronislaw Malinowski : « Les Trobriandais ne connaissent pas l'analité » auquel le père de la psychanalyse aurait répondu : « Ah ! bon, ils n'ont pas d'orifice anal ! ».

3. Colloque « *Ethnologie et médecine : regards croisés sur la douleur* », au musée de l'Homme, les 27 et 28 mars 2003, par l'association Émile Brumpt, 19 rue de Dantzig, 75015 Paris.

Françoise GRÜND

Poupées guérisseuses*

Identité de la poupée

Les poupées sont des voyageuses. Elles n'ont pas de maison. Elles changent de maîtres ou de serviteurs comme de destination. Les poupées font partie de la race des nomades.

Par le nom d'abord. En français et dans les langues latines « poupée » (en latin *poupe* renvoie à poupe en latin *popa*, l'arrière des navires flanqués d'une figure de bois sculptée différente de la figure de proue qui donne seulement au vaisseau son caractère agressif. La fonction de la figure de poupe, parfois cachée dans la carène du bâtiment, en plus de porteuse du nom du navire, se révèle autrement importante.)

Les poupées, créatures fragiles ou éphémères, se plaisent à explorer l'inconnu.

Objet particulier, le plus souvent anthropomorphe, mais sans caractère d'obligation absolue (il existe des poupées-chiens, des poupées-chevaux, des poupées-oiseaux, des poupées-monstres), la poupée devient ce talisman convoyé dans les errances et portée par les hommes ou par les femmes et laissées, à l'occasion de certaines circonstances, entre les mains des enfants. Au cours des voyages, la poupée se loge facilement dans des sacs, dans des caisses, dans des réceptacles, créés spécialement pour elle, assez semblables aux porte-reliques, dans des cages, sur des plateaux, sur des piédestaux, dans les vêtements (poches ou plis), suspendue à même le corps, etc.). Elle se fait discrète, invisible et ne s'expose qu'aux moments privilégiés : invocations, crises ou actes de gratitude.

Souvent, les poupées revêtent une apparence féminine. Faut-il s'en étonner ? De même que la fonction de guérir se trouve mieux répartie chez les femmes — chamanes, initiées des cultes de possession, barreuses de feu, « panseuses », rebouteuses, infirmières des champs de bataille, etc., — la même fonction de communication avec l'invisible se rencontre chez les poupées. Dans divers processus ethnocénologiques du monde, les hommes jouent le rôle de femmes en se travestissant pour une

* Intervention à la VII^e Journée « Marionnette et Thérapie », le 23 octobre 2004, à Fontenay-sous-Bois (94).

action dramatique. Ils évitent ainsi aux femmes de se mettre en danger par les risques que le jeu théâtral fait encourir aux individus et au-delà, de mettre en danger la survie du groupe (puisque la femme est fécondable et qu'au moment du jeu, elle peut toujours être susceptible d'exposer le fœtus à la mort). Les poupées joueraient alors le même rôle que les hommes, évitant aux femmes le risque de dégradation. Il s'agirait peut-être d'une substitution symbolique.

La poupée voyage et change de rôle et de statut. C'est la sédentarisation qui gonfle, alourdit et paralyse la poupée, elle-même, par essence labile (voire volatile) en la faisant statue de bois ou de marbre. Autrefois, fluide et multiforme, elle devient témoin de pierre et perd, avec sa mobilité, une partie de ses fonctions surnaturelles. Cependant ses fonctions magiques, religieuses, thérapeutiques demeurent considérables. Elle appartient à plusieurs mondes parallèles.

Souvent poupées et marionnettes, qui obéissent pourtant à des définitions physiologiques différentes, se confondent; plus à cause de leurs fonctions thérapeutiques que par leurs caractères morphologiques.

Considérée parfois comme un petit sac ou comme un récipient quelconque, la poupée (mais aussi la marionnette) reste un contenant qui enferme et retient captifs (en vertu de pouvoirs divers) des ingrédients actifs qui peuvent subir des transformations (altérations, germinations, pourrissements, etc.). Ces ingrédients vont conférer à la poupée son caractère bienfaisant, nocif ou cruel. Ils la « chargent » de même que la fumée de l'encens ou des sacrifices qui fument sur l'autel, l'incantation ou l'attribution du nom et de la fonction. Ainsi lestée, elle devient une sorte de pôle magnétique et relie implicitement le point de départ du voyage à tous les points du parcours, les êtres chers du départ et des étapes avec un présent habité. Si elle joue le rôle de messagère, elle reste pourtant pivot des décisions et point de repère.

Son rôle, ou ses rôles, liés à la mémoire, se doublent de ceux de restauratrice et de guérisseuse. Ses liens avec la magie répondent à des exigences particulières.

Transfert de forces

Lorsqu'elle se charge de protéger ou de guérir et devient ainsi fétiche ou talisman, son anatomie, les matières qui la constituent, sa taille, ses mouvements possibles possèdent pour les humains des significations plus ou moins claires.

Les initiés ou les gens très simples décodent facilement son langage et mesurent ses pouvoirs. Pour d'autres, elle demeure un objet, parfois charmant parfois effrayant. Pour d'autres encore, elle convoie des croyances superstitieuses. Ceux-là accusent les porteurs de poupée de pratiques de sorcellerie ou de charlatanisme. De tous les temps et dans la plupart des lieux de la planète, la poupée a suscité de la méfiance et de la crainte même si son existence et sa présence ont occasionné des changements bénéfiques chez certains patients ou spectateurs. En fait, comme tous les talismans, la poupée ressemble à un aimant. Celui-ci (ou celle-ci) de son pôle positif attirerait tous les bienfaits et de son pôle négatif, repousserait les malheurs.

La poupée possède une force. Celle-ci, cachée (il ne s'agit pas d'une arme jaillissant au moyen d'un ressort ou d'une lotion apaisante qui suinterait des vêtements au moment de la manipulation) ne se manifeste pas immédiatement au moment de la cure. Elle demande du temps ainsi qu'une certaine maturation des attitudes : l'attitude de l'attente et l'attitude de la volonté curative. La poupée qui reste un simulacre du corps peut supporter, souffrir tout ce que le corps souffre. Pour celui ou celle qui accepte ce simulacre, le manipulateur comme le patient, les limites de sa propre matérialité s'effacent. Le corps, celui de la poupée comme celui qui identifie son corps au sien, peuvent faire des chutes vertigineuses mais aussi voler, peuvent être lacérée, mais aussi se reconstituer, peuvent brûler, mais aussi se remodeler à partir de ses débris (mythe d'Isis et d'Osiris), peuvent se détériorer par les poisons mais aussi retrouver la fraîcheur grâce à une eau lustrale, une salive, un crachat. Le manipulateur comme le patient savent qu'il s'agit d'une ruse, mais ils profitent de l'acuité de ce jeu pour restaurer ce que la dure réalité de la maladie ou du malheur (peut-être aussi des ruses ou des épreuves des dieux ou des esprits) risquent de détruire.

La constitution même de la poupée aide à une autonomisation de la partie faible ou malade du patient. Celui qui évoque « sa pauvre main », « son pauvre œil », « sa pauvre tête », dissocie chez la poupée, les parties corporelles qui peuvent devenir sensibles mais aussi actives. Cette dissociation des parties douloureuses du corps humain grâce à la poupée, évite dans certaines cultures, l'ablation d'un membre détérioré. Elle s'éloigne de la pensée radicale judéo-chrétienne qui énonce : « quand un membre est malade, il faut l'amputer ! », mais reste plus volontiers à proximité de la pensée magique pour laquelle tout peut se métamorphoser.

Chez certaines poupées, la force ou le pouvoir résiderait dans un objet enfoui ou dans une matière dissimulée à l'intérieur du corps ou faisant partie de l'habillement.

Chez d'autres, cette force ne pourrait éclore que, si l'initié en charge de la poupée ou obéissant à la poupée, lui fait faire certains gestes ou se livre avec elle ou en son nom à certains mouvements : frotter la poupée contre son ventre ou les cheveux du patient ou le sexe, feindre de la perdre sous des jupes, cracher dessus, la coucher, la retourner contre un mur, la laisser dans l'obscurité ou au contraire l'approcher d'une flamme, la plonger dans le courant d'un ruisseau ou d'une rivière, l'imbiber de parfum, lui offrir des boissons ou de la nourriture, la déshabiller et enduire la surface de son corps de lait, d'argile, d'alcool, feindre de la démembrer, lui ajouter un vêtement.

La taille de la poupée, cette miniaturisation de l'être humain, permet une meilleure vision, donc une meilleure préhension du corps humain dont la poupée devient le miroir. L'illusion de « voir » le corps tout entier (le dos, l'arrière de la tête, la plante des pieds) donne plusieurs clefs du fonctionnement de l'organisme et procure une efficacité à toute action commencée avec la poupée ou par la poupée.

La petite taille de la poupée ne constitue pas une facilité pour le transport ou la manipulation, mais indiquerait que souvent la poupée assimilée à un fœtus appartient au-dedans et au-dehors et se nourrit du sang symbolique de son créateur-manipulateur auquel elle reste liée de façon organique. Au cours d'une cure, la donation ou le prêt du fœtus peut avoir lieu, conférant au receveur un sentiment de puissance inconnu jusque-là (cas de stérilité).

Chez d'autres encore le pouvoir de la poupée ne pourra se révéler que si certains mots sont prononcés que si certains sons se font entendre. Le phénomène serait le même que celui décrit par Pierre Verger qui étudia au Dahomey puis dans l'État du Bahia la pharmacopée traditionnelle liée aux cultes du vaudou. Les plantes ne pouvaient révéler leurs effets que si des incantations appropriées accompagnaient leur traitement.

Souvent, le ritualiste ou le manipulateur invite ou active la poupée en la tenant sous son souffle. Il s'agit du geste du thaumaturge par excellence, présent dans tous les récits du mythe des origines.

Le ritualiste ou le manipulateur ne possède pas le privilège des initiatives d'activation. La poupée peut parfois devenir maîtresse du jeu. Elle lui confierait un secret dans un murmure ou lui chuchoterait un diagnostic à l'oreille. Je me souviens d'un

vieux chamane, montreur de *nang talung*, de théâtre d'ombre du nord de la Malaisie et du sud de la Thaïlande, coller une figurine de cuir contre son oreille et écouter attentivement les inaudibles paroles avant la représentation-cure.

La poupée reste active même en dehors de son action spectaculaire. C'est pourquoi de nombreux ritualistes mais aussi marionnettistes ou montreurs d'ombres (en réalité des chamanes) prennent de nombreuses précautions pour envelopper, coucher, transporter la petite créature qui peut alors révéler terrible en cas de manquement aux convenances magiques.

Les matières

Elles sont innombrables, des plus ordinaires aux plus saugrenues, mais en général, elles appartiennent au milieu où vivent les créateurs des poupées. Ainsi, au Mexique, pays d'origine du maïs (maïs, la chair de l'humain) de nombreuses poupées et figurines sont fabriquées avec les épis ou les feuilles de cette plante.

Un des matériaux de prédilection, l'argile, possède un rôle mythique. Enkidu, grande poupée, double sauvage de Gilgamesh fut modelée dans le limon des fleuves. De nombreux dieux africains et asiatiques façonnent l'humain primordial comme une poupée de terre. Celle-ci possède, dans les récits des mythes d'origine, la valeur symbolique du sang.

Le matériau est souvent choisi en fonction de la taille mais aussi de la position de la poupée par rapport au corps humain et le plus souvent au corps de son utilisateur. La poupée dont la fonction principale est de guérir obéirait à certaines contraintes de la réalité ou de la pratique magique. En Birmanie, les marionnettes de *yoke taïtabin* qui sont surtout des régénératrices des forces, possèdent un corps (de bois) enduit d'une couche de colle de poisson et de coquille d'œuf pilé. Sur ce corps sexué, devenu doux comme une peau de nouveau-né, le manipulateur trace des caractères d'une écriture ancienne (sacrée) avec une encre d'origine animale. Puis le corps de la marionnette est recouvert par diverses couches de vêtements cousus sur le corps et autour des membres si bien que personne ne pourra plus jamais voir ces signes, mais chacun sait qu'ils existent cachés et qu'ils diffusent leur force.

La poupée portée, glissée dans un vêtement n'a pas toujours besoin de se tenir debout. Les jambes ne sont parfois pas indispensables et sa légèreté est importante. Parfois les bras sont absents, parfois les oreilles, mais rarement le sexe qui peut se dissimuler.

La liste des matières reste à la mesure de l'imagination humaine :

– Les matières périssables : végétales (légumes, fruits, mais aussi papier, carton, fibres), animales (os, ivoire, peau, cuir, tendons, nerfs, intestins, fourrures, dents, griffes)

– Les matières consommables (igname, pomme de terre, maïs, farine, sucre, semoule, pain, pain d'épices)

– Les réutilisations et les détournements (textiles, métaux, bijoux de pacotille, boutons, bouchons, clefs)

– Les matières nobles (bois, pierre)

Interviennent alors les notions de visible et de caché, souvent liées à « extérieur » et « intérieur », mais aussi à des éléments plus codés. Ce que voit le patient ou le spectateur n'est pas toujours ce que perçoit le ritualiste ou le manipulateur. Parfois comme sur les figurines kota du Congo, le miroir placé sur le ventre, renvoie, certes, le mauvais sort sur l'expéditeur, comme c'est la fonction du miroir en Afrique, mais joue le rôle de paroi perméable qui permet, à qui sait se frayer un chemin, de traverser la voie du visible à l'invisible. La guérison passe ici par l'opération de « l'autre côté du miroir ».

Les matériaux de constitution de la poupée se répartissent en deux catégories : ce qui peut s'exposer aux regards de chacun et ce qui doit être dissimulé. Il s'agit d'une alchimie subtile parallèle aux savoirs de l'initié.

Quelques poupées et marionnettes qui soignent

Les poupées agissent, mais en apparence, elles sont « agies » par le guérisseur ou le patient. Le mouvement ou l'immobilité restent donc des facteurs qui vont déterminer le type de la figure. Dans certains cas, établir une frontière entre poupée et marionnette se révèle très délicat.

Et pourtant presque tous les peuples du monde ont eu ou ont encore recours à la « poupée chargée » qu'ils appellent talisman, fétiche ou marionnette pour véhiculer une efficacité symbolique qui se manifeste chez certains patients et selon la violence ou la douceur de leur « crise » par un mieux-être, une guérison ou un « miracle ».

Voici une liste (loin d'être exhaustive) de poupées et de marionnettes agissantes :

- Les fétiches de bois enduits de *pembé* (kaolin) des guérisseuses de Côte d'Ivoire
- Les marionnettes *bambara* du Mali (marionnettes à ventre ouvrant, marionnettes à clavier)

- Les poupées *biéri* du *bwiti* au Gabon (crâne bourré de « médicament »)
- Les figures *kota* du Congo ex-Zaïre (miroir sur le ventre)
- Les poupées de fertilité *ashanti* du Ghana (sans bras mais pourvues de seins pointus)
- La « grande sœur des masques » chez les Dogons du Mali (surmontant le premier masque du rituel du *dama* et guidant les processions de levée de deuil)
- Les « enfants de bois » ou poupées de fertilité du Burkina Faso
- Les poupées *moïna* en Calebasses et coques de fruit du Mozambique
- Les *yams* du Nigéria (ignames, symboles du pénis donc liées à la reproduction)
- Les *paquets-Congo* de Haïti (pour les envoûtements mais aussi pour les déliages)
- Les poupées d'os de chameau des Touaregs du Sahara
- Les poupées de protection en maïs du Sénégal
- Les *yoke tai tabin* de Birmanie (rôle du *nagado*, le ritualiste manipulateur)
- Les *katputli* du Rajasthan (jupes superposées et vêtements jamais enlevés, corps privé de jambes)
- Les « petits cuirs » de Malaisie (ombres de théâtre à qui le chamane-manipulateur parle « à l'oreille », avant chaque séance de guérison-représentation)
- Les *Sbek Touch* ou *Nang talung* du Cambodge
- Les poupées magiques du Pérou (portant des débris de vêtements d'un mort)
- Les poupées *kachina* du Nouveau Mexique (USA)
- Les poupées de feuilles ou d'épis de maïs du Mexique et du Guatemala
- La poupée *Tai-me* des Kiowas et des Crows dans l'Oklahoma (USA)
- Les poupées funéraires de Corée
- Les poupées-effigies des Toradja des falaises de Sulawesi
- Les poupées d'écorce de l'Amazonie
- Les poupées de fertilité de l'Orissa et du Bengale en Inde
- Les poupées de toit d'Estonie
- Les « hommes sauvages » de Russie
- Les poupées *Smerka-la-mort* de Slovaquie
- Les poupées en pâte à pain de Pologne, en pâte à gâteau dans les pays de l'Est (homme de semoule des Balkans, bonshommes de pain d'épice en Belgique et dans le Nord de la France)

- Les poupées d'os de phoque ou de défense de morse des Inuits
- Utilisation des poupées industrielle en Guadeloupe
- Les poupées de cuir liées à la tarentelle en Italie
- Les « Vierges ouvrantes » de Bretagne (Quelven dans le Morbihan)
- Les poupées-pansements au bout d'un doigt
- Les poupées de protection et les poupées exutoires des créateurs contemporains

Il ne faudrait pas oublier de cette liste sommaire, les poupées préhistoriques telles que :

- « La fillette » ou « la poupée » de Brassempouy (France, Landes) en ivoire, (datée de aux environs de 25 000 ans av. J.C.)
- Les poupées sumériennes de Ninive, d'Uruk ou de la première Babylone (Irak)
- Les poupées aux immenses yeux d'Ugarit, de Tell Halaf, de Mari (Syrie)
- Les poupées égyptiennes de terre, aux jambes mobiles
- Les poupées corinthiennes et thébaines aux jambes mobiles (Grèce)

Presque toutes les poupées portent un nom en rapport évident, codé ou caché avec leur activité majeure. L'attribution du nom, parfois longtemps après la fabrication, donne lieu souvent à une cérémonie (comparable aux cérémonies de l'attribution du nom dans les lignées d'acteurs-prêtres de *kagura* ou d'acteurs de *nô* au Japon).

En Afrique, comme pour les masques, le nom est celui d'un ancêtre. En fait, il s'agit d'identifier l'ancêtre par son pseudonyme d'initiation ou par un surnom donné du temps de son vivant : « le limeur de dents », « le goûteur de bière de mil », le vainqueur de la douleur », « celle qui fait danser ses hanches », etc. La référence aux différents rites de passage semble claire. Le nom indique encore de quelle manière la poupée, le fétiche, la marionnette devront être abordés par les humains. Ainsi, incantations, prononciations répétées du nom, chants, gestuelles spécifiques, danses, offrandes de nourriture et de boisson, parties du corps enduites de substances sacrificielles (sang d'animal, kaolin délayé, purée d'herbes, etc.) précéderont la formulation de la demande de guérison ou l'espoir de mieux être. Cette prière ne sera pas souvent formulée par le patient mais surtout par le ritualiste, le féticheur, le marionnettiste qui devient l'interprète de la personne qui souffre. Lui seul connaît le langage secret compris par la poupée. Il détient les clefs de la communication.

En Afrique comme partout dans le monde, le couple « poupée-ritualiste » ouvre les clefs du monde invisible. La poupée seule risque de rester sourde et muette aux suppliques humaines et le ritualiste sans le soutien de la poupée ressemblerait à un oiseau sans ailes, à un poisson sans nageoires, etc.

Les poupées possèdent une histoire dont la traduction du nom révèle souvent une partie. Voici par exemple l'histoire de Tai-me des Kiotas et des Crows vivant maintenant dans des réserves au centre des USA : « La figure centrale de la *kado* ou danse du soleil est le Tai-me. C'est une statuette d'environ cinquante centimètres de hauteur représentant un homme vêtu de plumes blanches et coiffé d'une seule plume verticale avec des pendants en peau d'hermine. Il porte autour du cou de nombreux rangs de perles. Sur son visage, sa poitrine et son dos sont peints des motifs symbolisant le soleil et lune. La figure elle-même est faite d'une pierre vert sombre dont la forme évoque sommairement la tête et le buste d'un humain. Elle fut probablement sculptée à la façon des fétiches de pierre des tribus pueblos. Elle est conservée dans un coffret de cuir brut et la charge en est transmise de génération en génération. Quelles que soient les circonstances, elle n'est jamais exposée en dehors de la cérémonie annuelle de la danse du soleil. On l'attache alors à un court piquet, planté à l'intérieur de la hutte-médecine du côté ouest. C'est en 1888 qu'elle a été ainsi montrée pour la dernière fois ». (James Mooney).

Différents procédés d'action

Il faut être conscient que la fabrication comme la mise en scène de la cure (spectacle ou manifestation chamaniste ou séance de possession) constituent des ruptures avec la vie quotidienne.

Le premier procédé concerne la charge de la poupée ou comment métamorphoser un objet inerte en véhicule ou en contenant doué d'intentions. Il faut donc, pour le spécialiste, procéder à une charge de la poupée.

L'intérieur de la figure peut se comparer à une cuisine ou à un laboratoire dans lequel une substance ou un mélange de substances va produire une action sur le patient qui touchera, s'approchera, invoquera la poupée ou même, ignorant des pratiques le concernant, subira, à distance, la projection intentionnelle.

Les substances peuvent compter au nombre des réactifs ou bien des matières en sympathie avec le malade. Dans ce dernier ordre d'idées, des cheveux, des ongles, des linges ayant touché sa peau, des pansements, etc., formeront une sorte de bol alimentaire actif.

D'autres substances ne s'attachant à aucune proximité ou à aucune sympathie pourront se trouver placées dans le corps (le ventre, la tête, l'endroit du sexe ou les membres) de la poupée. Coquillages, pierres précieuses ou semi-précieuses, morceaux de métaux aimantés ou non, plumes, écailles, griffes animales, bec, œil de poisson séché, fragment de peau de reptile, feuille ou tige particulière, terre, sable, etc.

La charge de la poupée peut ne pas se manifester concrètement, mais se trouver tissée ou forgée par une accumulation d'invocations, de prières ou de gestes votifs (par exemple, chaque perforation de l'aiguille à broder dans le processus de fabrication, équivaldrait à un souhait de guérison).

L'action de la poupée tient compte des paramètres suivants :

- Attribution d'un nom ou respect de l'innommé
- Temps de la cure
- Lieux de l'efficacité
- Le bruit, la musique, l'incantation
- Le geste
- Destruction ou construction ?
- L'approche et la distance (avec le patient)

Affections prises en compte par les poupées

Les tentatives de guérison, les cures par l'intermédiaire des poupées aidées parfois par leurs manipulateurs, correspondent partout dans le monde à des micro-pratiques. Probablement nulle part, et surtout au cours de ce nouveau siècle, elles ne représentent un courant thérapeutique majoritaire et faisant l'unanimité. Elles témoigneraient de l'inquiétude de l'actualité. Ce faisant, elles relativisent en permanence le statut de l'universel et prennent en compte, le contingent, le hasard, l'aléatoire, la discontinuité, la rupture, question effleurées longuement par Nietzsche, Jean Duvignaud et Michel Foucault. « Notre corps est un champ de bataille » aurait écrit ce dernier. Les expériences de guérison par les poupées, bien que régies par des règles internes, font partie de l'anomie.

- Les troubles du comportement
- Les cas de dépression

- Les cas de stérilité (les poupées *kota*, *ashanti*, figures de *nang talung* de Malaisie et de Thaïlande)
- Les maladies sexuelles (toutes les poupées de fertilité d'Afrique)
- Les maladies de peau (sur certaines marionnettes coréennes du *Nam Sadang*, des pustules, des plaques, des taches figurent l'aspect de l'affection cutanée)
- Les troubles du sommeil (figurines indiennes du *tholu bhomalatta*)
- Le sida (poupées et marionnettes-masques du *kwagh hir* des Tiv au Nigeria)
- Les maladies de la mobilité (séquelles de poliomyélite pour la Vierge ouvrante de Quelven en Bretagne)
- La douleur physique (poupées de l'Equateur)
- Les dérèglements de la nature (marionnettes *bambara* du Mali pour la régulation de la saison des pluies, autrefois poupées de terre de la Bactriane jetées dans le cours des rivières pour contrôler l'impétuosité des crues, les figures de Ganesh, le dieu-éléphant, jetées dans la mer sur chawpathi beach pour le contrôle des marées et par extension du climat)
- La peur de la solitude (toutes les poupées d'enfants)

Sans doute y aurait-il encore de nombreuses initiatives à prendre, de nombreuses mises en scène à faire jouer aux poupées, dans le but de rendre la société plus vivable, plus humaine. Ceux que le pouvoir écarte des décisions, du discours, pourraient-ils s'exprimer grâce à la poupée. Les prisonniers, les malades mentaux, les clandestins, les sans-papiers pourraient-ils, grâce à ce subterfuge de l'humain qu'est la poupée, avoir accès à la parole, au cri, à l'appel, à la plainte, au chant d'amour? Sous le prétexte de jouer un jeu, ne pourraient-ils se livrer sur eux-mêmes à une réflexion qui tourne sur autre chose que la violence destructrice. Bien sûr, avant de mettre entre les mains des personnes marginalisées, des poupées et des objets talismaniques, les sociétés actuelles feraient bien de repenser les statuts de captivité, d'isolement et de marginalisation. La nature de poupée étant subversive, elle permettrait pourtant de construire des critiques et d'éviter la soumission passive aux événements.

Qui utilise des poupées guérisseuses ?

Si la plupart des observateurs s'accordent pour reconnaître l'action de guérisseurs des pays du Sud et en particulier ceux des zones rurales de ces pays, l'attention se porte aujourd'hui

vers les poupées et marionnettes contemporaines dont le rôle ne se borne pas toujours au spectacle rémunéré et obéissant à des codes sociaux établis.

Certains facteurs de poupées et de marionnettes agissent dans l'intimité et pour un cercle de relations ou d'amis très proches, presque dans la clandestinité. Le don d'une de leurs poupées devient plus qu'une marque d'affection : un gage d'appartenance à un cercle protégé. Ils ne demandent aucun paiement. Mais dans la logique de ces passages, il n'est pas certain que le processus du don et du contre-don n'agisse pas de façon très subtile.

L'exposition réalisée au début de l'année 2004 à Paris, à la Halle Saint Pierre et intitulée « Poupées » a contribué à élargir le champ esthétique et le champ ludique de l'image de la poupée et à mettre en lumière des constatations troublantes^(*). Dans les pays occidentaux, comme au Japon, des artistes créent des poupées et des marionnettes qui répondent à des motivations extrêmement variées. Ces créateurs ne se définissent souvent pas comme des artistes mais plutôt comme des « chargés de messages ». Si les poupées et les marionnettes servent souvent d'exutoires aux créateurs (stérilité, peur de l'enfant chez une créatrice japonaise qui façonne cent bébés en dentelle roulottée, placés à l'intérieur de cent coques de noix), elles possèdent aussi le rôle de placer les spectateurs devant leurs peurs (poupées sexuées présentant au public, leurs organes de façon agressive) ou d'apaiser leurs fantasmes. Parfois, grâce à leur beauté esthétique, elles jouent le rôle de séductrices et emportent l'individu dans un simulacre de contemplation narcissique. Elles peuvent ainsi ramener l'ordre par rapport à certains troubles pathologiques ou bien susciter au contraire le chaos dans des existences soigneusement rangées et stérilisantes.

Poupées, guides des vivants, ferments de l'anomie !

Françoise Grund

*Docteur en ethnoscénologie, ex-directrice artistique
de la Maison des Cultures du Monde, femme de lettres.*

* * * * *

(*) Nous signalons et recommandons le remarquable ouvrage intitulé *Poupées*, coédité pour la circonstance par Gallimard et la Halle Saint Pierre, sous la direction d'Allen S. Weiss, avec la collaboration de Maryline Desbiolles, Colette Fellous, Pierre Péju et Chantal Thomas; très richement illustré en couleurs. 208 p., 2004. (Note "Marionnette et Thérapie").

à Charleville-Mézières

« A la Musique »

Une expérience sociothérapique par le biais d'un spectacle de marionnettes

Charleville est la cité où Arthur Rimbaud a vu le jour le 20 octobre 1854. En cette fin d'année 2004 dans notre bonne ville, il n'y a pas un lieu public, pas une vitrine où il ne soit fait allusion à l'illustre poète. Des expositions, des spectacles et des conférences ont été programmés aux quatre coins de la commune.

Charleville-Mézières¹ est aussi, depuis 1961, organisatrice du Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes. À l'hôpital psychiatrique Bélair, nous nous inscrivons régulièrement dans la dynamique de ce Festival, dans une démarche sociothérapique, en produisant régulièrement avec des malades adultes, depuis 1976, un spectacle officiellement programmé. Actuellement la troupe est composée de neuf patients, tous fréquentant un Centre d'Accueil Thérapeutique à Temps Partiel, et de quatre soignants.

Fin mai dernier, nous étions sollicités pour marquer le cent cinquantième de la naissance d'Arthur Rimbaud de façon officielle, parallèlement à d'autres manifestations devant se dérouler à l'Hôpital Bélair. Il nous a paru intéressant de relever le défi sous la forme de deux actions : d'abord un numéro spécial du journal² qu'édite semestriellement notre modeste association, essentiellement tourné sur ce qu'inspire Rimbaud à nos malades participants ; ensuite, un court spectacle mettant en scène un poème.

En déchiffrant le fac-similé du manuscrit du poème « *A la Musique* », nous nous sommes aperçus qu'il comportait des différences notables avec les versions habituellement publiées. Il ne s'agit pas pour autant d'un brouillon puisque aucune

1. Mézières et Charleville, villes accolées, ont fusionné en 1966.

2. *L'AUTRE*, 58, avenue Charles-Boutet 08000 Charleville-Mézières.

rature ni surcharge n'y apparaît. Ce manuscrit est extrait du cahier dit « de Douai » où le jeune Arthur, lors d'un séjour dans la famille de son professeur Izambard a recopié ses premiers vers.

Ces différences nous ont donné l'idée de mettre en scène un comédien incarnant Rimbaud, installé devant un écran d'ombres figurant un kiosque à musique, et qui chercherait ses rimes et composerait devant le public son texte devenu célèbre. La poésie est riche de nombreux personnages, des bourgeois carolopolitains ventripotents et caricaturaux aux sensuelles jeunes filles qui aiguisent les sens du poète dans la dernière strophe. Nous en avons retenu quatorze pour dix tableaux, ne conservant qu'un seul personnage par groupe identique pour plus de clarté dans la mise en scène. La durée de ce spectacle ne devant pas dépasser les douze à quinze minutes, nous avons choisi de nous produire sans castelet, cette lourde structure, protectrice certes, et dont nous pensions ne jamais pouvoir nous passer, mais toujours longue et fastidieuse à installer et à régler.

Les marionnettes empruntent une technique nouvelle pour nous : elles sont uniquement à fils, débarrassées de la tringle que nous utilisons depuis 1991 pour plus de sécurité. De ce fait, la manipulation est plus délicate mais, en principe, plus expressive parce que plus libre. Pour la fabrication, nous avons voulu innover : plus de modelage, mais une sculpture en polystyrène extrudé, simplement recouverte de quatre couches de papier pour lui conférer une solidité mécanique rassurante en n'enlevant rien à la légèreté de l'ensemble.

Ce choix de revêtement en papier nous a conduits à garder l'aspect naturel de ce matériau, la couche finale, visible, étant imprimée de caractères noirs sur fond blanc pour rester dans un contexte littéraire. Un modèle d'essai fut décoré d'extraits des pages d'un livre de poche hors d'usage. Très vite nous avons ressenti le besoin de pouvoir disposer de textes de densités typographiques différentes pour figurer les nuances variées tant des chevelures et des barbes que des vêtements des personnages. Nous avons donc décidé d'utiliser des textes retravaillés à l'ordinateur. Puisque nous en étions là, nous avons substitué les pages de Rimbaud à celles de Delly, la chose étant alors aisée, plus logique et moins iconoclaste.

Puisqu'il n'y avait plus de castelet, il nous a fallu imaginer une mise en scène privilégiant l'apparition immédiate des personnages dès leur évocation dans le texte, sans que le spectateur soit gêné par les allées et venues perturbatrices des

manipulateurs. La solution choisie a été de mettre en place tous les tableaux, dans le noir, dès avant le début du spectacle et avant l'entrée du public. Des petits fonds de décors stylisés ont été confectionnés avec le même principe du papier imprimé, collé ici sur des formes géométriques simples évoquant la végétation et l'ordonnement d'un « square où tout est correct, les arbres et les fleurs ». La surface de ces éléments est toutefois estompée légèrement à la bombe de peinture noire pour ne pas entrer en concurrence directe avec les marionnettes qui devront évoluer devant. Ces dix décors, ces mini scènes, sont pourvus de discrètes potences supportant des projecteurs à basse tension s'allumant et s'éteignant individuellement au fur et à mesure des besoins commandés par le texte.

La scène d'ombre, quant à elle, accueille les silhouettes de cuivres et d'instruments à percussions qui interviennent à différents moments du spectacle. On y fait aussi défiler en diaporama un générique de fin avec les prénoms et noms de tous les participants. L'affichage de ces noms à l'écran n'a jamais rencontré aucune opposition, bien au contraire. C'est un choix réfléchi. La reconnaissance du public pour le travail de chacun passe par là également. Il n'y a aucune raison pour que nous restions anonymes — le motif de la maladie mentale ? Pourquoi serait-ce une maladie « honteuse » ? — Ce regard extérieur contribue pleinement à une meilleure narcissisation des patients.

Notre projet, démarré début juin au CATTP, entrecoupé par les vacances d'été, nous a demandé pratiquement autant de travail de fabrication et de mise en scène, avec ses quatorze marionnettes, que nos spectacles habituels qui, eux, voient leur préparation se dérouler sur plus de deux ans.

La minutie et la rigueur de la réalisation ont entraîné un retard qui a empiété sur le temps que nous avions initialement prévu pour les répétitions. Les personnages ont tout juste été terminés pour le 1^{er} octobre, date que nous avions fixée pour la première. Nous n'avons alors pu en faire qu'une représentation passive, une exposition statique dans une partie des décors, lors des manifestations à l'Hôpital. Les répétitions sont intervenues entre le 18 et le 22 octobre, dans cette même salle de spectacles du Centre hospitalier Bélaïr. Conscients de ce retard dès les premiers jours de septembre, nous avons contacté des membres de la Municipalité de Charleville-Mézières qui se sont montrés sincèrement enthousiastes à la vue des premières marionnettes achevées et des décors déjà en place.

Les personnages doivent répondre d'abord à une homogénéité visuelle et satisfaire à des qualités mécaniques rendant leur manipulation sûre et aisée sans risque de casse, ni en répétitions, ni surtout pendant les représentations. Dans ces conditions, chacun contribue à son niveau, selon ses compétences, à la fabrication des sujets. L'ergothérapeute construit quelques prototypes de têtes qui sont soumis à l'appréciation du groupe. Ensuite on se met d'accord pour suivre une ligne esthétique commune. Peu nombreux, il faut le reconnaître, sont ceux qui s'enhardissent à sculpter les corps et les visages. Ici on ne peut qu'enlever la matière, contrairement au modelage qui permet de corriger les erreurs en en ajoutant et en en retirant. Mais, les uns découpent soigneusement le papier selon des règles prédéterminées, les autres l'appliquent méticuleusement à la colle vinylique sur le polystyrène finement poncé. À côté, de petits groupes construisent les articulations des membres, les accessoires ou les décors. Certains, même parmi ceux qui n'en sont pas à leur première participation, n'osent pas encore s'enhardir à la construction, inhibés par la maladie ou craignant d'être trop malhabiles. Ils sont là malgré tout, ponctuels et assidus, bien présents dans la dynamique du groupe où la qualité de l'accueil est prônée comme essentielle. Ils savent que, le moment venu, nous leur confierons un rôle, une marionnette à faire vivre. Ils sont bien conscients que nous effectuons une œuvre collective où les tâches des uns sont complémentaires du travail des autres. Pendant ces semaines de préparation, nous avons souvent diffusé des enregistrements du texte, dits par un comédien. Nous n'avons pas cessé d'expliquer et réexpliquer le vocabulaire du poème dont certains termes ont vieilli ou ont disparu du langage courant. Nous proposons des solutions de mise en scène. Nous nous sommes efforcés aussi d'éveiller l'intérêt des patients autour de tout ce qui s'organisait dans la ville pour préparer ce cent cinquantième. Nous avons proposé des visites d'expositions. Il fallait impérativement qu'Arthur Rimbaud soit un peu moins méconnu à nos yeux. Tout le monde ici connaît son nom, sait plus ou moins qui il est, mais combien l'ont lu ?

« *A la Musique* » ne durant qu'un quart d'heure, chaque rôle ne dépasse pas deux minutes. De ce fait, nous n'avons pas besoin des trois semaines de répétitions qui nous sont habituellement nécessaires pour les spectacles présentés au Festival. Cinq journées nous ont suffi pour être (presque) prêts.

La Municipalité nous avait offert l'Espace Lebon que connaissent bien les habitués du Festival pour être situé près de la billetterie. Cette salle a la particularité de se présenter comme un long couloir en « L ». Devant ce qui aurait pu être une contrainte, nous avons pensé adapter la mise en scène en fonction de cette particularité. Les édiles locaux nous ayant proposé d'organiser à la fois une exposition de nos marionnettes et notre spectacle, nous avons décidé de monter une expo-spectacle, un parcours-spectacle plutôt, où le spectateur suivrait en se déplaçant les dix scènes disposées sur une longueur déployée de 25 mètres. En dehors des représentations, les poupées étaient en situation, immobiles devant leur décor et offertes à la curiosité du public. Dans les faits, rares ont été les personnes venues uniquement aux heures d'exposition. Par contre, à chaque séance nous comptions entre vingt et trente spectateurs, ce qui était infiniment mieux que ce que nous espérions. Un public encore plus nombreux aurait rendu la vision difficile pendant le parcours.

Revenons un peu en arrière. La « Ville » avait tenu à organiser un vernissage inaugural. Bien des personnalités y avaient été conviées, de même que les familles et quelques connaissances des patients. Nous avons répété sur place pendant deux après-midi afin de bien prendre possession des lieux. Le second jour, nous avons revêtu nos habits noirs de marionnettistes et l'angoisse montait. Comment allions-nous réagir dans quelques heures, manipulant à vue pour la première fois, sans rideau protecteur, à quelques décimètres des spectateurs ? Heureusement, les organisateurs nous avaient fourni des praticables qui surélèvent marionnettes et marionnettistes d'une cinquantaine de centimètres. Un peu de hauteur ne nous fera pas de mal.

Enfin, l'heure H est toute proche. Les invités arrivent : Jacques Félix, le créateur du Festival, est parmi les tout premiers. Il nous encourage. Nous le présentons à chacun des patients, flatté de l'approcher, de lui serrer la main, d'être reconnu. Puis trois adjoints au Maire de Charleville ; Lucile Bodson, directrice de l'Institut de la Marionnette ; Annie Gilles, universitaire et chercheur qui a écrit de nombreux ouvrages sur les utilisations, notamment pédagogiques, de la Marionnette ; Mademoiselle Robida, ancienne Inspectrice d'Académie respectée dans le département, entre autres pour ses actions humanitaires pendant plusieurs décennies ; des amis marionnettistes venus tout spécialement de Tournai en Belgique ; des artistes locaux, sculpteurs, musiciens ; quelques familles de malades, hélas trop

clairsemées et puis les sympathisants de toujours. En tout plus de quatre-vingts personnes. Après les discours d'usage (dont un hommage appuyé du Docteur Daniel Frédéric à notre travail de vingt-neuf années) et avant le vin d'honneur, nous commençons à nous produire. L'angoisse est-elle encore présente ? Nous n'avons plus le temps de nous poser la question. Il faut se lancer ! Le noir se fait dans la salle, l'écran s'allume en douceur sur des sons d'accords de cuivres et de murmures assourdis du public du kiosque. La voix du poète situe l'action : « Place de la Gare, à Charleville. » Il est maintenant trop tard pour penser au trac. Les dix saynètes s'enchaînent — impeccablement. Nous avons réussi notre pari, les applaudissements prolongés et les commentaires des invités sont là pour enlever nos derniers doutes. Annie Gilles est enthousiaste, elle anime actuellement un groupe dans une démarche contre l'illettrisme ; elle nous propose illico de jouer pour son projet puis devant des classes de collèves.

Nous allions exposer nos marionnettes quotidiennement à partir de 15 heures, du 28 octobre au 4 novembre, et jouer pendant huit jours d'affilée à 18 heures, avec des séances supplémentaires les après-midi du samedi et du dimanche. Il est remarquable qu'aucun des patients sollicités n'ait montré la moindre opposition devant nos exigences. Nous ne nous quitions jamais avant 19 heures. C'était demander beaucoup d'efforts aux participants que la satisfaction d'être arrivés au bout du projet, l'accueil et la reconnaissance de la part du public ainsi que le bonheur de jouer hors d'un lieu de soins compensaient largement.

François RENAUD
Ergothérapeute.

* * * *

A la Musique

Place de la gare, à Charleville

Sur la place taillée en mesquines pelouses,
Square où tout est correct, les arbres et les fleurs,
Tous les bourgeois poussifs qu'étranglent les chaleurs
Portent, les jeudis soir, leurs bêtises jalouses.

— L'orchestre militaire, au milieu du jardin,
Balance ses schakos dans la Valse des fifres :
— Autour, aux premiers rangs, parade le gandin ;
Le notaire pend à ses breloques à chiffres :

Des rentiers à lorgnons soulignent tous les couacs :
Les gros bureaux bouffis traînent leurs grosses dames
Auprès desquelles vont, officieux cornacs,
Celles dont les volants ont des airs de réclames ;

Sur les bancs verts, des clubs d'épiciers retraités
Qui tisonnent le sable avec leur canne à pomme,
Fort sérieusement discutent les traités,
Puis prisent en argent, et reprennent : « En Somme !... »

Épatant sur son banc les rondeurs de ses reins,
Un bourgeois à boutons clairs, bedaine flamande,
Savoure son onnaing d'où le tabac par brins
Déborde - vous savez, c'est de la contrebande ; —

Le long des gazons verts ricanent les voyous ;
Et, rendus amoureux par le chant des trombones,
Très naïfs, et fumant des roses, les pioupious
Caressent les bébés pour enjôler les bonnes...

— Moi, je suis, débraillé comme un étudiant
Sous les marronniers verts les alertes fillettes :
Elles le savent bien, et tournent en riant,
vers moi, leurs yeux tout pleins de choses indiscrettes.

Je ne dis pas un mot : je regarde toujours
La chair de leurs cous blancs brodés de mèches folles :
Je suis, sous le corsage et les frêles atours,
Le dos divin après la courbe des épaules.

J'ai bientôt déniché la bottine, le bas...

— Je reconstruis les corps, brûlé de belles fièvres.

Elles me trouvent drôle et se parlent tout bas...

— Et mes désirs brutaux s'accrochent à leurs lèvres...

Arthur Rimbaud



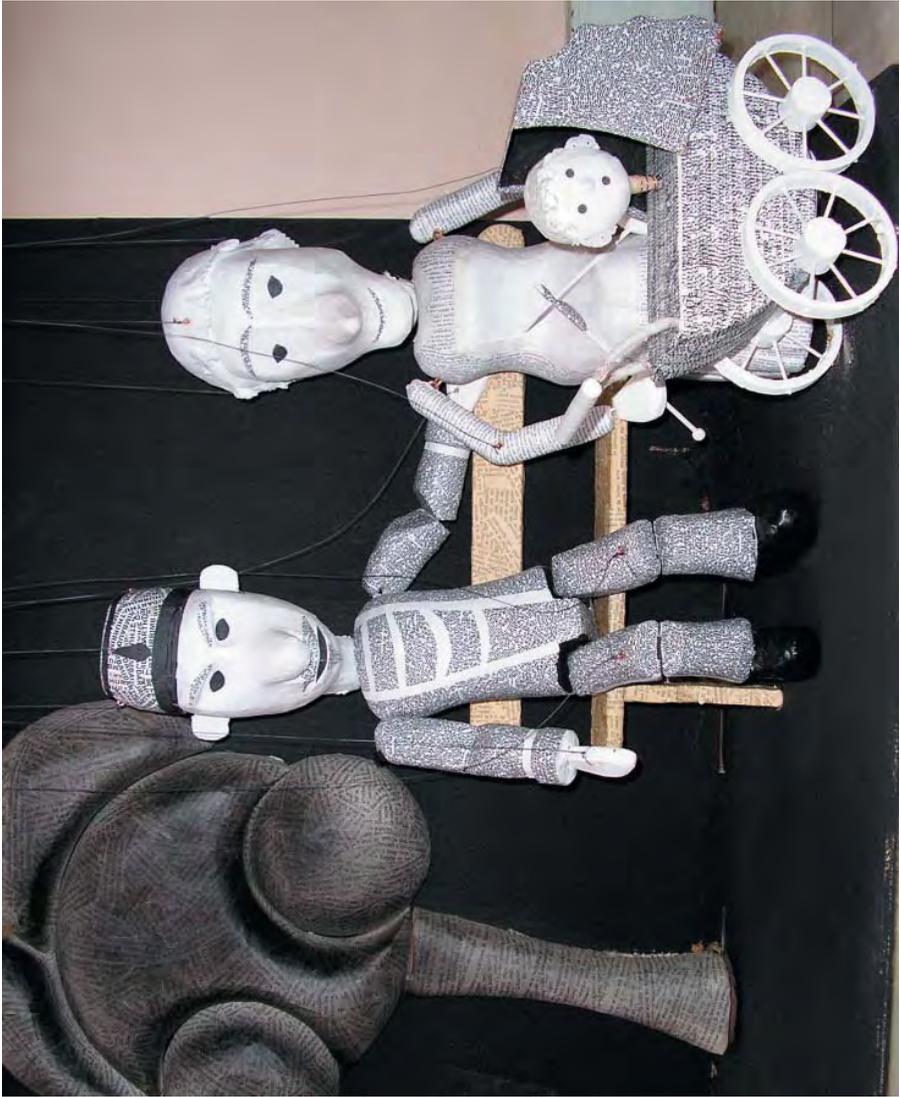
Charleville-Mézières, place de la Gare, 2004 – Photo François Renaud



Le rentier à lorgnon – Photo François Renaud



Le voyou balèze – *Photo François Renaud*



Le pioupiou et la bonne – Photo François Renaud

Documentation

Thémaa, Association nationale des Théâtres de marionnettes et des Arts associés, Centre français de l'UNIMA, publie le premier numéro de *Manip 01/janvier-février-mars 2005*, le Journal de la Marionnette qui remplace *la Lettre d'information* précédemment diffusée :

« Nous voulons ainsi marquer l'évolution de l'association Thémaa. Évolution dans la continuité en gardant le calendrier des tournées et des créations, mais aussi en donnant une ouverture plus large par la création d'espaces d'échanges qui permettront la confrontation des idées, des esquisses de portraits, des propositions de textes et de lectures qui nous paraissent enrichir notre connaissance de notre art. »

« (...) Fédérateur de compagnies, de lieux de formation et de diffusion, de professionnels et d'amateurs, de public amoureux de la marionnette, *Manip* va rendre compte des objectifs essentiels qui fondent notre raison d'être à Thémaa. » *Patrick Boutigny, rédacteur en chef*

Format 25 x 35, imprimé en couleurs, photos en noir et blanc, 16 pages.
Abonnement 1 an, 4 numéros : 10 €. Chèque à l'ordre de Thémaa.

Au sommaire de ce numéro :

- Portrait : Massimo Schuster ;
- Événement : Les assises nationales de la marionnette (5 et 6 février à Dives-sur-Mer (14), se terminant par l'assemblée générale de Thémaa) ;
- Marionnettes et Arts Associés :
 - Le Théâtre d'ombres de Christian Boltanski,
 - Des Théâtres par objets interposés ;
- Bonne feuille : Écris-moi une marionnette, de Bruno Tackels ;
- Profession : Étude sur les spectacles vivants... ;
- La revue des revues : Panorama des publications ;
- Les carnets de la marionnette ;
- Créations à venir : L'actualité des compagnies ;
- Les festivals ;
- Calendrier du trimestre.

Contact : THÉMAA - 24, rue Saint-Lazare - 75009 Paris - Tél./fax : 01 42 80 55 25 - E-mail thema_unima@wanadoo.fr - Web www.thema.com

Figura, revue d'expression marionnettique (en allemand et en français) éditée par l'Association suisse pour le théâtre de marionnettes/Centre suisse de l'Unima. Avec ce N° 48, *Figura* change de présentation : le format passe à 23,5 x 29,7 ; la distinction entre les textes en allemand (noir sur blanc) et les textes en français (blanc sur noir) disparaît, la traduction en français, quand elle existe, suit immédiatement le texte en allemand, dans la même présentation. Dans l'éditorial, Michael Huber, Président d'Unima Suisse, précise :

(...) La revue suisse pour le théâtre de marionnettes veut continuer à servir de vitrine et permettre une mise en valeur des multiples qualités de cet art scénique. On y trouve des articles intéressants sur tous les aspects du théâtre de marionnettes. Figura développe différents thèmes, parle des nouveaux spectacles dans toutes les régions de la Suisse et d'événements importants, de festivals en Suisse et dans d'autres pays. Figura propose des idées de jeu et de construction, aborde des sujets de

la thérapie par Ici marionnette. Dès maintenant, *Figura* s'adresse aussi directement aux organisateurs. Pour permettre une vue d'ensemble, la partie centrale du cahier informe sur le travail récent des compagnies suisses. (...) ».

Au sommaire (en français)

- *Thème actuel : le mouvement*,
 - les articulations, par le Dr Jost M. Fischer ;
 - le mouvement, par Elke Krafska.
- *Suisse actuelle :*
 - *Tashi et le tissage magique*, par la compagnie La Cardamone ;
 - *Le petit singe musicien*, par les Marionnettes Les Croquettes, Genève.
- (en allemand), sous la rubrique "Thérapie", « *Vue par la fenêtre — vers l'extérieur et vers l'intérieur* » (titre traduit par "Marionnette et Thérapie"), par Anita Sturm-Frei, Cornelia Jordi, Walter Krähenbühl.

Contact : Figura - Donaustrasse 25 - D-89231 NEU-ULM

Tél. 0049-731 725 48 36. Fax 0049-731 725 48 53. E-mail : elke.krafska@a t-online.de

Information

L'association Sans Tambour Ni Trompette remercie ceux qui l'ont aidée et annonce ses actions pour 2005 :

- **Accès à l'éducation** : *journée Handiclasse* « sur le thème de l'inclusion scolaire des enfants en situation de handicap et diffusion des *Contes de la différence* » ;
- **Accès-à la culture** : *journées Enfance et Différence* ;
- **Expression artistique** : *Poésie du Point du Jour*, concours organisé avec le Lions'Club International de Boulogne-Billancourt, ouvert cette année « aux poètes en situation de handicap ». *Clôture des inscriptions : le 28 février 2005*. Contact : Claude Jenouvrier, 101 rue de la Convention, 75015 Paris.
- **Sensibilisation au respect de la différence** : collecte de fonds et publication « sous forme d'albums ou sur sites Internet des créations traitant de la dignité et du respect de la différence ».

Contact : Sans Tambour Ni Trompette - 7 rue Basfroi, 75011 Paris - Tél.: 01 43 67 63 50

Site : www.stnt.asso.fr

Le Théâtre aux mains nues diffuse son bulletin n° 7, programme des activités de décembre 2004 à mars 2005. Dans son éditorial, Alain Recoing insiste sur la spécificité de l'art de la marionnette, qui exige une formation bien spécifique elle aussi.

« *Nous avons gagné : le théâtre de marionnettes a fini par être tellement intégré dans le concept du théâtre, selon nos vœux, qu'on n'en parle plus !*

« *Art du théâtre comme les autres, certes, mais qui, comme les autres, a aussi ses spécificités dans le domaine de la formation, des*

lieux du spectacle. des lieux nécessaires aux créations, de la diffusion dans les lieux subventionnés, etc.

« (...) La formation professionnelle que nous dispensons, reconnue nationalement et internationalement, est le fait d'artistes en activité, notion qui me semble essentielle à la qualité de la formation, qui est œuvre de création et de recherche. Si on refuse ce principe autant que ce statut, le fondement de notre transmission et son possible sont mis à bas.

« Alors que fait le Théâtre aux mains nues dans ce paysage de non existence ? Il continue son existence virtuelle : il programme régulièrement des spectacles pour le jeune public, mais aussi pour adultes. Il transmet : quarante-et-un étudiants sont en formation professionnelle, dont une dizaine prépare le concours d'entrée à l'ESNAM. Il soutient la jeune création, soit une douzaine de compagnies, accueillies en résidence, pour répéter, solliciter les conseils des intervenants de la formation, présenter leurs créations au public, aux diffuseurs. Il initie des jeunes du quartier à travers un atelier de création avec l'aide de la Fondation de France. Enfin, il diffuse ses propres créations et le travail de ses étudiants : Bialystok. Binic, Cervia, diffusion d'été en milieu rural, Marionnettissimo, le off des Giboulées de la marionnette. (..) »

Contact : Théâtre aux mains nues - 7 square des Cardeurs - 75020 Paris Site : <http://perso.wanadoo.fr/tmm> - E-mail : alain.recoing@wanadoo.fr

SPARADRAP, Association pour aider les familles et les professionnels quand un enfant est malade ou hospitalisé, publie un nouveau livret intitulé : *Je vais chez le dentiste... Pourquoi ?* Cette association offre un centre de documentation : consultation et/ou vente de publications (livrets, guides, fiches, films vidéos, jeux, supports pédagogiques...). Nouvelles fiches : la cystographie ; l'examen I.R.M. ; passer une radio.

Contact : Association SPARADRAP - 48 rue de la Plaine - 75020 Paris
Tél.: 01 43 48 11 80 Tél.: 02 47 51 86 20 - Site : www.sparadrapp.org

L'association Lea pour Samy « La Voix de l'Enfant Autiste »

communiquera les dates des conférences organisées les samedis : 15 janvier 2005 : *Intervention orthophonique dans la prise en charge de l'enfant atteint d'autisme, rééducation de la communication verbale et non verbale*, par Claire OJARDIAS, Orthophoniste libérale et attachée à l'Hôpital Robert Debré — 12 février : thème non défini — 19 mars : *Le comportement verbal et l'Enfant Autiste*, par Caroline Masse (Hollande) — 16 avril : *Travaux de recherche et traitements pour l'autisme appliqués en Norvège - Danemark et Suède*, par Morten Klevstrand (Norvège) — 28 mai : *L'autisme Aujourd'hui*, par Michel Lemay (Canada).

Contact : Association Lea pour Samy « La Voix de l'Enfant Autiste » - 51 rue Servan 75011 Paris
— Tél.: 01 47 00 47 83 — E-mail : leapoursamy@wanadoo.fr

L'École supérieure nationale des arts de la marionnette (ESNAM), organise du 28 mars au 8 avril 2005 le concours de recrutement de la 7^e Promotion 2005-2008. Date limite des inscriptions : 15 février 2005.

Contact : IIM-ESNAM - 7 place Winston Churchill - 08000 Charleville-Mézières -
Site : www.marionnette.com - E-mail : institut@marionnette.com

Enfants Réfugiés du Monde, association qui « *développe des programmes d'aide matérielle et psychologique pour venir en aide aux enfants réfugiés et à leurs familles (...)* Et au cœur de nos actions, il y a le JEU et l'animation, pour redonner aux enfants le goût de jouer, de rire, de vivre. » Cette association diffuse des cartes de vœux, des images et dessins d'enfants, des œuvres d'artistes solidaires, ainsi qu'enfances, livre de 48 photos en noir et blanc de Christophe Kuhn, préface de JMG Le Clézio et postface de Brigitte Fossey, marraine d'*Enfants Réfugiés du Monde*.

Contact : ERM - 34 rue Gaston Lauriau - 93512 Montreuil cedex - Tél. 01 59 60 29 - Site : www.enfants-refugiesdumonde.org - E-mail : erm@enfants-refugiesdumonde.org

* * * * *

Marionnette et Thérapie

28 rue Godefroy Cavaignac - 75011 Paris - Tél. : 01 40 09 23 34
Fondatrice : Jacqueline Rochette - Président d'honneur : D^r 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^{er} des statuts).

L'objectif de “Marionnette et Thérapie” est donc :

FORMER : formation de base et formations approfondies

INFORMER : conférences, rencontres nationales et internationales

DIFFUSER : bulletin trimestriel et collection “Marionnette et Thérapie”

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 parler aux écueils de l'improvisation dans chacun de ces domaines très spécifiques.

Agréée Organisme de Formation n° 11 75 02871 75, elle organise des stages de formation. des sessions en établissements, des conférences, des journées d'étude et des groupes de travail.

L'action de “Marionnette et Thérapie” est soutenue par le ministère de la Jeunesse, des Sports et de la Vie associative

COTISATION (non compris le bulletin), membre actif : 27.44 €/an.

ABONNEMENT au bulletin trimestriel : 30,49 € - Étudiants et chômeurs : 15.24 € (joindre justificatif) (expédition au tarif économique pour l'étranger, zones 3 à 5).

Les abonnements partent du 1^{er} janvier au 31 décembre de l'année en cours.

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

Directeur de la Publication : **Madeleine Lions**. Imprimé par “Marionnette et Thérapie” - Commission paritaire n° 68 135