



**Actes du
2e COLLOQUE
INTERNATIONAL
ÉCOLE NATIONALE
D'APPRENTISSAGE
PAR LA MARIONNETTE**

**Santé mentale, médiation culturelle
et éducative : les rôles de l'art
et de l'éducation**

Du 9 au 12 juin 2016

Auberge le Parasol, Chicoutimi

VILLE DE SAGUENAY

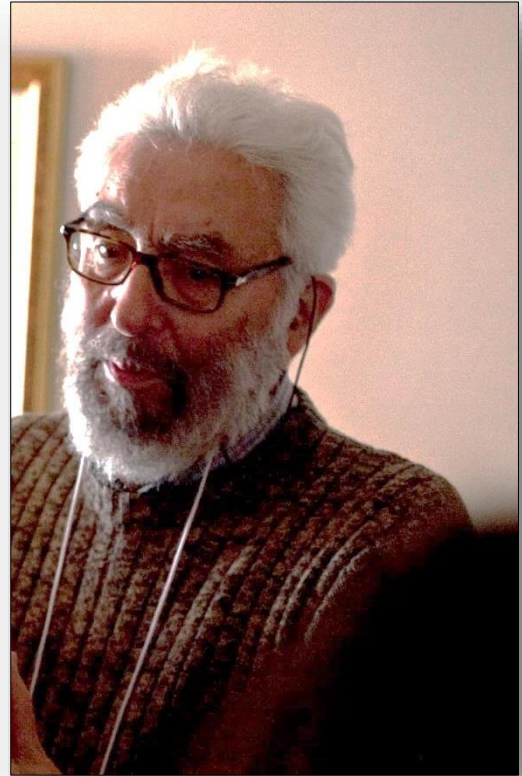
Québec, Canada

1. Un coup de main offert par les marionnettes

Mariano Dolci, Marionnettiste éducateur (Italie)

A la suite d'une tournée à Reggio Emilia, de la compagnie de marionnettes « Teatro Sperimentale di Burattini » d'Otello Sarzi dont je faisais partie, l'administration de la ville me proposa de faire part de la direction pédagogique des écoles de la municipalité en tant que marionnettiste.

Pendant trente années, comme « marionnettiste municipal », j'ai donc dirigé un atelier en rapport étroit avec les enseignants, les familles et les enfants pour une expérimentation permanente sur les potentialités des marionnettes en éducation. Toujours à Reggio, j'ai travaillé pendant quinze ans à l'Hôpital Psychiatrique de la ville et deux ans à l'Hôpital Judiciaire (pour aliénés criminels) sous la tutelle de médecins intéressés par les potentialités thérapeutiques des marionnettes. J'ai utilisé marionnettes et ombres pour la communication muséale au Palazzo Vecchio de Florence, et au Burkina pour collaborer avec une compagnie locale à des spectacles sur la prévention du Sida. Actuellement, je collabore avec une amie physicienne spécialisée en pédagogie de l'astronomie en montrant des spectacles d'ombres à l'intérieur de son planétarium gonflable. J'ai été nommé professeur à l'Université de Urbino où je suis chargé de deux cours sur les marionnettes en éducation et en milieu social. Cela m'a fait connaître une coopérative qui s'occupe de théâtre dans les prisons, activité qui m'engage aujourd'hui.



Mentionner tous ces contextes, et j'en passe, pourrait faire penser à des visites superficielles et à l'absence d'un projet général. Mais n'étant pas psychologue, et ne voulant pas faire un discours abstraitement universel sur les potentialités de la marionnette, j'ai voulu commencer en me rattachant à mon expérience personnelle, puisque c'est de ce parcours que je retire une connaissance à la fois théorique et concrète de ce que peut être l'expérience du théâtre, du jeu et de la marionnette. Je pourrais dire que le projet que j'ai toujours poursuivi est celui de définir toujours mieux les particularités de l'instrument marionnette.

L'hétérogénéité des contextes a nécessité chaque fois une valorisation et une « traduction » de certaines particularités de la marionnette pour les mettre au service de finalités non proprement spectaculaires. Je dis « traduction » car c'est justement de langages qu'il s'agit, langages dans un sens très général, comme celui de la marionnette, qui traverse les cultures avec ses « grammaires », ses « syntaxes » et ses métaphores.

Les différents contextes traversés nous ont fait entrevoir de nouvelles particularités de la marionnette. Si le même trait apparaît dans les constructions ou dans les improvisations de la part de jeunes enfants, d'aliénés âgés, de marionnettistes professionnels et de personnes normales de culture différentes, c'est certainement de la part des influences émancipées par l'instrument qu'il faut en rechercher l'origine.



Toutefois, le point de départ pour la connaissance de la marionnette est sûrement son utilisation théâtrale. Comme disait Léonard de Vinci : « Chaque instrument doit être employé avec l'expérience dont il est né. »

Le théâtre de marionnettes que, avant de connaître Otello Sarzi, je voyais comme une relique de musée indissolublement liée à l'enfance, m'est au contraire apparu bien vite comme une possibilité de faire du théâtre de façon libre et originale. Otello, issu d'une ancienne famille de marionnettistes et valeureux partisan contre le nazi-fascisme a été reconnu en Italie comme un maître, soit dans la réactualisation des marionnettes traditionnelles de la Commedia dell'Arte qui constituaient ses racines, soit aussi et surtout pour avoir été un pionnier dans les expérimentations de nouveaux langages contemporains. D'ailleurs, ce n'est pas une contradiction et nous savons que, dans tous les arts, les vrais innovateurs savaient parfaitement maîtriser la tradition qu'ils se proposaient de dépasser. J'ai pu voir en collaborant avec lui que les marionnettes, même les plus fantastiques, surréelles ou abstraites, ont le pouvoir d'exprimer l'inexprimable et aussi de représenter la réalité avec une puissante évidence, surtout quand elles renoncent à la reproduire fidèlement.

Francesco Sarzi, père de Otello et lui aussi fils de marionnettiste avait exercé une bonne partie de sa carrière sous la dictature fasciste. Dans ses spectacles, il s'était courageusement engagé pour maintenir vivants les sentiments populaires de solidarité et de dignité humaine que la dictature essayait d'extirper. Francesco, par nécessité, avait alors utilisé et affiné des modalités de communiquer « chiffrées », facilement décodées par le public populaire auquel elles étaient adressées mais parfaitement obscures aux obtus contrôleurs chargés de la censure fasciste. En écoutant les histoires que Francesco aimait conter, il apparaissait clairement que les rigides codifications et conventions qui caractérisent le langage du théâtre traditionnel populaire, si elles sont bien comprises, ne sont pas du tout des obstacles à la liberté du créateur mais qu'au contraire, elles peuvent devenir des ressources puissantes pour la créativité. Rien de mieux qu'une contrainte pour éveiller la créativité.

Comme nous disait Jean-Loup Temporal : « On associe souvent le métier de marionnettiste à l'individualisme, à la liberté, à l'indépendance. Il s'agit au contraire, beaucoup plus simplement de connaître parfaitement l'instrument et ses limites. Ensuite la fantaisie peut être libérée. »

Parmi les expériences de cette époque, j'ai de vifs souvenirs de quand mon personnage dialoguait avec le public (à cette époque il pouvait encore arriver que les adultes s'adressent à la marionnette pour la provoquer). Il m'est parfois arrivé de sentir sur ma peau l'appel de la marionnette à me faire dire, en me forçant la main, des choses que jamais je n'aurais songé de dire. C'est cette vocation de la marionnette à laisser échapper « quelque chose en plus » qui a attiré le long des siècles l'attention et les sanctions policières. Malgré les inconvénients causés par le zèle et le bien connu manque d'humour de la force publique italienne, cette tendance de l'instrument à forcer la main n'est sûrement pas en soi un inconvénient, bien au contraire. En effet, ne pas entraver cette vocation de l'instrument peut constituer un élément précieux. Pour Baudrillard : « Il y a séduction quand les signes commencent à marcher tout seuls échappant ainsi aux intentions et aux projets communicatifs de qui décide de s'en servir. »

Enfin, le théâtre professionnel de marionnettes, traditionnel, ou contemporain, peut nous apprendre beaucoup de chose sur l'instrument en soit. En particulier, comme j'ai compris plus tard, cette tendance de la marionnette à « marcher toute seule », c'est-à-dire à exprimer quelque chose en plus et de différent, est justement ce qui peut être intéressant en éducation et en thérapie.

Laissant la compagnie des marionnettistes à ses tournées autour du monde, je me suis donc installé à Reggio Emilia pour le nouveau travail qu'on m'avait proposé. A quoi pouvait servir ma formation de marionnettiste dans le quotidien d'une école maternelle ou d'une crèche ? J'ai commencé à m'en faire une idée grâce à la cordialité du milieu et à la connaissance des événements qui avaient présidé à la naissance des écoles de Reggio avec leur histoire absolument unique en Italie. Quelques jours après la Libération, tandis que la guerre continuait encore dans le nord de l'Italie, une école maternelle avait été entièrement construite par les habitants d'un quartier de la ville avec les décombres des maisons bombardées. Pour ces hommes et ces femmes épuisés par vingt ans de dictature et les désastres de la guerre, l'école maternelle, était apparemment la chose plus urgente à réaliser pour commencer une nouvelle vie. Les premiers financements reçus étaient constitué par un tank, quelques camions et des chevaux soustraits aux troupes allemandes en fuite, donnés à l'école par un groupe de jeunes partisans. Cette école existe encore. D'autres dites « de la Libération » sont nées à la suite, organisées par les parents et les éducatrices et les organisations de femmes. Au début, les premiers formateurs ont été des paysans, des artisans et des grands-parents qui savaient transmettre de petits travaux manuels, la fabrication de jouets et des jeux de la tradition populaire.

Grâce à la vocation notoire des Emiliens pour la coopération, ces écoles inventaient, je dirais, « du bas », une pédagogie continuellement disposée à se remettre en discussion. Eloignées de toute université et de tout professeur de pédagogie, les familles en grande participation avec les éducatrices ont donc eu le temps d'essayer, de vérifier, de remédier et d'essayer de nouveau. Je pourrais citer les déclarations admiratives adressées aux Écoles de Reggio et à leur directeur, Loris Malaguzzi, par Jérôme Bruner, Howard Garden, et bien d'autres éminents visiteurs grands amis de la ville.

Je dois donc reconnaître le privilège dont j'ai bénéficié depuis 1970, vivant en étroite collaboration avec Loris Malaguzzi et son équipe, toute l'expérimentation, l'essor et la diffusion des conceptions pédagogiques de Reggio Emilia, désormais bien connues dans le monde (le « Reggio approach »). Pour ce qui nous concerne ici, parmi ces conceptions, il y avait, et il y a encore, celle de l'importance fondamentale pour l'enfant d'avoir accès à tous les langages expressifs.

A Reggio, l'image de l'enfant, en perpétuelle construction, est bien loin de celle transmise par les séculaires métaphores amoindrissantes (et qui peinent encore à mourir) ; celles du « vase à remplir », de la « plante à émonder », de la « cire à modeler », etc. (Certains linguistes contestent l'acception du mot « langage » pour la musique, la peinture, etc., car ils le réservent uniquement aux seuls langages articulés comme la parole et l'écriture. (Voir Mounin G. : Clefs pour la linguistique, Seghers, 1968). Mais ici nous parlerons de langage sensu lato).

Selon Malaguzzi, l'espèce humaine a le privilège de se manifester à travers une pluralité de langages ayant chacun le droit de se réaliser complètement ; plus cela lui réussit, plus ce langage « filtre » dans tous les autres et concourt comme « par osmose » à des processus enrichissants. Finalement, Malaguzzi estimait nécessaire que tous ces langages bénéficient à l'école de la même dignité et la même valorisation, en pleine solidarité avec une compétence culturelle appropriée de l'adulte et du milieu. Ainsi, en cohérence avec ses principes et en forçant quelquefois les lois nationales et les règlements, à la limite de la désobéissance civile, Malaguzzi avait institué en chaque école maternelle et dans chaque crèche un atelier d'activités expressives avec un responsable, de formation artistique et non pédagogique. Ainsi, un autre regard et une autre culture s'introduisaient dans chaque collectif d'enseignants. Malaguzzi savait s'entourer de collaborateurs aux compétences les plus variées, apparemment loin de l'éducation et mon engagement en tant que marionnettiste municipal en est un exemple. C'est dans ce milieu que la marionnette était appelée à trouver place et légitimité.

Je crois que citer une poésie de Malaguzzi, poète à l'occasion, expliquera mieux la nécessité de mettre à disposition des enfants toutes les formes d'expression. Poésie parfaitement traduite par mon cousin Etienne Bovet qu'ici je remercie.

Je pense que ces quelques mots sur les principes de Reggio Emilia ne sont pas hors de propos pour donner une idée de ce que devrait être l'introduction des marionnettes dans les institutions de la petite enfance. Le contexte en effet est important et les marionnettes ne peuvent pas s'épanouir n'importe où, n'importe comment et avec n'importe qui.

Assistant aux représentations de notre compagnie (1968 et 1969), les enseignants s'étaient bien vite rendu compte que les marionnettes pouvaient, et devaient, constituer l'un de ces « cent langages » dont parle la poésie de Malaguzzi mais que la pédagogie traditionnelle a longtemps amputé à l'expérience scolaire. Dans un de ses livres à succès, (dédié à la Ville de Reggio), l'écrivain Gianni Rodari motivait ainsi l'introduction des langages

*Cent ça existe
Un enfant
c'est cent,
l'enfant a cent langues
cent mains
cent idées
cent manières de penser de jouer et
de parler
cent toujours cent
façons d'écouter de s'émerveiller et
d'aimer
cent bonheurs
de chanter et de comprendre
cent mondes à découvrir
cent mondes
à inventer
cent mondes à rêver
l'enfant a cent langues
(et même des centaines de centaines)
mais on lui en vole quatre-vingt-dix-
neuf
l'école et la culture
lui séparent la tête du corps
elles lui disent
de penser sans les mains
de faire sans la tête
d'écouter et de ne pas parler
de comprendre sans joie
de n'aimer et de s'émerveiller
qu'à Pâques et à Noël
on lui dit de découvrir le monde tel
qu'il est
et sur cent on lui en vole quatre-
vingt-dix-neuf
on lui dit
que le jeu et le travail
la réalité et la fantaisie
la science et l'imagination
le ciel et la terre
la raison et le rêve
sont des choses qui ne vont pas
ensemble
on lui dit en somme
que cent n'existe pas
L'enfant dit
Au contraire cent il y a*

considérés « artistiques » (y compris les marionnettes) en éducation : « Non pour que quelqu'un devienne artiste mais pour que personne ne soit esclave ».

L'enfant comme l'a esquissé Malaguzzi est donc prédisposé aux « cent langages », et pour cela il ne peut qu'être attiré par le théâtre qui, justement, constitue l'art le plus « pluri-code » dont s'est dotée l'humanité. Inutile en effet de rappeler la précoce admiration des enfants pour les artistes de théâtre ; ils reconnaissent en eux des « grandes personnes qui savent jouer ». Sans négliger naturellement le texte représenté, la fabula, ils sont fascinés surtout par le « comment ». Parfois, les adultes oublient que nous nous rendons au théâtre non pas pour voir comment finira l'histoire de Hamlet ou celle de Juliette et Roméo, parce que nous la connaissons parfaitement ; si nous retournons au théâtre c'est pour voir si une nouvelle mise en scène nous apporte de nouvelles émotions ; c'est le « comment ». C'est pour cela que contrairement à ce que pensent beaucoup de monde, les enfants ne sont pas le « public de demain », ils sont au contraire le public le plus actuel qui existe.

J'ai souvent accompagné des enfants entre 3 et 6 ans à des spectacles de prose, de mime, de ballet, de marionnettes qui sûrement n'avaient pas été conçus pour eux. Cela faisait partie de mon travail et j'ai pu constater que parfois les enfants sont des spectateurs plus prêts que bien des adultes à vivre l'expérience de la créativité. Ils ont une approche plus instinctive, sans préjugés et une sensibilité très proche de celle des artistes avec lesquels ils partagent la même faculté d'émerveillement.

Pour ce qui concerne les marionnettes théâtrales, je peux dire que les recherches contemporaines, abstraites, surréelles, provoquaient chez les enfants une appréciation plus vive que les spectacles de marionnettes traditionnelles. Vous savez qu'au théâtre n'importe quoi est susceptible de devenir marionnette (mais, comme nous avertit sagement Alain Recoing, pas n'importe comment). Cela va parfaitement à l'encontre de la mentalité infantine, car c'est également ce qui se passe dans leurs jeux où chaque objet, mais pas n'importe comment, peut devenir autre chose ou être doté de vie.

Les jours suivant le spectacle, c'est intéressant de faire parler les enfants entre eux pour les aider à renforcer leurs souvenirs et pour encourager un échange d'impressions personnelles, tout en respectant bien sûr la féconde diversité des opinions ; le but n'étant pas celui d'arriver à une reconstruction acceptée par tous.

Vous aurez donc bien compris qu'à propos de marionnette et éducation, je ne parle pas des petites saynètes apprises par cœur par des enfants dressés pour l'occasion. Surtout pour ce qui concerne les plus petits, ces manifestations ne sont ni jeux ni théâtre. Il est naturellement possible de conduire un groupe d'enfants à montrer leurs jeux à des spectateurs, mais il faut s'y prendre autrement et avoir beaucoup de respect et de patience.

D'où viennent les marionnettes ? Les historiens nous disent que depuis la plus haute antiquité, elles sont présentes un peu partout dans le monde mais qu'elles n'ont pas eu une origine commune. Jean Piaget nous apprend que, quand des éléments semblables se retrouvent dans des cultures lointaines dans le temps et dans l'espace et que certaines n'ont pas eu de contacts entre elles, c'est sûrement vers l'enfance, l'état traversé par tous les êtres humains sans exception, qu'il faut en rechercher l'origine. Je

suis fasciné par l'idée que la marionnette soit dérivée de la poupée, l'institution humaine la plus universelle qui existe. On peut alors se demander comment ça se fait que les marionnettes, qui sont universellement associées à l'enfance (déjà Platon y faisait allusion), sont entrées relativement si tard en éducation. Il a fallu attendre une nouvelle idée de l'enfant et donc une nouvelle idée de l'école.

Au début, je n'ai pas trouvé grand-chose dans la bibliographie, je me suis donc fait conduire par les jeux spontanés des enfants et par le professionnalisme des éducatrices. Il s'agit de trouver des approches et des conditions stimulantes pour tâcher de provoquer des comportements en réponse de la part des enfants. Cela pour cueillir les plus prometteurs entre eux, ceux à soutenir et à relancer, l'adulte constituant la mémoire du groupe. Pour cela, il est indispensable d'avoir des attentes et aussi de se tenir prêt à les voir déjouées. Il faut également savoir que tous les comportements ou intérêts superficiels de l'enfance ne doivent pas être pris au sérieux, mais seulement ceux qui font entrevoir un progrès possible. Il faut aussi savoir s'effacer quand notre présence d'adulte devient gênante ou inutile. Pour procéder sur cette voie vers l'expression théâtrale par marionnettes, il est indispensable de ne pas cantonner les enfants dans des activités banales, ou à l'opposé, les laisser dans une liberté hypocrite qui en réalité n'est pas une liberté mais un abandon. Dans cette activité avec les marionnettes comme dans toute autre, l'adulte doit représenter une ressource, les enfants le savent bien et lui ne devrait pas faillir à son rôle. Comme le disait Maria Montessori, la demande de l'enfant est toujours la même : « Aide-moi à faire tout seul ». L'attitude vers la curiosité et la recherche de l'enfant ne peut pas présupposer aussi celle de l'adulte. Ce n'est pas productif de sa part d'exhiber une assurance excessive ; découvrir de la part des enfants que l'adulte, qui sait beaucoup de choses, ne sait pas tout, est pédagogique en soi.

« Discat a puero magister » disait Rousseau. Mais pour apprendre des enfants, il est nécessaire d'expérimenter beaucoup avec eux et pour eux ; ce qui est au fond le seul moyen de se soustraire au babillage et au risque d'une idéalisation de l'enfance. Je suis donc persuadé, qu'en éducation, il est indispensable de valoriser conjointement les images que nous avons de l'enfant et de la marionnette.

A l'école, les potentialités de la marionnette peuvent être facilement ignorées ou déformées, comme cela arrive trop souvent. Malaguzzi à ce propos répétait : « Les marionnettes à l'école nous ont apporté très peu de choses, car nous leur en avons demandé trop peu. » Et encore : « La fonction éducative de la marionnette, du castelet, du rideau, etc., reste encore toute à étudier. »

Les jeux de fictions font partie des jeux symboliques, mais ils ne sont pas tous des bases à une communication par marionnettes. En prêtant la vie aux poupées ou aux objets communs, l'enfant ne fait pas encore du théâtre de marionnettes mais seulement une propédeutique. Je préfère donc parler de « gribouillis » de la marionnette et de son théâtre, de façon analogue au sens qu'a ce mot à propos des premières manifestations du graphisme infantin. Si nous offrons papier, pinceaux et couleurs aux enfants, ce n'est pas pour obtenir des œuvres d'art en vue d'une exposition. Les gribouillis sont essentiels à la formation de l'enfant même et leur importance dans sa formation n'est plus à discuter après tant d'études en psychologie infantine. De la même façon, les marionnettes sont importantes pour le développement de l'enfant, de sa communication, sa socialisation, son exploration du monde.

Je voudrais donc qu'aux « gribouillis » du théâtre de marionnettes soient accordés le même respect, le même soutien et la même importance qu'aux autres manifestations des enfants, bien qu'il faille admettre que cette sorte de gribouillis de théâtre soit bien difficile à étudier. D'abord parce qu'ils se produisent dans des jeux de groupes dont la composition peut continuellement varier, et ensuite parce qu'ils ne laissent pas de traces tangibles.

La fiction est une des caractéristiques constitutives du théâtre et assumer une autre identité en est la manifestation la plus évidente. Mais ni une chose ni l'autre de par elles-mêmes ne sont déjà du théâtre. Nous pouvons les considérer comme des attitudes préalables indispensables. Inutile en effet de demander aux enfants de rejouer à l'arrivée d'un parent un jeu qui nous a charmés. Nous assisterons presque toujours à un refus embarrassé ou à des minauderies qui n'ont rien à voir avec ce qu'ils faisaient auparavant. La représentation, base du théâtre en tant que produit accompli, chez eux n'est pas prévue.

Fiction et assumption d'identité continuent à demeurer dans la sphère du jeu enfantin tant que leur articulation est encore libre des contraintes de la communication intentionnelle.

Walter Benjamin remarquait déjà (1937) que, dans leurs jeux de rôles, les enfants inventent continuellement de géniales et efficaces conventions théâtrales que, mystérieusement pour nous, tous les autres joueurs semblent comprendre naturellement, sans nécessité de s'accorder préalablement. De l'avis de Benjamin, metteurs en scène et comédiens (pas forcément intéressés à travailler pour le public enfantin) pourraient apprendre bien des choses sur leur métier par les créations spontanées des enfants. Cependant, il signalait justement que les enfants n'en sont pas conscients ; sous l'urgence immédiate de s'exprimer, ils inventent d'ingénieuses conventions pour ensuite les abandonner et passer à d'autres. C'est que les enfants qui jouent ne sont pas des artistes à la recherche d'un langage formel personnel, ils ne gardent presque aucune trace de leurs trouvailles à moins qu'un adulte compétent et respecté ne les mette en valeur en les rendant conscients de leurs créations pour les faire sédimenter. Je crois donc que le rôle de l'adulte évoqué par Benjamin à propos des jeunes et des langages du théâtre se trouve encore plus approprié pour la première enfance. Comme nous disait le psychologue J. Bruner, il ne s'agit pas de faire précocement apprendre aux enfants nos conventions théâtrales, mais de les rendre conscients des leurs. Nous ajoutons qu'il faut le faire au moment même sinon ça se perd.

Au contact de la petite enfance j'ai dû focaliser mon attention plus sur le processus (ou mieux, sur les microprocessus) que sur le produit final. Non qu'à ce propos la collaboration avec les enseignants ait été toujours facile ; paradoxalement c'était moi provenant du théâtre qui essayais de détruire dans la tête des éducateurs et des éducatrices la logique de fer du spectacle théâtral pour la remplacer par quelque chose de plus joyeux et de plus quotidien.

Guidé par les enfants, je me suis également intéressé à la transversalité des disciplines plutôt qu'à un savoir coupé en tranches sectorielles. Bien sûr, je tâchais de rester dans mon domaine, celui de la marionnette, mais je ne pouvais ignorer que les enfants ne savent que faire des compartiments où nous les avons enfermés : logique ou imagination, le corps ou l'esprit, le jeu ou l'étude, etc. Comme les gens de génie en science ou en art, les enfants utilisent toutes leurs facultés en harmonie entre elles pour comprendre la réalité. Je veux dire que, comme n'importe quel autre instrument (pinceau, crayon,

ordinateur, caméra, etc.), les marionnettes ne doivent pas être réservées exclusivement pour l'« heure des marionnettes », car elles peuvent coopérer à toutes les activités de l'école. Les marionnettes peuvent servir aux mathématiques comme celles-ci aux marionnettes.

L'absence ou l'insuffisance de réflexions et de débat en éducation, le sens des mots insuffisamment partagé, continuent de perpétuer la contraposition arbitraire entre art et connaissance, entre émotion et compréhension, entre éducation esthétique et éducation à la connaissance, où dans ces couples chaque terme paraît pouvoir être valorisé seulement au détriment de l'autre.

Avec un peu d'habitude il est surprenant d'écouter les enfants tandis qu'ils animent librement leurs marionnettes. Il n'est pas nécessaire d'avoir étudié la psychologie enfantine pour constater qu'elles nous restituent la voix authentique de l'enfance comme le font peu d'autres langages expressifs. Il suffit en effet d'écouter un peu les marionnettes pour se rendre compte que leurs représentations les plus fantastiques et fabuleuses sont quand même des allégories d'enjeux bien réels et proches de leur vie. Quand avec leurs marionnettes, ils jouent leurs maîtres ou leurs professeurs, c'est quelquefois assez surprenant et toujours très salutaire pour nous ; si nous savons les lire nous pouvons voir de façon implacable nos défauts et nos contradictions.

Le théâtre qui est en même temps simplification et exagération de la vie nous a donné plus d'informations sur celle-ci que la vie réelle. De même, les jeux de fiction des enfants avec leurs simplifications et exagérations peuvent nous donner sur eux une connaissance privilégiée. Elles peuvent également nous donner des éléments pour réfléchir sur l'origine du théâtre de marionnettes. Ça m'a beaucoup frappé de voir les enfants s'échapper en jouant à toutes nos classifications des jeux ; en effet, on peut dire qu'ils jouent sans cesse toujours à la même chose, c'est-à-dire, ils jouent « à tout », « à la réalité ». Ils le font en se servant de tous les langages qu'ils peuvent connaître. Ce n'est pas facile de décrire ce qui se passe réellement quand ils manipulent leurs marionnettes. C'est un équilibre délicat entre spontanéité et réflexion, difficile à démêler pour nous qui raisonnons par couples de contraires. Nous passons notre temps à surestimer et à sous-estimer les enfants et à en construire une idée continuellement simplifiée.

Se confronter sur ces questions entre éducateurs, gens de théâtre et animateurs n'est pas toujours aisé, nous avons ceux qui confondent jeu et théâtre et ceux qui, au contraire, les séparent nettement. Vous francophones, avec les anglophones et les germanophones, qui disposez d'un seul mot (jouer) pour indiquer, soit ce que font les enfants, soit les comédiens, vous voyez peut-être plus facilement les analogies entre ces activités. Tandis que nous italiens, espagnols et catalans nous avons deux mots bien différents et spécifiques et donc peut-être aussi la tendance à trop séparer les deux activités.

Je ne vous expose pas l'évolution possible des gribouillis de marionnettes des enfants à l'école maternelle et vous auriez tout le droit de ne pas les définir comme du théâtre de marionnettes mais la question intéressante est de se demander s'il y a continuité entre ces jeux et le théâtre de marionnettes. C'est un fait que, dans l'histoire humaine, la marionnette a précédé de beaucoup l'apparition du théâtre de marionnettes. Et peut-être les jeux des enfants peuvent nous en dire quelque chose, sans retomber dans la vieille formule un peu trop mécanique selon laquelle «L'ontogenèse récapitule la phylogenèse».

Bergson, dans son petit livre sur le rire, paraît répondre affirmativement comme s'il était persuadé que marionnettes et ficelles soient les exemples les plus appropriés pour représenter les mécanismes qui président à l'origine du théâtre. Je cite : « Partons donc des jeux de l'enfant. Suivons le progrès insensible par lequel il fait grandir les pantins, les anime et les amène à un état d'indécision finale où, sans cesser d'être des pantins, ils sont pourtant devenus des hommes. Nous aurons ainsi des personnages de la comédie ».

J'ai évoqué l'apparition de la communication intentionnelle qui se manifeste par l'amplification de la voix, l'exagération des gestes et la prise en compte de la présence des spectateurs. J'ai pu observer, chez des enfants de moins de quatre ans, la joie de se cacher derrière un meuble et faire surgir leur marionnette en criant pour faire peur aux adultes qui passent. Ces enfants disposés pour un instant à ne pas se faire voir sont donc prêts à se servir du castelet et à découvrir sa fonction. A ce propos, je ne sais que penser, car selon de vénérables textes, l'enfant de cet âge se trouve encore dans sa phase égocentrique. Comique en effet, le désarroi d'un psychologue auquel je communiquais ces observations. Nous pouvons penser que les enfants habitués à jouer ensemble et à apprendre les uns des autres, ne répondent pas de la même manière que ceux qui sont interrogés avec tant de précautions, pour ne pas les influencer, par les chercheurs de psychologie génétique.

Quand nous voyons un enfant qui manipule les instruments des artistes, nous pensons à « l'art » tandis que les choses sont bien plus compliquées. Quel est le rôle de l'éducation à ce propos ? Est-ce possible d'affronter, dans la normalité et la quotidienneté de la petite enfance, ce qui, pendant des millénaires, a été étudié en termes de sublimité sinon d'essence divine ? Difficile de descendre de ses hauteurs, car le lexique que nous sommes bien obligés d'employer est encore trop plein de résonances adultes pour bien décrire. Tout cela concerne les marionnettes puisque elles constituent un art et donc un instrument de connaissance.

La finalité d'approcher les enfants de l'art n'est donc pas de former des artistes, mais de leur fournir une expérience de faire de l'art, comme la finalité de proposer des opérations et des problèmes d'arithmétique n'est pas de former des mathématiciens. Offrir aux enfants les instruments traditionnellement utilisés par les artistes est important comme leurs enseigner les mathématiques ou les règles de la grammaire parce que ils peuvent coopérer tous ensemble à la construction d'un sens.

Comme vous voyez, je n'ai pas parlé des marionnettes de médiation pour aider des personnes démunies. J'ai parlé d'un problème plus général c'est-à-dire de la nécessité d'arriver à une bonne connaissance partagée et documentée de la marionnette, justement pour pouvoir la proposer avec toujours plus d'intelligence.

Comme les premiers jeux spontanés des enfants peuvent nous fournir des éléments sur la nature de la marionnette, ainsi l'utilisation qu'en font les personnes touchées par des problèmes psychiques divers peut nous en fournir d'autres. Ces personnes en effet ne se sont pas inventé leur maladie ; ils ont malheureusement exagéré ou atrophié des facultés que nous partageons tous. Leurs « exagérations » peuvent rendre perceptibles des particularités de la marionnette, généralement moins visibles chez d'autres utilisateurs, et cela pour connaître et proposer toujours plus efficacement la marionnette comme médiation.



Le 2ème colloque international de l'École nationale d'apprentissage par la marionnette s'est tenu à Saguenay, à l'auberge le Parasol, du 9 au 12 juin 2016.

L'ÉNAM offre, depuis 1992, un service en éducation et en santé mentale qui préconise l'utilisation des arts de la marionnette comme moyen d'intégration sociale et socioprofessionnelle. Elle désire avec « Les Actes du colloque » faire connaître et reconnaître ces approches originales qui outillent les personnes en difficulté. Toutes les conférences présentées dans cet ouvrage visent à mieux documenter « l'approche de l'art créatif comme outil de rétablissement ». Plusieurs professionnels, de France, de Suisse, d'Italie, d'Espagne, de Bulgarie et du Liban livrent ici leur expérience de l'utilisation des arts pour soigner et favoriser le rétablissement et l'intégration sociale des personnes. Toutes aussi différentes les unes que les autres, leurs expertises confirment que l'avancement de la thérapie par l'art créatif se veut principalement basé sur des données vérifiables et explicables. Il devient alors possible d'assurer la pérennité de ces approches alternatives en éducation et en santé mentale.



2017
Québec, Canada