



HAL
open science

Le théâtre d'objet(s), un matériau d'apprentissage et de développement pour l'enfant

Fanny Michel

► **To cite this version:**

Fanny Michel. Le théâtre d'objet(s), un matériau d'apprentissage et de développement pour l'enfant. Sciences de l'Homme et Société. 2013. dumas-00856616

HAL Id: dumas-00856616

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00856616v1>

Submitted on 2 Oct 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

2012
2013

Le théâtre d'objet(s), un matériau d'apprentissage et de développement pour l'enfant

*« Nous ne pouvons pas apprendre à l'enfant à être un artiste
ni à être un humain. Nous pouvons juste l'accompagner
un instant et lui enseigner ce chemin qui va vers l'art,
le métier et l'humanité. »* François LAZARO

Mémoire de recherches présenté par : Fanny MICHEL
Université STENDHAL GRENOBLE 3 UFR LLASIC
Département de Lettres et Arts du spectacle
Master 1 - Semestre 2 Théâtre Européen – 18 crédits
Directeur de recherche : Mme BERNANOCE
Maître de conférences enseignant-chercheur



Le théâtre d'objet(s), un matériau privilégié à l'apprentissage et au développement de l'enfant

« On me pose très souvent la question : “pourquoi le théâtre jeune public ?” Je voudrais répondre aux gens : pourquoi pas ? Je suis fatigué de défendre le jeune public ; je veux renverser la question. Je désirerais que l'on me dise pourquoi pas. Se justifier de faire du théâtre jeune public est une lutte inutile. Le théâtre jeune public a été considéré comme une chose faite pour occuper les enfants. Si le théâtre jeune public est si peu considéré, cela est dû au simple fait que les enfants ne votent pas. » Nino D'Introna¹

Fanny MICHEL

Université STENDHAL – GRENOBLE 3

UFR LLASIC Master 1 Théâtre Européen

Mme Marie BERNANOCE – 2012/2013

¹ Interview de Nino D'Introna, directeur du Théâtre Nouvelle Génération de Lyon par Sabine Zaragoza du 21 décembre 2004, consultable en ligne sur : http://www.theatreenfants.com/pages/rencontres/nino_dintrona.php

Introduction	6
I – Le jeu	9
A. Tout commence par le jeu	9
1. Jouer pour grandir	9
2. Du divertissement au jeu théâtral	10
3. L'identification	12
B. Le corps	14
1. Différence théâtre d'acteur(s), théâtre d'objet(s)	14
2. « Apprivoiser » son corps	15
3. La représentation	19
II – Le rapport à l'autre	21
A. Développement collectif	21
1. La relation aux autres participants	21
2. La relation à l'éducateur.....	24
B. L'enfant spectateur	29
1. L'évolution du répertoire	29
2. L'enfant, spectateur privilégié du théâtre de marionnette.....	31
3. Identification ou distanciation ?.....	33
III – L'imaginaire	35
A. L'objet théâtral	35
1. De l'objet quotidien à l'objet théâtral	35
2. L'inquiétante étrangeté.....	38
B. La fabrication	39
1. La fabrication : étape déterminante dans la création du personnage	39
2. La fabrication : une étape récréative	41
C. Favoriser le développement intellectuel de l'enfant	43
1. La liberté	44
2. Texte & lecture	46
3. Imagination & télévision	49
Conclusion.....	52
Bibliographie	53

Introduction

Les rapports entre l'enfant et le théâtre d'objet(s) m'intéressent tout particulièrement car je cherche à me professionnaliser dans le domaine de l'enseignement théâtral. Je suis persuadée que l'initiation au théâtre par le biais du théâtre d'objet(s) apporte de nombreux atouts à l'enfant dans son développement.

Si le théâtre passionne les artistes depuis longtemps, l'art de la marionnette ne séduit pas autant d'adeptes, figure qualifiée de réductrice, elle est parfois reléguée au rang de divertissement pour enfant. Pourtant on peut trouver un réel potentiel éducatif dans cette pratique. Le fait d'utiliser n'importe quel objet pour lui donner vie et raconter des histoires, peut créer des situations poétiques au devenir dramatique très enrichissantes. Chacun peut se saisir de cette démarche pour tenter de transmettre quelque chose. La marionnette est notamment utilisée en thérapie afin d'opérer un détour parfois nécessaire à la confiance. Dans le cadre du jeu dramatique, elle peut également servir à assouvir des pulsions à la manière de la catharsis décrite par Aristote. Mais c'est également un simple objet de jeu et de distraction. La frontière entre le jeu théâtral et le jeu de l'enfant est mince et c'est en cela que la marionnette est sans doute d'autant plus efficace, car nul n'ignore qu'on apprend plus facilement en s'amusant.

Dans le but d'obtenir des résultats authentiques, nous n'étudierons pas un corpus d'œuvres, nous n'analyserons pas de spectacle, nous laisserons de côté la fiction pour nous concentrer sur la réalité. Pour cela nous nous appuierons sur des textes pratiques abordant des techniques d'enseignement du théâtre au jeune public². Nous utiliserons également des expériences réelles, sur le terrain, pour affirmer, confirmer ou démentir nos théories. Ces expériences sont les miennes : celles de mes premiers pas en tant que jeune enseignante de

² Notamment l'ouvrage d'Anne Cara : *La marionnette de l'objet manipulé à l'objet théâtral*.

théâtre, à la fois en classe et en périscolaire, en théâtre traditionnel et en théâtre d'objet(s). Ceci donne un champ d'analyse vaste, s'appuyant sur diverses variables (groupes de différentes constitutions, nombre de participants, âges, volontaires ou contraints,...).

Finalement nous aborderons une approche presque sociologique pour réaliser cette recherche mêlant les sciences de l'enseignement à l'art théâtral ainsi qu'au développement de l'enfant. C'est une véritable enquête sur un sujet pluriel convoquant des connaissances dans tous les domaines.

L'enfant qui découvre le théâtre peut être très jeune, il peut savoir lire ou non à ce moment-là, savoir plus ou moins bien s'exprimer, connaître son corps, celui des autres,... Les compétences citées seront donc à considérer relativement au développement de l'enfant. Établissons donc la période de recherche allant de la petite enfance (dès les premiers mois) au collège (15 ans). Nous pourrions étendre la limite achevant la recherche jusqu'au lycée mais nous ne considèrerions plus à ce moment l'élève comme un enfant. De plus il achève son développement et le théâtre n'aura pas le même « effet » sur lui. Cela pourrait faire l'objet d'une autre recherche.

Quelles que soient les conditions dans lesquelles l'enfant pratique l'art théâtral, cela représente un bénéfice dans son développement personnel et sa croissance. Le théâtre développe les fonctions de base pour vivre en société. Christiane PAGE³ rappelle que pour vivre en société, il faut savoir lire, écrire, être capable de communiquer, d'exprimer une idée, maîtriser le rapport dans l'espace, travailler ensemble. Elle affirme que toutes ces compétences sont également valables et indispensables pour le théâtre et pour l'école et ainsi facilitent l'accès et la participation à une vie culturelle et sociale, ce qui est l'une des finalités de l'éducation.

³PAGE, C. (1997). Eduquer par le jeu dramatique. Issy-les-Moulineaux : ESF collection Pratiques et enjeux pédagogiques

L'initiation à l'art théâtral débute au XX^{ème} siècle dans les écoles, au moment où l'on décide de placer l'enfant au centre de l'apprentissage et de le considérer comme un adulte en devenir, en construction. C'est pourquoi on utilise des activités artistiques, on tente de privilégier l'évolution de l'enfant en tant qu'individu.

Aujourd'hui, l'accès à la culture vivante est obligatoire, aucun élève ne doit avoir quitté l'école sans avoir participé à un projet de réalisation artistique. Comment optimiser cette pratique ? Quels bénéfices en tire l'enfant ? À quel point l'amusement accroît-il les connaissances de l'enfant ? Comment le théâtre peut-il devenir un outil pédagogique ? Quel type de théâtre est le plus adapté à l'enfant ?

Nous nous interrogerons plus précisément sur la question suivante : quelles peuvent-être les spécificités des pratiques du théâtre d'objet(s) par rapport aux pratiques théâtrales de jeu ? Nous tenterons d'y répondre en analysant trois domaines d'apprentissage de l'enfant pour en décliner les spécificités des deux pratiques. Nous commencerons par le jeu, puis le rapport aux autres et enfin nous finirons par l'imaginaire.

I – Le jeu

A. Tout commence par le jeu

1. Jouer pour grandir

« Le contraire du jeu n'est pas le sérieux, mais la réalité. Peut-être sommes-nous en droit de dire que tout enfant qui joue se comporte en poète en tant qu'il se crée un monde à lui, ou plus exactement qu'il transpose les choses du monde où il vit dans un ordre nouveau, tout à sa convenance. Il serait alors injuste de dire qu'il ne prend pas ce monde au sérieux. » Sigmund Freud

L'enfant se développe en grande partie grâce aux jeux auxquels il participe. « Faire comme si » lui permet d'imaginer des situations, de reproduire des moments de vie, de s'approprier le monde qui l'entoure. L'enfant modifie les règles de la vie réelle, il change ce qu'il veut pour créer un monde totalement imaginaire. Cet univers lui donne l'occasion de percevoir les interactions entre les Hommes, les relations humaines, les comportements, les règles de conduite pour trouver sa place, au moins le temps du jeu, au sein de la société. Le théâtre est un moyen de plus pour recréer une communauté. Il se détache de la réalité et *« transpose les choses du monde où il vit dans un ordre nouveau »*.

Il met en scène son jeu comme il l'entend de manière consciencieuse. Pour attester cette théorie il suffit d'entrer dans le jeu d'un enfant et de proposer de faire quelque chose en désaccord avec le monde qu'il s'est créé. La hiérarchie adulte/enfant n'a alors plus aucune importance. Si l'enfant a décidé que cette proposition était en décalage avec son jeu il vous

le fera savoir de manière très explicite. Remy PUYUELO dans *L'art de jouer*⁴ décrit les conditions que créent les enfants pour « jouer tranquille » :

« Les enfants ne jouent pas n'importe quand, n'importe comment. On a l'impression qu'ils ont besoin de s'aménager un lieu, des liens avec tout ce qui se passe autour, pour pouvoir « jouer tranquille ». Je fais le lien avec pouvoir « penser tranquille ». On a le sentiment que les choses ne se font pas au hasard, qu'il y a un minimum d'auto-organisation du cadre. Cela nous surprend. Les enfants ne jouent pas toujours à ce que nous voudrions ou comme nous voudrions. Les enfants détournent les jeux, ou détournent des choses qui ne sont pas du tout faites pour jouer. »

C'est ainsi qu'en détournant des objets de leur usage habituel on s'approche du théâtre d'objet(s). En s'appropriant des supports d'imaginaire, l'enfant va au-delà de l'objet et crée le personnage.

2. Du divertissement au jeu théâtral

Si les enfants aménagent un moment et un lieu particulier pour pouvoir jouer, c'est aussi pour que progressivement le jeu devienne théâtral. Ils utilisent les objets comme prétexte pour amorcer l'univers théâtral. Les enfants se créent les conditions idéales pour jouer : un public de peluche observe la scène, une réunion familiale est prétexte à l'élaboration d'un petit spectacle.

⁴ Puyuelo Rémy, « *L'art de jouer* », *Enfances & Psy*, 2001/4 no16, p. 140-149. DOI : 10.3917/ep.016.0140

François LAZARO⁵ nous décrit également cette idée :

« Pouce, on ne joue plus. On fait la pause, on s'explique, on redéfinit la règle, on répète...et on rejoue. Organiser le sens du monde par le jeu permet d'y trouver une place. Qui a vu jouer un enfant est entré un instant dans la confiance du monde. La poupée est malade ; l'ours en peluche ne veut pas manger sa soupe ; le petit soldat est dissipé : avec un grand sérieux, l'enfant leur parle, donne du sirop à l'un, apprend l'alphabet au second... Devenu grand, l'enfant, à qui va-t-il parler ? Jouer c'est jouir du sens fragile de la vie. C'est mettre la vie en dessins, en sons et en mouvements. C'est vivre cette sensation, d'être, pendant un moment, le créateur du monde, de pouvoir le faire naître et disparaître. Quelle plus belle métaphore peut-il exister de construction de soi ? »

L'enfant se construit par le jeu, en reproduisant des dizaines de fois les mêmes histoires, comme un acteur répétant son rôle. Le jeu dramatique est essentiel, il lui permet de jouer *« sans risque, mille fois sa propre mort, pour de faux, pour accepter sa propre vie, pour de vrai. Il s'agit d'une capacité à écrire par le geste dramatique, mis à distance, qu'il ne faut pas négliger »*.⁶

Les enfants sont prédisposés à être comédiens ou spectateurs de théâtre car ils pratiquent eux-mêmes très souvent le principe de « jouer la comédie ». Lorsqu'ils cherchent à obtenir ce qu'ils veulent auprès de leurs parents par exemple. Ou bien lorsqu'ils se prennent pour des adultes en jouant au gendarme et au voleur, à papa et maman ou à la marchande.

⁵ D'après l'article de François LAZARO *L'enfant prend aussi forme dans une poignée d'argile*, dans l'ouvrage d'Anne CARA, *La marionnette, de l'objet manipulé à l'objet théâtral*. - Reims : SCÉRÉN-CRDP, 2006 – 339 p.

⁶ D'après la préface de l'ouvrage d'Anne CARA, *La marionnette, de l'objet manipulé à l'objet théâtral*. - Reims : SCÉRÉN-CRDP, 2006 – 339 p, écrite par François LAZARO *L'enfant prend aussi forme dans une poignée d'argile*.

En réalité, les enfants sont aussi bien prédestinés au théâtre d'acteurs qu'au théâtre de marionnettes, car on relève également de nombreuses analogies entre enfants et marionnettistes. Tous deux attribuent un rôle à un objet, plus ou moins anthropomorphe, animaux en peluche, poupées ou petits personnages d'un côté, matériaux brutes de l'autre. Quelque soit l'objet choisi on distinguera toujours un regard ou une tête sur cette masse. Cela nous permettra de la suivre dans ses déplacements. L'enfant et le marionnettiste animent leur objet en lui donnant vit, en lui donnant une voix, en le faisant se déplacer et en l'enrôlant dans une histoire. Toutes ces similitudes entre leur démarche nous permettent de comprendre pourquoi l'enfant est si captivé par le théâtre d'objet(s).

L'objet choisi a alors une double résonance : « *Pratiquer le théâtre de marionnette, c'est apprendre, ludiquement, à accepter le jeu, c'est-à-dire le paradoxe (ceci est, en même temps, une pince à linge et un crocodile). Accepter le paradoxe en nous, c'est accueillir la vie* ». ⁷

3. L'identification

Pour que l'enfant sente la frontière entre le jeu théâtral et le jeu d'enfant, il doit identifier sa marionnette ou son personnage. Cette étape donne du sérieux à sa démarche et lui permet d'entamer une réflexion sur ce personnage. Ce n'est pas un simple « doudou » ou « nounours », c'est un personnage à qui il arrive une histoire.

Avant de débiter d'entreprendre la manipulation de sa marionnette l'enfant doit commencer par l'identifier. C'est ainsi que la marionnette se distingue de l'acteur : il change difficilement de personnage. Le corps de l'enfant est relativement neutre et peut plus facilement changer de situation. L'enfant n'est donc pas forcé de passer par cette étape

⁷ Idem

d'identification. En un instant l'acteur peut changer de rôle et devenir un nouveau personnage.

Pour le théâtre d'objet(s) la démarche n'est pas la même. La marionnette exprime déjà quelque chose dès qu'elle entre en scène. Les marionnettes, surtout celles qui proviennent du théâtre d'objet(s) sont très connotées, et rarement neutres. Leurs couleurs, leurs formes, leur taille influencent notre perception du personnage. C'est pourquoi l'enfant peut s'amuser à créer une carte d'identité de sa marionnette, à commencer par lui trouver un nom. Pascal Le Maléfan, dans un article, décrit ce processus :

« Les enfants sont en effet invités à ne pas choisir leur propre prénom ou le prénom d'un des enfants présents dans le groupe. Il leur est demandé d'inventer un nom, donc de créer de l'ailleurs et de l'altérité. Puis ils sont invités à donner quelques éléments de l'histoire de ce personnage : est-ce un enfant ? un adulte ? A-t-il un métier ? Etc. Nous insistons sur l'importance de conserver ce nom durant toute la durée du groupe et nous sommes souvent conduits à intervenir pour rappeler que telle marionnette avait été nommée de telle façon. Le nom est une véritable accroche qui fixe et reste la création. »⁸

La première des manipulations peut être cette présentation. Chaque enfant présente sa marionnette au reste du groupe. C'est une première semi-improvisation guidée par l'utilisation de la carte d'identité. Pour l'enfant qui découvre le théâtre il est plus facile de savoir ce qu'il va dire. Il improvise l'ordre dans lequel il donne les informations, les phrases qu'il fait, ce qui représente une première étape conséquente pour quelqu'un qui s'exprime pour la première fois seul face au groupe.

Pascal Le Maléfan précise la démarche qu'il entreprend dans l'hôpital où il travaille :

« Toute nouvelle nomination nécessite de créer un nouveau personnage. En général, les enfants fréquentent le groupe marionnettes plusieurs années de

⁸ Idem

suite, et, à chaque fois, ils doivent confectionner une nouvelle marionnette avec un nom différent des précédentes. Ce travail sur plusieurs années, au long cours donc, est un aspect important qui s'est peu à peu dégagé de l'expérience menée dans cet hôpital de jour. On s'est en effet aperçu que pour certains une seule session ne suffisait pas à l'investissement de ce média et du cadre. Pour Cécile, il a fallu attendre la troisième année pour qu'elle donne un nom inventé à sa marionnette et qu'elle accepte d'aller derrière le castelet. »⁹

Le développement de l'enfant par le jeu est finalement autant valable pour chacune des deux pratiques théâtrales : le théâtre de marionnette et celui de jeu. La frontière entre l'amusement de l'enfant et le jeu théâtral, quel qu'il soit, est aussi facile à franchir pour les deux types d'arts. Qu'en est-il pour le corps ? Comment l'enfant perçoit-il cette frontière physiquement ?

B. Le corps

1. Différence théâtre d'acteur(s), théâtre d'objet(s)

Si l'objet est pour l'enfant un vecteur de jeu et un symbole de liberté, il a également un rapport avec son propre corps. Le lien entre le corps et le théâtre d'objet(s) n'est pas évident puisque justement le corps du manipulateur n'est pas central. C'est la différence majeure entre l'acteur et le manipulateur. François Lazaro en décrit même certains avantages :

« Ses valeurs les plus structurantes, le théâtre de marionnettes, les portes dans son identité même : cette simple action, ranger sa marionnette après avoir joué (ranger son propre corps est bien plus difficile à l'acteur), c'est accepter

⁹ Idem

symboliquement de mourir, pour renaître la prochaine fois (ranger, c'est d'ailleurs la promesse d'une prochaine fois). C'est accepter de renoncer à une énonciation du réel, que l'on vient d'effectuer, pour naître, demain, à toutes les autres. »¹⁰

Cet objet placé à la lumière envoie le corps du manipulateur dans l'ombre, alors que pour l'acteur, le corps est au centre, il s'exprime avec. Il prête directement son corps au personnage. Pour le théâtre d'objet, on utilise un tenant lieu, un corps délégué qui prend place sur scène pour jouer. Ce procédé peut, en un sens, faciliter le travail de distanciation entre le personnage et l'acteur. L'objet n'est plus seulement accessoire, il permet de lever l'ambiguïté sur les rapports acteur/personnage et évite les confusions. L'enfant matérialise bien la limite entre les deux. Il établit un lien avec sa marotte, comme si elle était le prolongement de lui-même. L'objet permet à l'enfant de se construire en se projetant. Il apprend à devenir expressif pour que les autres le comprennent. C'est à cet instant que le jeu devient dramatique.

2. « Apprivoiser » son corps

Jusqu'ici nous imaginions l'enfant jouer pour se divertir, nous l'envisageons désormais jouer sur une scène de théâtre. Certains enfants ont du mal à faire cette différence et leur corps en témoigne.

« Envisager la marionnette c'est se rendre compte, par le moyen d'un dispositif concret (faire jouer la marionnette), que pour vivre, je ne peux pas

¹⁰ D'après la préface de l'ouvrage d'Anne CARA, *La marionnette, de l'objet manipulé à l'objet théâtral*. - Reims : SCÉRÉN-CRDP, 2006 – 339 p, écrite par François LAZARO *L'enfant prend aussi forme dans une poignée d'argile*.

rester enfermé dans mes certitudes, que je suis obligé de montrer aux autres des signes concrets, expressifs (des gestes, des attitudes, des actes, des déplacements) de ce que je pense, ressens, propose. »¹¹

Pour les aider à jouer, je leur propose trois règles théâtrales simples qui donnent immédiatement de la crédibilité à leur scène : jouer face au public (ou volontairement de dos), être audible et articuler, créer une situation.

Ces quelques règles donnent à leurs prestations une dimension théâtrale et non plus seulement récréative. Les enfants se rendent compte qu'ils jouent pour un public et non plus seulement pour eux mêmes.

Ces consignes s'appliquent aussi bien au théâtre d'objet(s) qu'au théâtre d'acteurs et permettent aux enfants d'être attentifs à ce qui se passe dans leur corps.

La première recommandation : jouer face au public permet de se montrer et dans le cas du théâtre d'objet(s) de montrer sa marionnette. Selon les situations l'enfant peut être volontairement de dos pour cacher son personnage ou pour mimer quelque chose, mais il est nécessaire que l'enfant prenne conscience de l'importance pour le public de suivre visuellement ce qui se passe sur scène.

Le second conseil : être audible et articuler. Cette consigne est très difficile pour les plus timides d'entre eux. Il faut apprendre à maîtriser sa voix, son souffle, articuler et prendre son temps, tout ça en même temps ! Le théâtre d'objet(s) présente un avantage dans son rapport à la parole. Les marionnettes n'ont pas forcément besoin de parler et si elles s'expriment, c'est souvent avec des sons, des phrases courtes ou des onomatopées. Certains d'entre eux me diront même qu'ils préfèrent jouer du théâtre de marionnette pour pouvoir « se cacher derrière » celle-ci. Alors que du point de vue du spectateur l'apparence de la marionnette est le reflet du corps du manipulateur. Si sa marotte est toute avachie ne tient pas debout, c'est que l'enfant n'est pas concentré et attentif par exemple.

¹¹ D'après l'article publié dans l'ouvrage d'Anne CARA, *La marionnette, de l'objet manipulé à l'objet théâtral*. - Reims : SCÉREN-CRDP, 2006 – 339 p, écrit par Annie GILLES *Des enfants et des marionnettes*.

Il est parfois difficile pour eux d’apprivoiser leur corps. La dernière recommandation que je leur donne : créer une situation, leur permet de prendre conscience des spectateurs et signifie en fait agir pour le public. En improvisation on doit prendre tout ce que l'autre nous propose. S'il se met à rire il faut jouer comme si c'était le personnage qui riait. S'il oublie sa réplique il faut meubler le vide. Quoi qu'il arrive le spectacle doit continuer. Ils doivent être capables de créer une situation qui ne sera crédible pour les spectateurs que si leur corps est totalement impliqué. Si leur corps ou celui de leur marionnette montre des signes d’inattention, ils perdent le spectateur.

Toutes ces recommandations tournent finalement autour d'une idée centrale : penser à son public. Quelque soit le type de théâtre utilisé, il est capital que l’acteur tout entier pense à son public.

Si en apparence c'est un jeu qui paraît simple, l'élève qui le pratique doit tout de même se plier à une extrême rigueur et un engagement total. « *Il joue toujours à vue et doit, tout en incarnant le rôle de narrateur ou son propre rôle, tout en assurant l'unité dramatique du spectacle, imposer au spectateur les objets comme autant de personnages.* »¹² Ce sérieux du marionnettiste peut être en total contraste avec la fantaisie des propos tenus par son personnage. Ce contraste est parfois difficile à comprendre par l'enfant. « Si le public rit je peux rire aussi! ». Or dès l'instant où le manipulateur décroche on perd instantanément la marionnette. Elle n'est plus tenue, son regard se perd et c'est normal puisque l'enfant n'y prête plus attention. La concentration est un élément essentiel qui distingue le jeu d'enfant du jeu théâtral. À tout moment, l'enfant, lorsqu'il s'amuse, rompt l'illusion en disant à son camarade de se placer là ou de faire telle action. Il lui faudra du temps pour perdre cette habitude durant le jeu théâtral et comprendre le concept d'illusion, de public, de représentation.

¹² CARA, A. *100 mots pour comprendre les arts de la marionnette*. – Reims : SCÉRÉN-CRDP, 2011 – 117 p

Annie GILLES dans son article « *Des enfants et des marionnettes* »¹³ exprime les questions soulevées par la manipulation et l'effort que doivent fournir les enfants pour devenir manipulateurs :

« Les marionnettes ne se substituent pas seules aux acteurs, leur jeu dépend entièrement des manipulateurs. Tout se joue pour les enfants entre intuition et réflexion. Comment transposer sur la marionnette une gestuelle significative? Comment donner l'impression qu'elle se déplace en marchant alors que l'on dispose de peu de place dans le castelet et que, la tenant à bout de bras, on a tendance à l'incliner au risque de faire penser au public qu'elle tombe ou qu'elle est mal manipulée? Comment donner au besoin l'impression qu'elle en apesanteur ? Comment faire passer par cet objet les signes des émotions que le personnage est supposé exprimer autrement que par la voix qui lui est prêtée mais à certains moments seulement? Les marionnettes sont des instruments de théâtre dont les enfants doivent faire l'effort d'apprendre à jouer. »

Une fois l'apprentissage des techniques de base réalisé, les enfants peuvent s'amuser à jouer. La proposition de construire un scénario est alors un axe de travail intéressant qui permet de mettre à l'épreuve la capacité d'être en accord avec d'autres pour jouer sa partition quand on est attendu. Ces saynètes peuvent mobiliser tout le groupe ou ne concerner que deux enfants qui se choisissent pour une histoire entre leurs marionnettes. À l'inverse, on peut choisir de les faire improviser pour travailler leur imagination.

¹³ D'après l'article publié dans l'ouvrage d'Anne CARA, *La marionnette, de l'objet manipulé à l'objet théâtral*. - Reims : SCÉRÉN-CRDP, 2006 – 339 p, écrit par Annie GILLES *Des enfants et des marionnettes*.

3. La représentation

La perspective de la représentation est enfin la dernière étape du cheminement accomplie par les enfants-manipulateur ou les enfants-acteurs. Elle n'est pas du tout négligeable et Annie GILLES remarque qu'elle soulève de nombreuses interrogations :

« Le passage de l'élaboration de marionnette à un projet de spectacle conduit les enfants plus loin encore dans le travail conjugué de réflexion et d'imagination ainsi que dans les interactions sociales qui exigent entretiens, prises de décisions, concessions parfois et partage des responsabilités. Que jouer, dans quel espace, comment s'organiser? Ces questions générales doivent prendre en compte l'œuvre de chacun des enfants. Parviendra-t-on à faire apparaître toutes les marionnettes dans un même spectacle quitte à les présenter comme dans un défilé de mode? Serait-il préférable de trouver une histoire qui les mette en relations les unes avec les autres dans des rôles précis? Au demeurant ne faudrait-il pas trouver plusieurs histoires afin que tous les enfants puissent jouer ? Qui pourra se libérer du jeu pour modifier l'éclairage au bon moment, contrôler la bande son, intervenir sur le décor? Les marionnettes que l'on croyait terminées nécessitent parfois des modifications. Un détail vestimentaire s'avère indispensable à la distinction de personnages trop ressemblants. Telle marotte verra le bâton qui la soutient considérablement rallongé parce qu'elle doit jouer le rôle d'un adulte par rapport à des enfants, d'une reine par rapport à des sujets, d'un géant par rapport à des nains. Peut-être faudra-t-il transformer en marionnette à fils une sorcière d'abord fabriquée comme une marionnette à gaine afin de donner l'impression qu'elle s'envole le moment venu; il faudra peut-être l'attacher solidement au manche à balai qui lui sert de moyen de locomotion si l'on ne veut pas le voir retomber au sol, à moins qu'il n'y ait là, après tout, un effort comique à exploiter. Que fera-t-on d'une marionnette qui représente une idée plutôt qu'un personnage? La créativité des enfants se manifeste tout

particulièrement lorsqu'ils sont placés en situation de trouver des solutions scéniques à des problèmes de représentation. »¹⁴

Cette dernière phrase présente bien l'enjeu qu'est la représentation. Si la créativité des enfants est à son maximum c'est parce qu'ils savent qu'ils vont présenter leur travail en public. Tous les problèmes trouvent alors une solution avant cette date butoir. Pour tout travail théâtral, l'achèvement est la représentation. Même si le chemin qui mène jusque là est aussi important, le spectacle constitue une part très importante du travail. La représentation est aux comédiens ce qu'est la ligne d'arrivée aux coureurs, le résultat du calcul aux mathématiciens,... et cette donnée n'a pas échappé aux enfants. Ils savent parfaitement qu'ils vont s'exposer aux autres à la fin de la séquence.

¹⁴ D'après l'article publié dans l'ouvrage d'Anne CARA, *La marionnette, de l'objet manipulé à l'objet théâtral*. - Reims : SCÉRÉN-CRDP, 2006 – 339 p, écrit par Annie GILLES *Des enfants et des marionnettes*

II – Le rapport à l’autre

A. Développement collectif

1. La relation aux autres participants

Le théâtre a de nombreuses conséquences sur le développement de l’enfant, il lui permet, entre autre, d’apprendre à vivre en société. Il lui enseigne la place du comédien par rapport à son public, par rapport au reste de la troupe et par rapport à son metteur en scène – ici le plus souvent l’adulte encadrant. L’enfant se construit en jouant. Il comprend des notions comme la hiérarchie, le rapport à autrui, le respect de la parole, la vie en collectivité,... Ce sont, entre autre, les discussions au bord du plateau après une scène qui amène l’enfant à maîtriser ces notions. À ce moment là, ils peuvent échanger sur ce qu’ils viennent d’accomplir pour les uns et de regarder pour les autres. Il faut alors que les spectateurs apprennent à être attentif à ce qu’a proposé l’autre pour le conseiller, le critiquer sans se moquer de lui, dépasser le stade du « j’aime », « j’aime pas », proposer des solutions. Pour l’apprenti comédien il s’agit d’accepter la critique sans se vexer, d’écouter les conseils, de défendre son point de vue,... Cet exercice est très enrichissant car il permet à l’enfant d’évoluer grâce aux autres participants. Cette activité se pratique aussi bien dans le théâtre d’objet(s) que celui de jeu.

Néanmoins dans le théâtre de marionnettes, le rapport à l’autre est différent. Dans l’expression « représenter par le pantin », la marionnette, l’objet, le matériau, le terme le plus important n’est pas « représenter » qui est une nécessité humaine de revisitation du réel. Ce n’est pas non plus « marionnette », ni « poupée », ni « objet », ni « matériau », puisque ceux-là peuvent être aussi envisagés hors du contexte du jeu dramatique. L’important est le « par », qui nous ramène à une exploration de notre relation aux autres,

aux contraintes, à nous-mêmes. L'enfant utilise l'objet pour aller plus loin, dépasser la discussion avec l'autre pour aller jusqu'à l'interaction, le partage, l'échange.

La spécificité du théâtre de marionnette face au théâtre d'acteur dans le cas présent est la présence de l'objet, semblable à celle d'un médiateur. Il permet à l'enfant d'entrer en communication avec autrui.

Vincent BELAUBRE et Virginie RUEFF exprime clairement cette idée dans leur texte : «*Un atelier marionnettes en classe d'accueil de collège* »¹⁵. Ils encadrent un atelier de théâtre d'objet(s) avec des enfants parlant mal le français. Ce temps d'échange, de rencontre entre les jeunes est un matériau privilégié à l'apprentissage. Les enfants, par le biais de ce projet apprennent la langue avec plaisir. Ils se racontent l'histoire, écrivent les rôles, apprennent leurs répliques,... ainsi ils retiennent petit à petit cette nouvelle langue grâce à l'autre. Lorsqu'ils ne se comprennent pas, ils communiquent grâce à l'objet. Ils miment, dessinent, fabriquent, essaient de s'exprimer autrement. L'entraide, la communication, l'enjeu de représentation permettent à l'élève de se sentir entouré et porté par le collectif. La pratique du théâtre de marionnette lui donne l'occasion d'être en interaction à la fois avec le monde extérieur (les autres participants) et lui-même (dans l'apprentissage d'une nouvelle langue).

« La mise en œuvre d'un atelier de marionnettes en classe d'accueil structure les apprentissages linguistiques et modifie la posture relative des élèves et de l'enseignant. Dans notre pratique, les textes sont d'abord élaborés ou adaptés à partir de jeux de rôles ou d'une œuvre existante. La fabrication des marionnettes et des décors, faisant appel à des matériaux et des techniques variés, permet l'expression subjective de chacun à travers un langage indirect. Cette activité stimulante aux plans sensoriel, moteur, relationnel et symbolique favorise une

¹⁵ BELAUBRE V. et RUEFF V. « Un atelier marionnettes en classe d'accueil de collège », *Ela. Études de linguistique appliquée*. 3/2007 (n° 147), p. 329-338.

communication spontanée très active. Le jeu théâtral et la manipulation des marionnettes obligent à interroger les codes de l'expression du corps et du visage, et imposent une exigence accrue dans l'usage de la langue et du geste (phonologie, prosodie, lexique, mimo-gestuel). La marionnette permet une mise à distance qui protège d'une exposition trop personnelle et atténue la difficulté de pratiquer publiquement une langue peu familière. La création d'un spectacle ajoute au travail des élèves une dimension d'utilité sociale importante. »

La marionnette est un vecteur de communication qui accroît le « pouvoir » du théâtre en collectivité. François LAZARO¹⁶ décrit très bien cet enjeu à ne pas perdre de vue :

« L'art de la marionnette est un art qui suppose l'oubli crispé de l'ego. Il ne s'agit plus de se montrer, soi (ce que l'on pense généralement, mais à tort, être le théâtre), il s'agit de le montrer lui, le personnage, l'autre corps qui n'est pas soi, dans un processus instrumental (la poupée est alors un instrument expressif), pour l'écoute de l'autre, puisqu'il s'agit en permanence de conduire un autre, inerte, à la vie. »

L'emploi de la marionnette démultiplie les possibilités du théâtre et les étend à un ensemble de références ludiques (les personnages peuvent être fabriqués, ou parler comme ceux d'une bande dessinée,...). Elle engage un travail d'équipe : celui qui construit n'est pas forcément celui qui joue et celui qui parle peut accompagner celui qui donne le mouvement. On apprend les uns des autres. On apprend ensemble. C'est sans doute là le sens profond de l'école : apprendre à être ensemble et apprendre à inventer sa juste place dans la grande famille des humains.

¹⁶ D'après l'article de François LAZARO *L'enfant prend aussi forme dans une poignée d'argile*, dans l'ouvrage d'Anne CARA, *La marionnette, de l'objet manipulé à l'objet théâtral*. - Reims : SCÉRÉN-CRDP, 2006.

Nous ne pouvons pas apprendre à l'enfant à être un artiste ni à être un humain. Nous pouvons juste l'accompagner un instant et lui enseigner ce chemin qui va vers l'art, le métier et l'humanité. »

2. La relation à l'éducateur

Il ne faut pas perdre de vue que dans cette démarche d'apprentissage de la vie, la marionnette est un moyen est non une fin en soi. Un moyen d'amener l'enfant vers l'autre, vers l'art, vers le théâtre. C'est un moyen pour lui de grandir et d'apprendre à vivre en société, de comprendre la hiérarchie, le partage, l'écoute, le respect,... Tant de valeurs utiles dans la construction de soi. Car si les ateliers théâtre favorisent sans nul doute la créativité et l'expression, c'est également l'occasion pour l'enfant de se développer et de maîtriser les apprentissages nécessaires à sa vie sociale.

L'enfant tisse une relation particulière avec l'éducateur. C'est à la fois un partenaire de jeu et une figure d'autorité, un adjuvant à la construction de son personnage, de sa marionnette et parfois un opposant, s'il considère que telle ou telle chose hors de propos ou dangereuse. L'animateur organise la séance de manière à ce que chacun puisse s'exprimer. Il fait avancer le questionnement du groupe sans donner ses propres réponses toutes faites. Pour faire évoluer le questionnement de ses élèves il doit valoriser la notion de plaisir. Car dès lors que les enfants s'amuse leur jeu commence à être meilleur. L'accompagnement de l'enfant ne consiste pas à les dégoûter de l'exercice théâtral à force de critiques négatives ou de donner des critiques exagérément positives afin qu'ils remontent avec plaisir sur le plateau. Il s'agit de trouver un juste milieu en valorisant leur plaisir et leurs capacités – même minimales – et en énonçant les points à améliorer par ordre de priorité. C'est-à-dire qu'au départ tout est à faire, il faut tout améliorer, alors pour éviter que l'élève sente que la

liste des défauts est largement supérieure à celle des qualités, on peut simplement amener certains points à être corrigé, puis au fur à mesure en ajouter d'autres. Finalement l'animateur contribue à aider l'enfant à comprendre les mécanismes du théâtre (le jeu, l'expression), il n'intervient pas sur le contenu des scènes. Christiane PAGE précise cet élément car selon elle : « *toutes les études sur le jeu, menées par les psychologues et psychanalystes, accordent une grande place à l'interprétation des contenus et des comportements des joueurs comme un moyen d'accès à une meilleure connaissance de l'individu. De même, on sait depuis longtemps que les activités dramatiques permettent aux personnes de faire surgir leurs propres démons.* »¹⁷

Cette interaction avec l'animateur se développe différemment selon le type de théâtre. Dans le théâtre d'acteur, la relation est directe et immédiate comme pour d'autres disciplines (danse, chant,...). L'élève et le maître échangent autour d'une pratique. Pour le théâtre d'objet(s) la relation est encore une fois indirecte, elle évolue autour d'un tiers séparateur. Le rapport en plus d'être indirect, n'est pas non plus immédiat. L'adulte participe à la construction de la marionnette, il voit naître le personnage et intervient partiellement à son élaboration. Annie GILLES aborde ce sujet dans l'introduction de l'ouvrage « *La marionnette, de l'objet manipulé à l'objet théâtral* »¹⁸ :

« Un éducateur doit parfois passer de la simple observation à l'intervention. Dès la conception de leur marionnette les enfants ébauchent un jeu avec elle. Ils y trouvent en quelque sorte l'autorisation tacite de prendre en compte les « instructions officielles » de leur vie intérieure et les « consignes » de leurs préoccupations privées et sociales. Il leur arrive parfois de franchir la limite entre jeu et passage à l'acte. Supposons que la construction d'une marionnette se révèle pour l'enfant l'occasion d'exprimer une extrême violence, l'éducateur se

¹⁷ PAGE Christiane, *Eduquer par le jeu dramatique*. Issy-les-Moulineaux : ESF collection Pratiques et enjeux pédagogiques, 1997.

¹⁸ D'après l'article publié dans l'ouvrage d'Anne CARA, *La marionnette, de l'objet manipulé à l'objet théâtral*. - Reims : SCÉRÉN-CRDP, 2006 – 339 p, écrit par Annie GILLES *Des enfants et des marionnettes*

demandera si cet enfant requiert une attention particulière ou s'il reproduit tout simplement les scènes qui abondent sur un petit écran trop souvent allumé ou bien encore s'il met en scène une violence vitale qu'il est capable de contrôler d'ordinaire, précisément parce qu'il s'y sent autorisé dans le cadre d'un atelier ludique. Il observera si la violence en jeu finit par s'éteindre grâce à la prise de distance qui engendre parfois le jeu de la marionnette au fil des répétitions d'une même séquence. Si l'enfant sort du jeu et se sert du personnage qu'il fabrique pour agresser quelqu'un l'éducateur n'hésitera sans doute pas à faire preuve d'autorité. Mais ce pourrait être en faisant jouer au personnage violent, quand bien même sa fabrication ne serait pas terminée, une courte séance ayant pour but de replacer et de dénouer les tensions. L'action éducative peut s'intéresser dans le contexte-même du jeu de la marionnette. »

Malgré le côté récréatif de la fabrication des marionnettes, c'est une étape déterminante qui ne doit pas être prise à la légère par l'adulte encadrant. Par contrainte de temps ou de faisabilité, l'animateur pourrait être tenté de donner à l'enfant une marionnette qu'il a déjà fabriquée pour lui-même. L'inconvénient majeur de cette situation est que l'objet ne soit pas adapté à ses capacités physiques (objet trop lourd, difficile à manipuler, trop grand, trop complexe,...), ni à ses caractéristiques physiques (la marionnette d'adulte ne sera pas crédible avec une voix d'enfant).

L'enfant fabrique donc lui-même sa marionnette. Ainsi il est en train de découvrir une écriture par la marionnette. Comment s'exprimer avec des objets ? Comment les assembler ? Les faire tenir ensemble ? François Lazaro nous explique cette notion d'écriture dans son article « *L'enfant prend aussi forme dans une poignée d'argile* »¹⁹ :

¹⁹ D'après l'article de François LAZARO *L'enfant prend aussi forme dans une poignée d'argile*, dans l'ouvrage d'Anne CARA, *La marionnette, de l'objet manipulé à l'objet théâtral*. - Reims : SCÉRÉN-CRDP, 2006 – 339 p.

« Dans le passé, de nombreux manuels ont expliqué, comment on pouvait fabriquer « facilement » des marionnettes avec des pelotes de laine ou des boîtes de camembert. Beaucoup d'enseignants se sont étonnés des pauvres résultats théâtraux obtenus une fois faut-il effectuer une approche du geste expressif et s'intéresser à la façon dont il s'organise dans notre propre corps pour pouvoir le traduire, le transposer, l'exagérer théâtralement pour qu'il devienne pertinent, amusant, émouvant. C'est une vraie écriture qui demande une organisation de l'espace utilisé, des mouvements, de la durée, de la juxtaposition et de la succession des signes. « Sujet, verbe, complément », dirait mon vieux professeur de Français. »

La fabrication de la marionnette est semblable à l'écriture théâtrale, elle constitue une part essentielle de l'œuvre théâtrale. C'est la création, la construction d'un spectacle. La marionnette en entrant sur scène donnera beaucoup d'indication sur le personnage qu'elle représente. Plus qu'un corps d'acteur elle exprime déjà quelque chose elle seule. C'est pourquoi l'adulte doit véritablement accompagner le plus jeune, qui n'est pas encore tout à fait à l'aise avec ses mains. Si en entrant sur scène la tête de la marionnette tombe, son bras se détache, ou perd un œil, il va être difficile de suivre l'action théâtrale.

Néanmoins l'adulte aidant à la construction doit trouver sa place entre laisser l'enfant se dépêtrer seul, participer ou bien faire à la place de l'enfant. Des nuances qui sont variables selon l'âge du petit et son habilité. Annie GILLES formule cette idée dans son article : *« Des enfants et des marionnettes »*²⁰ :

« Dès qu'ils sont en âge de fabriquer leurs propres marionnettes, les enfants s'y emploient avec plaisir et application pour peu que leur soit laissé une liberté suffisante dans le choix du personnage à représenter, dans son mode de confection et parfois même dans le choix du procédé de manipulation. Les enfants comptent néanmoins sur quelqu'un d'averti pour les aider à trouver des

²⁰ D'après l'article publié dans l'ouvrage d'Anne CARA, *La marionnette, de l'objet manipulé à l'objet théâtral*. - Reims : SCÉRÉN-CRDP, 2006 – 339 p, écrit par Annie GILLES *Des enfants et des marionnettes*.

réponses aux questions notamment techniques qu'ils se posent. Dans tous les cas leur inventivité est d'autant plus remarquable qu'ils ont préalablement vu des images de marionnettes, consulté des fiches ou des manuels de fabrication et surtout regardé de vrais marionnettes et des vrais spectacles. »

Le choix du type de marionnette est important. Soit il est laissé à l'enfant pour qu'il prenne toutes les décisions concernant sa marionnette, soit il est préalablement déterminé par l'adulte encadrant. Pascal LE MALEFAN dans son texte « *Marionnette thérapeutique et psychose infantile* »²¹ nous décrit les choix qu'il a entrepris et les raisons qui les justifient.

« Les marionnettes que nous utilisons et faisons construire par les enfants sont des marottes à main prenante. Ce type de marionnette est bien connu, d'une réalisation et d'un emploi faciles. Elles sont composées d'une tête faite de plastiroc à partir d'un support comme une boule de polystyrène ou une petite bouteille d'eau en plastique, d'un manche qui permet de la brandir et la déplacer, et d'un vêtement, une robe précisément, avec un espace à droite ou à gauche pour laisser passer les doigts du manipulateur, ce qui permet de saisir des objets ou d'accompagner la parole par des effets de manche. Outre la facilité de sa fabrication et de son emploi, le choix s'est porté sur ce type de marionnettes en raison de la distance qu'il permet avec l'enfant. Contrairement à la marionnette à gaine qui est dans le prolongement du bras comme si elle faisait partie du corps ou de la marionnette à fils, plus difficile à manier et aussi plus distante, la marotte offre un équilibre adéquat entre le manipulateur et l'objet manipulé ».

²¹ LE MALEFAN P. « *Marionnette thérapeutique et psychose infantile* ». *Enfances & Psy.* 2002 n°17.

B. L'enfant spectateur

1. L'évolution du répertoire

L'enfant évolue dans le cadre de cet apprentissage dans son rapport aux autres notamment en tant que spectateur. C'est l'occasion pour lui de comprendre quelle est sa place, comment se comporter lorsqu'il assiste à un spectacle.

Si l'art de la marionnette est aujourd'hui souvent assimilé au jeune public, cela n'a pas toujours été le cas. On entreprend actuellement de redonner du sérieux et de la crédibilité au théâtre de marionnette trop longtemps infantilisé. Pour cela on tente de ré intéresser les adultes au théâtre de pantin, alors qu'à l'origine il fut créé pour eux.

« Le théâtre de marionnette avait une vocation religieuse ou magique, satyrique ou simplement divertissante. La longueur et l'érudition des spectacles Wayang d'Indonésie ou la crudité des aventures de Karagöz dans le bassin méditerranéen sont les caractéristiques d'un théâtre pour adultes. »²²

Au XIX^{ème} siècle, la censure imposée aux pièces de théâtre pour marionnettes ont appauvri le répertoire et ont confié la marionnette aux spectacles pour enfants.

Mais depuis les années mille neuf cent soixante-dix, la marionnette est reconnue comme égale à l'acteur. En mille neuf cent soixante-dix sept, la première rencontre international d'associations nationales, à l'initiative du Théâtre des Jeunes Années, a eu lieu. Ainsi on commença à considérer la réception du spectacle par l'enfant-spectateur et la dramaturgie des œuvres présentées.

²² CARA, A. *100 mots pour comprendre les arts de la marionnette*. – Reims : SCÉRÉN-CRDP, 2011 – 117 p.

« Longtemps classé comme un théâtre récréatif d'importance mineure ou cantonné à des formes (comme les marionnettes) considérées à tort comme spécifique à l'enfance, son développement connaît bien des difficultés. Les spectacles ont à trouver leur écriture, leur nécessité, leur spécificité, et à définir une relation au jeune public qui échappe au ronron des matinées scolaires »²³

Ainsi progressivement la marionnette est devenue un art théâtral aussi sérieux et valable que les autres. Les jeunes créateurs tentent alors de renouveler le spectacle pour enfants et d'adapter les textes et les techniques de la marionnette contemporaine aux exigences du jeune public.

Différentes questions se posent alors :

« Comment s'adresser aux enfants sans infantilisme et sans didactisme ? Faut-il tenir compte impérativement des « tranches d'âge » dans les spectacles ? Que savons-nous de la réception de l'image et du texte par l'enfant-spectateur? »²⁴

Le répertoire évolue alors dans différentes directions : merveilleux, didactique, traditionnel ... Il est difficile de créer des spectacles pour une seule tranche de la population. Les spectacles qualifiés de « tout public » pallient à cette difficulté en s'adressant à tous. Personne n'est visé en particulier et chacun à son degré de compréhension. Une fois les carcans des pièces éducatives enlevés, les obligations de politiquement correctes abolies, on ose aborder tous les sujets devant les plus jeunes avec l'aide – ou sans d'ailleurs – des marionnettes. La mort, la violence, la guerre, les enfants soldats, l'amitié interdite, les frontières, l'immigration, l'actualité, la pauvreté, les maladies (cancer, handicap, sida,

²³ Article paru dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Sous la direction de Michel CORVIN (1995) A-K ; écrit par J.-P. RYNGAERT p 573-574.

²⁴ Idem

drogue, alcoolisme, trouble du comportement alimentaire) l'amour, la sexualité (les mères-filles, l'hétérosexualité, homosexualité, bisexualité ou transsexualité), les familles recomposées, mono parentales, les fratries, le divorce, le deuil sont une partie des sujets traités par le répertoire de jeunesse potentiellement celui de marionnette.

2. L'enfant, spectateur privilégié du théâtre de marionnette

La spécificité du théâtre de marionnette est de se servir d'objets. Or les plus jeunes ont un lien fort avec ces outils théâtraux. C'est pourquoi ils sont souvent captivés par ces formes, ces couleurs, ces matières s'agitant face à eux.

Le théâtre d'objet(s) permet notamment à l'enfant d'acquérir dès le plus jeune âge la notion de présence et d'absence. Une des plus grandes peur de l'enfant en bas âge est celle de l'abandon. Lorsque ses parents quittent la pièce il craint qu'ils ne reviennent jamais. Avec l'utilisation de la marionnette on peut arriver à faire évoluer ces peurs en jeux. Annie GILLES dans son article : « *Des enfants et des marionnettes* »²⁵ nous exprime clairement cette notion :

« Sans être marionnettiste, la plupart des adultes savent qu'il est facile de captiver un très jeune enfant, qu'il ait quelques mois ou deux ans, en jouant devant lui avec un objet. Le simple fait de le lui montrer puis de la cacher et de la montrer à nouveau lui procure surprise et plaisir. « Coucou ! Caché...le voilà ! ». Il se passe dirait-on quelque chose de merveilleux. Pour un jeune enfant, seule la présence garantit l'existence. Il n'acquiert que peu à peu la certitude qu'un objet disparu et l'objet identique apparu peu après peuvent être un seul et même objet. Très tôt, il se plait à faire tomber inlassablement un objet qui échappe alors à sa

²⁵ D'après l'article publié dans l'ouvrage d'Anne CARA, *La marionnette, de l'objet manipulé à l'objet théâtral*. - Reims : SCÉREN-CRDP, 2006 – 339 p, écrit par Annie GILLES *Des enfants et des marionnettes*.

vue en attendant de l'adulte qu'il le ramasse et le lui fasse voir à nouveau au moment de lui rendre. »

On peut également assimiler la marionnette à un objet transitionnel. C'est une chose désignée par l'enfant pour l'aider à se séparer de ses parents. Un synonyme de réconfort lorsqu'il se retrouve seul. On parle plus communément de « doudou ». En rapprochant la marionnette de l'objet transitionnel, on comprend donc mieux le lien fort qui se tisse entre l'imaginaire de l'enfant et la manipulation de l'objet par l'adulte. En grandissant nos craintes de perdre un être cher ou d'être abandonné s'estompent. Les liens forts que nous nouons avec ces objets transitionnels se détachent. C'est pourquoi l'image et le symbole véhiculés par le théâtre de marionnette à un public d'adulte et à un public d'enfant sont alors complètement différents.

Annie GILLES poursuit son article avec les phrases qui suivent :

« Dans le contexte de sa théorie sur le jeu comme espace intermédiaire, le psychanalyste britannique Winnicott a donné ses lettres de noblesse, sous le terme d'objet transitionnel, à ce morceau d'étoffe ou cette peluche, élu par un enfant en qualité de substitut maternel, et qu'il tient contre lui chaque fois qu'il a besoin d'être rassuré, particulièrement lorsqu'il est confronté à la solitude, au moment de s'endormir par exemple. Winnicott puis Françoise DOLTO, fervents défenseurs de la cause des enfants, auront contribué à faire prendre au sérieux les épreuves qu'ils ont à traverser. Il n'est plus permis de douter que la séparation, parfois vécue sur le mode de la détresse, comme un abandon définitif, demande dans tous les cas à être ménagée avec précaution. Or la marionnette une fois posée à la vue de tous par son manipulateur évoque l'enfant « laissé là ». Sa reprise en main par le même manipulateur réalise symboliquement le désir de l'enfant d'être à nouveau au contact de la grande

personne qui lui manque. Le jeune enfant peut même y voir à œuvre le désir partagé par l'adulte de renouer le contact. »

3. Identification ou distanciation ?

Comment l'enfant, spectateur privilégié du théâtre de marionnettes, assimile-t-il le spectacle ? S'identifie-t-il à la marionnette ? Au manipulateur ? Ou est-il à distance du jeu théâtral ?

En reprenant les termes instaurés par Bertolt BRECHT d'«identification» et de «distanciation» on peut s'interroger sur la posture adoptée par le jeune public. L'identification d'après la théorie brechtienne du théâtre épique, est un « processus de fusion affective ou intuitive du spectateur avec le comédien et du comédien avec le personnage »²⁶. La distanciation est le phénomène contraire. On pourrait également la nommer «étrangéisation». La mise en scène utilise divers procédés visant à perturber la perception du spectateur. Il adopte une posture active et critique et non plus passive et crédule.

Les enfants sont-ils admiratifs de l'illusion créée par le théâtre de marionnette ou se mettent-ils en retrait de ce qu'ils perçoivent ? On pourrait penser qu'étant donné que le spectacle de marionnette est caractérisé par la présence de figures tenant lieu d'acteurs, il y a forcément un phénomène de rupture de l'illusion théâtrale. Les spectateurs sont donc nécessairement mis à distance. Or Annie GILLES²⁷ nuance les diverses réponses possibles à ces questions en les distinguant selon l'âge et la situation de l'enfant-spectateur.

²⁶ Extrait de l'article « la distanciation (effet de) » paru p 510 du *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Sous la direction de Michel CORVIN (1995) A-K.

²⁷ D'après l'article publié dans l'ouvrage d'Anne CARA, *La marionnette, de l'objet manipulé à l'objet théâtral*. - Reims : SCÉRÉN-CRDP, 2006 – 339 p, écrit par Annie GILLES *Des enfants et des marionnettes*.

« Les très jeunes spectateurs sont enclins à s'identifier à la marionnette du fait de sa dépendance par rapport au montreur et de sa taille inférieure à la sienne. Cependant certains enfants s'identifient plutôt à la grande personne dont le jeu des marionnettes dépend. Lorsqu'ils ont dépassé les angoisses de la toute petite enfance, les jeunes spectateurs continuent de s'intéresser d'autant plus aux spectacles qu'ils font écho à leurs préoccupations du moment. Mais il se peut aussi qu'un spectacle réussi soit un spectacle qui réussit à les distraire. Enfin un spectacle à plusieurs personnages offre des possibilités identificatoires variées et les narrations présentées n'offrent pas toutes les mêmes possibilités projectives. Au demeurant nombreux sont les enfants, à partir de trois ans et bien au-delà, qui sont capables de prendre des distances par rapport au spectacle. Certains enfants prennent un plaisir tout particulier à s'efforcer de comprendre comment il est réalisé, quels en sont les ressorts, ce qui a lieu en coulisse ou derrière le castelet, et lorsque la manipulation s'opère à vue, comment s'y prennent les manipulateurs et comment sont faites les marionnettes. »

III - L'imaginaire

A. L'objet théâtral

1. De l'objet quotidien à l'objet théâtral

L'imaginaire de l'enfant est immédiatement sollicité au théâtre. Dès qu'il commence à concevoir une improvisation, à croire à des personnages, à penser une scénographie. Néanmoins l'univers du théâtre d'objet(s), le transporte encore plus loin.

Si en rentrant dans une salle de répétition un inconnu surprend des comédiens à jouer, il peut douter de la véracité de l'action. Sont-ils en train de jouer une scène ou vivent-ils vraiment cette action ? Alors qu'en voyant des comédiens manipuler des marionnettes, l'inconnu sera immédiatement où se situe la frontière entre réalité et fiction. La manipulation d'un objet théâtral demande ce qu'on pourrait nommer une générosité imaginative. Cette générosité n'est pas de la naïveté car le manipulateur et le spectateur savent que l'action n'est pas réelle. Simplement par générosité, les participants acceptent de croire à ce qu'il se passe sur scène.

L'objet choisit par le marionnettiste devient immédiatement une chose marionnettique. Il suffit de donner un regard ou approximativement une tête à son objet pour qu'il devienne instantanément un personnage théâtral. La magie de la manipulation lui fait quitter le rang d'accessoire pour devenir une figure dramatique. De l'objet quotidien à l'objet théâtral il n'y a qu'un pas vers la scène : l'imaginaire.

Le théâtre d'objet(s) est une des formes les plus radicales du théâtre de marionnettes, car la nature même de l'objet est assez peu importante : légume, ustensile de cuisine ou de jardinage, vêtement, matériau brut, objet neuf ou cassé, fragment ou assemblage rudimentaire, tout objet peut devenir une marionnette. Les choix du manipulateur alors

déterminent une esthétique spécifique. Les objets utilisés pour incarner les différents personnages sont généralement en adéquation les uns avec les autres pour former un tout harmonieux.

C'est également ce qui attire les enfants vers ce type de théâtre : les objets en eux mêmes sont drôles, simples à fabriquer et parfois proches de leurs jouets. Tout devient théâtral dès lors que l'objet est entre les mains du manipulateur. C'est un simulacre, une pure convention à laquelle les enfants adhèrent immédiatement. Ils ont l'habitude de donner de l'importance à un objet simplement parce qu'ils ont décidé qu'il serait autre chose. Par exemple si vous bannissez les jouets d'apparence agressive à un enfant : faux pistolet, couteau, épée ou autre arme factice, l'enfant détournera l'usage d'une brosse à dent, d'un bâton ou d'une équerre pour se battre avec. La notion de convention (« on fait comme si ») est donc facilement assimilée par les plus jeunes.

Anne UBERSFELD dans *L'école du spectateur*²⁸ cite le dictionnaire Larousse pour tenter de définir ce qu'est l'objet au théâtre : « L'objet lui-même n'est pas facile à définir ; pour le dictionnaire Larousse l'objet est « une chose existant en dehors de nous-même » ». Quelle place tient alors l'objet sur une scène théâtrale ? Tout élément extérieur au corps du comédien devient signifiant dès lors qu'il l'utilise. C'est la mince frontière qu'Anne UBERSFELD délimite entre l'objet, le décor et le costume. Un meuble que l'acteur n'utilise pas fait parti du décor, alors qu'un vêtement qu'on arrache n'est plus un costume mais un objet. Pour Umberto ECO²⁹ l'objet prend sa fonction dès lors qu'il est producteur de signes, dès que l'acteur l'utilise de manière ostentatoire.

« L'ostension a lieu quand un objet ou un événement donné, produit de la nature ou de l'action humaine (intentionnellement ou intentionnellement), fait parmi les faits, est 'sélectionné' par un individu et désigné pour exprimer la classe des objets dont il est membre. L'ostension représente le premier niveau de la

²⁸ UBERSFELD Anne, *L'école du spectateur*, Les éditions sociales, Paris, 1981.

²⁹ ECO Umberto. Pour une reformulation du concept de signe iconique. In: *Communications*, 29, 1978. Image(s) et culture(s). pp. 141-191

signification active, et c'est la première convention employée par deux personnes qui ne connaissent pas la même langue.

Si je montre un paquet de Gauloises à un ami qui est sur le point d'aller faire des achats, l'ostension peut exprimer soit "Achète des cigarettes", soit "Achète des Gauloises". Dans le deuxième cas, j'ajouterai très certainement quelques conventions dénotatives du type : montrer du doigt la partie du paquet qui porte la marque. Dans d'autres circonstances, il sera nécessaire de spécifier et de clarifier par plusieurs moyens si, par exemple, lorsque je montre un paquet de cigarettes, je veux dire "cigarettes" ou "paquet de cigarettes". »

L'objet est pour l'enfant un référent qu'il utilise depuis toujours. C'est un outil de communication qui dépasse la langue et permet d'établir un langage, une communication. Lorsque les enfants détournent un objet de leur fonction pour en créer une marionnette ils se basent sur la convention pour justifier cette modification du sens premier. Cela fait appel à leur connaissance propre sur l'objet initial mais également à leur imaginaire pour aller au-delà de cette fonction première et créer un objet signifiant.

« Au départ, l'objet théâtral n'est pas un signe. Il est un objet comme tous les objets, mais sur une scène il devient tel du que la dénégalion théâtrale le prive de sa fonction d'objet dans le monde : cette fonction devient fictive ou plus exactement fictionnelle ». ³⁰

³⁰ UBERSFELD Anne, *L'école du spectateur*, Les éditions sociales, Paris, 1981.

2. L'inquiétante étrangeté

L'imaginaire développé par le théâtre de marionnette est d'autant plus sollicité car il s'appuie sur un objet singulier. Pascal Le Maléfan dans son article « *Marionnette thérapeutique et psychose infantile* »³¹, exprime clairement cette idée :

« Nul a priori ne peut tromper sur ce qu'elle est, car chacun sait qu'il ne s'agit que d'une marionnette. Pourtant, sa présence est parfois trompeuse et laisse surgir l'inquiétante étrangeté qui rappelle son lien symbolique et anthropologique à la mort et au mythe des origines. »

La notion d'inquiétante étrangeté est un concept Freudien. C'est l'idée selon laquelle quelque chose est inquiétant car il est à la fois étrange et familier. Pour l'objet marionnetique l'enfant peut à la fois s'identifier à lui et le trouver effrayant. Une des peurs ancestrale véhiculée par les marionnettes, les poupées et autres figurines anthropomorphes, est la crainte qu'elles s'éveillent, s'animent toutes seules.

Si les objets peuvent paraître angoissants, pourquoi les utiliser ? Les objets prennent fonction d'intermédiaires entre l'enfant et le jeu théâtral. Ils lui permettent de ne pas se sentir directement observé. Les marionnettes occupent le rôle central. Elles prennent presque la place de l'enfant sur scène, lui permettant ainsi de rester dans l'ombre du castelet. L'objet permet également ce détour pour l'enfant qui n'ose pas forcément s'exprimer. C'est un tenant-lieu, une sorte de double à construire, une enveloppe vide à remplir, un volume creux à habiter. C'est pourquoi il est important que chaque enfant construise sa propre marionnette et la nomme.

³¹ LE MALEFAN P. « *Marionnette thérapeutique et psychose infantile* ». *Enfances & Psy.* 2002 n°17.

« Il s'agit donc d'un objet nullement quelconque mais plutôt fortement connoté, dont le ressort principal est d'interroger les montages de l'identité. La marionnette est par excellence un artifice qui décompose la structure de l'identité mais qui, aussi, crée de l'identité par le biais d'une forme et d'un nom. »³²

B. La fabrication

1. La fabrication : étape déterminante dans la création du personnage

La fabrication des marionnettes est une étape essentielle dans le processus de création théâtrale. Elle aide l'enfant à imaginer son personnage et à le construire. Il n'y a pas de temps équivalent dans le théâtre de jeu. C'est une étape en plus qui stimule concrètement son imaginaire. L'enfant fabrique son personnage avec ses mains, pas seulement avec son esprit.

Ce processus dure un temps très variable selon les groupes et selon les enfants, en fonction principalement du statut de leur image du corps. Cette étape permet au manipulateur de s'approprier l'objet auquel il va donner vie. Fabriquer sa marionnette permet à l'enfant d'avoir des connaissances approfondies de l'objet, de ses caractéristiques physiques et de ses possibilités manipulatoires. Chez l'enfant et l'adolescent ce processus de fabrication leur permet de se construire en même temps qu'ils construisent leur marionnette. Cela peut permettre aux jeunes en difficulté d'apprendre à s'accepter tels qu'ils sont. La construction est le support d'une parole qui sert un récit, une histoire, voie vers l'imaginaire. La construction est donc un temps essentiel, un temps de création où s'invente une forme qui sera décorée en vue d'une identification. C'est à ce moment-là qu'il

³² LE MALEFAN P. « *Marionnette thérapeutique et psychose infantile* ». *Enfances & Psy.* 2002 n°17.

se passe quelque chose pour eux. La forme de la tête, son expression, ses couleurs sont déjà des signes d'un consentement à se construire, sans pouvoir encore faire parler cette création et aller derrière le castelet. La construction d'un alter ego de chiffon donne l'occasion de s'identifier et se projeter. Ils créent de toute pièce leur personnage et choisissent qu'il soit proche ou lointain de l'image qu'ils ont d'eux même. Pour illustrer cette idée, Annie GILLES prend l'exemple d'Ursula TAPPOLET³³ :

« Auteur d'un ouvrage capital sur la marionnette dans l'éducation, Ursula Tappolet explique avoir fabriqué dans sa jeunesse des marionnettes à tout petit nez, ou sans nez du tout, qui l'aidèrent pendant longtemps à supporter puis à accepter le long nez qui lui donnait l'impression d'être défigurée. Lorsqu'elle fonda beaucoup plus tard, un atelier de confection de marionnettes, elle eut maintes fois l'occasion de constater que les participants, enfants jeunes ou adolescents, étaient nombreux à passer eux aussi par la fabrication d'une sorte de double qui les représentait jusqu'à un certain point et sur lequel ils projetaient leurs sentiments, leurs drames, leurs désirs,... Grâce au témoignage d'Ursula Tappolet, les personnes qui conduisent un atelier de fabrication de marionnettes apprennent aussi à quel point elles se doivent de rester discrètes sur ce qu'elles pourraient observer des processus d'identification et de projection à l'œuvre. L'atelier de marionnettes offre aux enfants un espace et un temps d'expression, de création et de communication exceptionnels. Ce n'est pas pour autant que s'impose une explication qui risque toujours d'être hasardeuse. »

Même si on ne peut pas toujours désigner clairement la marionnette comme l'alter ego de l'enfant on remarque tout de même des ressemblances étonnante entre eux. Il ne faut pas s'attarder sur les difformités ou les erreurs de placement des éléments du visage (le nez peut se trouver à la place d'une oreille). Une certaine laideur ou étrangeté peut parfois en émaner, qui peut choquer un sens esthétique ou une volonté éducative. Ce moment de création doit être également un moment de récréation pour l'enfant.

³³ Idem

2. La fabrication : une étape récréative

À l'heure actuelle, le théâtre n'est pas une pratique systématique chez les jeunes. Ils ont beaucoup plus accès aux nouvelles technologies qu'aux techniques ancestrales de jeux dramatiques. Ils préfèrent se créer des avatars numériques pour les aider à se fabriquer une autre image d'eux-mêmes, qu'une marionnette. L'image qu'un enfant se crée de lui-même utilise l'imaginaire pour agir sur réel. Le jeune garde en mémoire cette image imaginée pour se construire et forger sa personnalité. L'avatar est différent, il renvoie une image plus positive. Mais la marionnette présente des avantages par rapport à l'effigie informatique : tout d'abord elle est une copie de soi concrète et palpable, mais également elle est intime et n'est pas diffusée sur la toile. Et même si ce double n'est pas nécessairement à l'image du fabricant, la fabrication de marionnette permet quoi qu'il en soit, un retour aux sources grâce au processus de création manuelle d'objets tangibles. C'est une étape qui peut tout à fait être récréative alors qu'une image sérieuse se construit. Une fois de plus le théâtre d'objet(s) permet de mêler le sérieux au jeu. L'enfant peut tout à fait créer une image de lui valable, importante et forte, tout en s'amusant à la construire. L'adulte doit rester présent pour aider et encourager le plus jeune dans ce processus de création.

« Les enfants ont comme principales contraintes la recherche et la mise en pratique des moyens de réaliser leurs idées, ou de trouver des idées, à partir des matériaux et des objets disponibles. Il faut composer avec la résistance des matériaux, et, pour cela, faire une fois de plus, appel à l'ingéniosité autant qu'aux exemples connus. Les marionnettes fabriquées résultent de transformations passées par leurs mains et valorisent leur compétence manuelle autant que leur compétence intellectuelle, elles se justifient par la fierté et la joie qui s'expriment généralement en cours et en fin de réalisation. Les premiers résultats obtenus donnent à réagir et à faire réagir, à s'exclamer, à commenter, à demander des avis, à réfléchir, à se décourager parfois avant qu'une trouvaille personnelle ou

les suggestions de l'entourage n'induisent de nouvelles idées qui invitent à poursuivre le travail. Il faut retenir le nom des matériaux à partager, des outils à prêter, des actions, des procédés d'assemblage. Il faut aussi formuler ce que l'on voudrait faire, écouter les conseils et les reformuler, au besoin, à sa manière. Les situations de parole procède de la nécessité de comprendre et de se faire comprendre. Si le maître reste bienveillant et soucieux de la réussite de chacun, il est aisé pour les enfants, dans un travail de fabrication de marionnettes, d'oser demander de l'aide et d'expliquer des difficultés à réussir ce que l'on voudrait faire. L'intérêt pédagogique de l'atelier ne lui enlève rien de son caractère créatif et récréatif qui inspire confiance aux enfants. »³⁴

L'enfant lorsqu'il participe à un atelier de théâtre d'objet(s) est en lien avec le monde qui l'entoure. Il interagit avec les autres participants et l'adulte encadrant, mais il effectue également des inférences encyclopédiques. S'il utilise son imaginaire pour créer, il convoque également ses connaissances et ses capacités propres pour s'épanouir dans la pratique du théâtre d'objet(s). Nous pouvons ainsi étudier son rapport à la lecture ou à la télévision, ses capacités à imaginer ou linguistiques... Le théâtre d'objet(s) engage de nombreux éléments extérieurs à l'enfant. François LAZARO exprime l'importance de l'apprentissage du théâtre d'objet(s) à l'école dans son texte « *L'enfant prend aussi forme dans une poignée d'argile* »³⁵ :

« Envisager la marionnette à l'école, c'est envisager un ensemble de pistes de travail précieuses à l'enseignant. On envisage bien, à l'école l'apport de l'écrit, du peint et dessiné, du musical, mais le plus grand nombre n'a pas encore pris la mesure des apports potentiels de la mise en jeu dramatique par l'objet. Jouer un rôle ou faire jouer des objets (et plus particulièrement des objets construits à la

³⁴ Idem

³⁵ D'après l'article de François LAZARO *L'enfant prend aussi forme dans une poignée d'argile*, dans l'ouvrage d'Anne CARA, *La marionnette, de l'objet manipulé à l'objet théâtral*. - Reims : SCÉRÉN-CRDP, 2006 – 339 p.

ressemblance de l'humain ou de l'animal), dans un cadre déterminé, est un acte d'utiliser une gamme chromatique ou de tracer des symboles codifiés. Il s'agit là, sans doute, de l'écriture humaine la plus ancienne, la plus originelle, la plus concrète.»

C. Favoriser le développement intellectuel de l'enfant

L'enfant tire de nombreux bénéfices pour son développement en entreprenant un atelier théâtral. Christiane PAGE exprime cette idée dans son ouvrage *Eduquer par le jeu dramatique*³⁶ :

« Le jeu dramatique est une activité théâtrale qui offre la possibilité d'un travail des enfants et des adolescents sur eux-mêmes. Il les conduit à découvrir leurs possibilités d'expression (et à les développer), ainsi que les codes et les mécanismes théâtraux (et à les expérimenter). L'intérêt que suscite chez les enfants cette pratique devient le moteur d'un désir d'évolution et d'apprentissage. En prenant conscience de leurs possibilités d'expression, ils vont, presque naturellement, avoir besoin de les développer pour mieux exprimer ce qu'ils choisissent d'exprimer. C'est la première étape vers la découverte d'un langage spécifique : la dramatisation. »

³⁶ PAGE Christiane, *Eduquer par le jeu dramatique*. Issy-les-Moulineaux : ESF collection Pratiques et enjeux pédagogiques, 1997.

1. La liberté

Le théâtre favorise le développement intellectuel de l'enfant notamment en lui laissant de nombreuses libertés. Ainsi le jeune utilise son imaginaire pour créer un personnage et une situation. Le théâtre d'objet(s) facilite cette démarche imaginative, car l'objet permet à l'enfant de faire un lien entre l'univers du divertissement et l'univers théâtral. Les enfants détournent l'utilisation première des objet(s) pour en faire des personnages, ils détournent les choses qui ne sont pas faites pour jouer. Rémy Puyuelo³⁷ nomme cela : « la fonction subversive du jeu ». Plus tard, il écrira même : « Le jeu c'est la liberté ». Il est vrai qu'on laisse l'enfant entièrement libre lorsqu'on le laisse fabriquer, nommer, improviser avec sa marionnette. Il s'exprime en toute autonomie.

Cette notion de fonction subversive du jeu, se perd en grandissant. L'adulte définit des règles bien plus rigides que celles de l'enfant pour s'amuser. Il attribue un espace-temps encore plus strictement défini sans surprise ni imprévu le jeu est très codifié. L'enfant garde cette grande liberté de jeu et d'imagination qui font de lui un acteur et un spectateur privilégié du théâtre d'objet.

Charles Baudelaire s'exprime sur le sujet dans *L'art Romantique* :

« Tous les enfants parlent à leurs joujoux ; les joujoux deviennent acteurs dans le grand drame de la vie, réduit par la chambre noire de leur petit cerveau. Les enfants témoignent par leurs jeux de leur grande faculté d'abstraction et de leur haute puissance imaginative. [...] Le joujou est la première initiation de l'enfant à l'art, ou plutôt c'en est pour lui la première réalisation et, l'âge mûr venu, les réalisations perfectionnées ne donneront pas à son esprit les mêmes chaleurs, ni les mêmes enthousiasmes, ni la même croyance. »

³⁷ Puyuelo Rémy, « *L'art de jouer* », *Enfances & Psy*, 2001/4 no16, p. 140-149. DOI : 10.3917/ep.016.0140

Si les objets sont facteurs d'imaginaire et de liberté, le texte de théâtre a ces mêmes capacités. Anne UBERSFELD dans *L'école du spectateur*³⁸, nomme ce phénomène : « l'incomplétude du texte théâtral ». Celui-ci laisse volontairement une place à l'imaginaire du lecteur, du metteur en scène, de l'acteur qui s'en empare pour qu'il imagine un cadre, une mise en scène, un jeu. C'est en cela que le texte théâtral se différencie majoritairement du roman : l'auteur romanesque décrit généralement très précisément les choses pour que le lecteur n'est pas de mal à se les imaginer. Alors que l'auteur dramatique laisse une place importante à la création d'une mise en scène.

« C'est que par nature le texte de théâtre, sauf notable exception est fait pour être représenté. De ce fait il doit laisser la place aux possibilités de la représentation ; les didascalies trop précises sont toujours gênantes, en particulier celles qui touchent aux comédiens.*

* L'exemple le plus connu est celui du *Lorenzaccio* de Musset écrit pour ne pas être joué. »

Ainsi l'enfant mis en situation de jeu doit être capable d'utiliser ces indications scéniques pour créer son propre personnage. Il est vrai que « les didascalies trop précises sont toujours gênantes » mais il ne faut pas pour autant les bannir. Il est intéressant d'essayer de s'en approcher le plus fidèlement possible pour tenter de respecter le texte de l'auteur. Bien entendu si elles deviennent un obstacle à la création on peut parfois les éluder, mais certains auteurs – ou ayant droit – refusent que l'on prenne de trop grandes libertés avec leurs textes. De plus, on peut penser que c'est dans la contrainte que l'on trouve des libertés : comment faire un énième Hamlet, Sganarelle ou Arlequin en se distinguant des précédentes mises en scène et en respectant le texte ? Il est intéressant d'initier les enfants à ce genre de défi. Par exemple : comment réussir à présenter une scène différente des autres élèves en utilisant le même texte qu'eux ?

³⁸ UBERSFELD Anne, *L'école du spectateur*, Les éditions sociales, Paris, 1981.

2. Texte & lecture

L'imaginaire théâtral peut être sollicité par la présence d'un texte. Il favorise le développement intellectuel de l'enfant et ses capacités de lecture. Le texte est une composante qui n'est pas essentielle mais qui peut compléter un atelier de marionnettes. On peut tout à fait faire du théâtre sans texte. Certaines marionnettes ne s'expriment qu'avec des onomatopées ou des phrases très courtes. Leur jeu est essentiellement fait de mime à la manière du Guignol Lyonnais par exemple. Anne UBERSFELD dans *L'école du spectateur*³⁹ évoque « La représentation sans texte ».

« Il est difficile de penser qu'une représentation sans texte puisse exister, même s'il n'y a pas de paroles. [...] Dans une certaine mesure, le spectateur retraduit en langage articulé les étapes du mime ou les structures fondamentales de l'image. Alors, la parole-théâtre, par le truchement de la mise en scène, va de canevas didascalique à la conscience du spectateur sans passer par la bouche du comédien. »

Pour les enfants il est difficile mais faisable de faire jouer sa marionnette sans parole. Imaginer que l'image va de l'objet au spectateur sans passer par la parole du marionnettiste, c'est concevable pour eux. Alors que pour le théâtre de jeu c'est une autre affaire. Certains enfants sont entièrement bloqués. Comment parvenir à être sur scène sans rien dire ? « Je sais pas quoi faire avec mon corps ? », « Le public va s'ennuyer ! », « Si je parle pas on y croit pas. » Autant de remarques qui trottent dans la tête des jeunes au moment d'être sur scène sans avoir le droit de prononcer un seul mot.

Si l'on décide néanmoins d'introduire la notion de texte – n'importe quel texte peut devenir support de théâtralité (journal, article, courrier,..) – on remarque qu'il aide les enfants à progresser dans la lecture. On observe qu'un enfant qui lit pour le plaisir et l'amusement un texte de théâtre acquiert une aisance à la lecture à voix haute. Il le déchiffre tout d'abord comme un musicien qui découvre une partition musicale, puis le relit, le répète

³⁹ UBERSFELD Anne, *L'école du spectateur*, Les éditions sociales, Paris, 1981.

encore et encore, ajoute des intonations, s’amuse, jusqu’à finalement le connaître par cœur. Ce plaisir le met en confiance lorsqu’il appréhendera un nouveau texte inconnu. Il sait qu’au théâtre il n’aura pas une mauvaise note s’il ne lit pas bien, personne ne se moquera s’il écorche un mot,... L’apprentissage dans le cadre des loisirs est facilité par la notion de plaisir.

Il faut toute fois faire attention à bien manipuler le texte théâtral. Marie BERNANOCE⁴⁰ nous met en garde quant à la pratique de la lecture du texte théâtral en classe dans l’ouvrage *Enseigner le théâtre contemporain*.

« Je résumerai les constats que j’ai pu dresser dans les manuels scolaires par cette formule, doublement paradoxale : « Le théâtre que nous allons vous faire lire n’est pas fait pour être lu et s’il faut vraiment le lire, rien de mieux alors que d’utiliser les outils de lecture du spectacle ».

Les enseignants et les manuels scolaires ont parfois du mal à s’emparer de l’art dramatique pour faire émerger une séquence aussi pertinente que les autres. La maîtrise de l’art théâtral reste une notion assez floue à transmettre. On l’assimile au cinéma ou au roman pour se « faciliter » la tâche, en perdant ce qui en fait sa spécificité. Le texte est réduit à un simple dialogue. C’est pourquoi en pratiquant un art théâtral avec les plus jeune, qu’il soit avec ou sans marionnette, il est bienvenu d’approfondir avec eux ce qui fait l’identité même du texte théâtral. Il est important qu’ils prennent conscience que ce n’est pas un matériau comme les autres.

Finalement, Anne CARA dans son ouvrage *100 mots pour comprendre les arts de la marionnette*⁴¹, nous résume les rapports qu’entretiennent les marionnettistes avec les textes :

⁴⁰ BRILLANT—ANNEQUIN Anick et BERNANOCE Marie, *Enseigner le théâtre contemporain*, SCÉRÉN-CRDP Académie de Grenoble, 2009.

⁴¹ Idem

« Le texte est une composante essentielle du théâtre de marionnettes. Cependant, et contrairement au théâtre d'acteurs, la marionnette, dont les possibilités expressives sont limitées, ne peut se montrer totalement assujettie au texte. La marionnette conjugue deux niveaux d'expression : celui de la partition visuelle, composée des gestes et des mouvements de la marionnette, et celui de la parole proférée. « La marionnette est une parole qui agit », observait Paul Claudel à propos du théâtre bunraku.

La marionnette, instrument passeur d'histoire, est traditionnellement reliée à l'oralité et à l'improvisation. Les textes écrits spécialement pour la marionnette sont rares. Laurent Mourguet n'est pas l'auteur des pièces de Guignol qui nous sont parvenues. Maurice Sand et quelques grands auteurs dramatiques ont écrit pour la marionnette, comme Federico Garcia Lorca ou Michel de Ghelderode. La marionnette peut aussi s'emparer des textes du théâtre d'acteurs, mais les procédures d'adaptation sont indispensables. Par exemple, le temps de la marionnette est plus court que celui de l'acteur, et une représentation ne peut guère durer plus d'une heure et demie.

Tout texte écrit est un support théâtral potentiel pour la marionnette : recettes, contes, chansons, poésies, nouvelles, romans.

Depuis Kantor, le théâtre contemporain mêle volontiers la marionnette à l'acteur. Les metteurs en scène et certains acteurs, comme Valère Novarina, privilégient l'interprétation par la marionnette. Aujourd'hui, les artistes écrivent le plus souvent leurs spectacles à partir de situations d'improvisation avec la marionnette.

Certains spectacles composent un théâtre visuel dans lequel la marionnette ne parle pas. »

3. Imagination & télévision

Anne CARA relève certaines expériences de marionnette télévisuelles. Des essais qui mêlent les deux arts en filmant des marottes s'animer derrière le petit écran.

« La marionnette aime la télévision. Dans les années trente, le ventriloque Edgar Bergen présente sa poupée Charly McCarthy aux téléspectateurs américains. En 1954, le marionnettiste Jim Henson réalise pour la première fois des spectacles avec des marionnettes spécialement conçues pour la télévision. Il va d'ailleurs en développer la technique jusqu'à la création du célèbre Muppet Show en 1976.

En Europe et en France la marionnette apparaît assez tôt à la télévision, pour animer des émissions pour enfants, comme Bonne nuit les petits de Claude Laydu en 1962, ou plus tardivement Téléchat créé par Roland Topor.

Les contraintes de prises de vue qu'impose la télévision obligent les artistes à renouveler la technique de manipulation des poupées. Jusqu'à présent éloignée du public par le dispositif théâtral, la poupée est vue de très près par l'œil de la caméra. Les artistes doivent développer toute une panoplie de possibilités manipulatoires, comme les mouvements des yeux et des sourcils, et bien sûr la mobilité de la bouche.

L'utilisation de matériaux souples comme les mousses de latex ou de polyester permettent aujourd'hui la fabrication de ces poupées.

La manipulation est le plus souvent frontale à la manière du bunraku japonais, et selon le principe du théâtre noir, comme pour les Guignols de l'info, où les hanches des poupées sont ouvertes afin de permettre au manipulateur d'enfiler ses propres mains.

Il existe aussi d'autres techniques de marionnettes utilisées pour la télévision : des marionnettes habitables (Nounours de Bonne nuit les petits), des marionnettes portées avec des tiges (Kemit la grenouille des Muppets), et des marottes (Papotin d'André Tahon). »⁴²

Néanmoins ces expériences de marionnettes télévisuelles restent des éléments minoritaires. Si la télévision occupe une place importante dans la vie des jeunes, le théâtre télévisuel n'est pas leur programme préféré, et pratiquer le théâtre encore moins. C'est pourtant une activité plus concrète et moins passive. Le théâtre ouvre leur vision du monde avec un autre point de vue. Cette distinction entre la télévision et le théâtre de marionnette résonne vivement avec la différence cinéma/théâtre. Il est souvent nécessaire de revenir sur les spécificités propres à ces deux arts avec les enfants pour qu'ils apprécient chacun à leur juste valeur.

Au cinéma, à l'inverse du théâtre, les enfants sont faces à des écrans, grands ou petits, et ceux-ci les séparent des acteurs vivants. Cette différence peut sembler anodine, néanmoins elle implique diverses notions comme le silence, le respect, l'écoute, la concentration. Ici impossible de mettre pause ou de couper le son, les images sont plus lentes ou plus fixes, on ne change pas constamment de caméra. La marionnette permet une ouverture sur le monde pour ces jeunes qui dès leur naissance vivent avec les nouvelles technologies. Ils peuvent apprendre à manier un pantin au lieu d'un manette par exemple, comprendre la posture d'un comédien qui manipule sa marotte au lieu de rester avachis dans leur canapé. Mais si le théâtre d'objet(s) développe bien une faculté que la télévision ne travaille pas beaucoup, c'est l'imagination. À la télévision, tout est visible, le spectateur télévisuel adopte la plupart du temps un point de vue omniscient. Il sait tout, il voit tout. Le théâtre de marionnette demande à son spectateur plus d'imagination, il doit croire aux histoires qu'il arrive à un personnage fait de tissu. Il faut souvent imaginer les décors, croire en un hors scène et bien

⁴² CARA, A. *100 mots pour comprendre les arts de la marionnette*. – Reims : SCÉRÉN-CRDP, 2011 – 117 p.

vouloir occulter le manipulateur lorsqu'il est visible. Annie GILLES développe cette idée dans l'introduction du livre *La marionnette, de l'objet manipulé à l'objet théâtral* :

« La somptuosité des marionnette hautement artistique se révèle parfois source d'admiration ou de décourageante plutôt que d'inspiration, mais avec la médiation du maître, les enfants imaginent parfois des transpositions étonnantes. Quant aux marionnettes conçues avec fantaisie, à partir de matériaux de toute sorte, récupérés ou détournés de leur usage normal, tels quels ou arrangés, elles sont pour les enfants de tous âges, des puissants embrayeurs d'imaginaire. »⁴³

Si les enfants ont besoin de se réhabituer à voir du théâtre de marionnette c'est que le divertissement de rue n'est pas aussi courant que la boîte à image. On peut en fait considérer la télévision comme notre castelet moderne.

⁴³ D'après l'article publié dans l'ouvrage d'Anne CARA, *La marionnette, de l'objet manipulé à l'objet théâtral*. - Reims : SCÉRÉN-CRDP, 2006 – 339 p, écrit par Annie GILLES *Des enfants et des marionnettes*

Conclusion

Ainsi la marionnette, qui participe des jeux de caché-montré favorables au développement psychique du petit enfant, à sa confiance en l'entourage, à sa capacité à lire, à bouger, à échanger avec les autres, à comprendre le monde. Peut-elle aussi permettre à l'enfant plus grand, tout comme l'adulte, amateur ou professionnel, de se sentir reconnu et de s'affirmer, précisément en s'effaçant plus ou moins derrière elle.

Enfin si le théâtre de marionnette est capable de tant influencer le développement de l'enfant c'est parce qu'il véhicule une notion de méta théâtre. Annie GILLES⁴⁴ développe cette dernière idée dans son texte *Des enfants et des marionnettes* :

« Le théâtre de marionnettes présente pour les enfants l'intérêt d'être méta théâtre : la dissociation objective de l'acteur, celui qui agit, d'avec le personnage qu'il interprète et qui est figuré par un objet avec lequel il joue, se rapproche suffisamment du jeu enfantin pour que des enfants invités à fabriquer des marionnettes et à monter un spectacle ne se sentent pas tout à fait en terrain inconnu. L'enfant qui joue avec des objets les met en scène et se donne à lui-même toutes sortes de représentations. »

La représentation, qu'elle soit directe ou indirecte, qu'elle résulte d'un jeu d'acteur ou de marionnettiste, donne à l'enfant de nombreuses clefs pour favoriser son épanouissement. Comme nous l'avons vu tout au long de ce parcours, l'atelier théâtral met en place des conditions de travail qui permettent le bon développement et l'apprentissage de l'enfant. Que le jeu soit celui d'un acteur ou d'une marionnette, les bénéfices sur le jeune sont exemplaires. Le théâtre lui permet d'acquérir de nouvelles capacités en prolongeant sa pratique de jeu et d'amusement. L'art dramatique lui permet également de se construire avec l'autre et d'apprendre à vivre en société. Enfin l'art théâtral entretient et développe son imaginaire. Les deux pratiques théâtrales sont en fait complémentaires.

⁴⁴ D'après l'article publié dans l'ouvrage d'Anne CARA, *La marionnette, de l'objet manipulé à l'objet théâtral*. - Reims : SCÉRÉN-CRDP, 2006 – 339 p, écrit par Annie GILLES *Des enfants et des marionnettes*

Bibliographie

BELAUBRE Vincent et RUEFF Virginie, « *Un atelier marionnettes en classe d'accueil de collège* », *Ela. Études de linguistique appliquée*. (n° 147), p. 329-338, 3/2007.

BEN SOUSSAN Patrick, « *Théâtre jeune public : interdit aux moins de 3 ans ?* », *Spirale*, no 35, p. 43-61. DOI : 10.3917/spi.035.0043, 2005/3

BENSKY Rogert-Daniel, *Structure textuelle de la marionnette de langue française*. – Edition Nizet.

BRILLANT—ANNEQUIN Anick et BERNANOCE Marie, *Enseigner le théâtre contemporain*, SCÉRÉN-CRDP Académie de Grenoble, 2009.

CABET Jean-Louis et LALLIAS Jean-Claude, *Les pratiques théâtrales à l'école*. – CDDP n° 35, p. 43-61. DOI : 10.3917/spi.035.0043CAILLAT, G. Du théâtre à l'école. Hachette Education. 1994.

CARA Anne, *La marionnette, de l'objet manipulé à l'objet théâtral*. - Reims : SCÉRÉN-CRDP Champagne-Ardenne, 2006.

CARA Anne, *Les arts de la marionnette. 100 mots pour comprendre* – Reims : SCÉRÉN-CRDP de Champagne-Ardenne, 2011 – 117 p, 2011.

CARASSO Jean-Gabriel, CABET Jean-Louis, LALLIAS, Jean-Claude. *Le théâtre à l'école, qu'est-ce que ça fait?* Cahiers pédagogiques, n°337, Paris : CPPAP, 1995.

CHAPPAZ Georges, (sous la direction de) *Comprendre et Construire la Médiation*, CRDP de Marseille & Publications de l'Université de Provence, 1995.

CORVIN Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Bordas, Paris, 1995.

DEGAINE André, *Histoire du théâtre dessinée*. Nizet, Paris, 1992.

ECO Umberto. Pour une reformulation du concept de signe iconique. In: Communications, 29, 1978. Image(s) et culture(s). pp. 141-191, url : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_05888018_1978_num_29_1_1438

FOURNEL Paul (sous la direction de), *Les marionnettes*. – Bordas, 1982.

GILLES Annie, *Le jeu de la marionnette : l'objet intermédiaire et son méta-théâtre*. – université de Nancy II, 1981

GILLES Annie, *Images de la marionnette dans la littérature : textes écrits ou traduits en français de Cervantès à nos jours*. – Presses Universitaires de Nancy, 1991/institut international de la marionnette, 1993

GUILLARME Jean-Jacques, *Écouter l'enfant, aider l'élève. Les outils de la réussite*, Toulouse, ERES « Connaissances de la diversité », 240 pages, 2007.

JURKOWSKI Henryk et MIKOL Bruno, *Métamorphoses : la marionnette au XX^{ème} siècle*. – Charleville-Mézières : Institut International de la marionnette, 2000

LE MALEFAN Pascal « *Marionnette thérapeutique et psychose infantile* ». *Enfances & Psy.* n°17, pp. 111-117, 2002.

Les arts de la marionnette. Reims: CRDP de Champagne-Ardenne - 158 p.- (Théâtre Aujourd'hui, n°12) , 2011.

MEIRIEU Martine, *Se (re)connaître par le théâtre, outils pour l'école, la formation, l'éducation spécialisée*. Lyon : Chronique sociale, Pédagogie formation l'essentiel, 1996.

MINISTERE DE L'EDUCATION NATIONALE. *Qu'apprend-on à l'école élémentaire ?* CNDP, 2002.

MINISTERE DE L'EDUCATION NATIONALE. *Qu'apprend-on à l'école maternelle ?* CNDP, 2002

MONJARDET Adeline. « *Les marionnettes* ». La lettre de l'enfance et de l'adolescence. n°75, pp. 95 – 102, 2009.

MONZANI Stefano, « *Pratiques du conte : revue de la littérature* », La psychiatrie de l'enfant, Vol. 48, p. 593-634. DOI : 10.3917/psy.482.0593, 2005/2.

PAGE Christiane, *Eduquer par le jeu dramatique*. Issy-les-Moulineaux : ESF collection Pratiques et enjeux pédagogiques, 1997.

PROTIN Anne, « *Restaurer le désir d'apprendre* » Témoignage d'une institutrice en classe d'intégration scolaire (clis), *Enfances & Psy*, no28, p. 60-68. DOI : 10.3917/ep.028.0060, 2005/3.

PUYUELO Rémy, « *L'art de jouer* », *Enfances & Psy*, no16, p. 140-149. DOI : 10.3917/ep.016.0140, 2001/4.

QUENTIN Gérard, *Enseigner avec aisance grâce au théâtre*. Lyon : Chronique sociale, Pédagogie formation l'essentiel, 1999.

RYNGAERT Jean-Pierre. *Le jeu dramatique en milieu scolaire*. Bruxelles : De Boeck Université. 1991.

SIMMEN, René, *Le monde des marionnettes*. – silva, Zurich, 1972

SARACZYNSKA Maja, « *Kantor et l'objet : du bio-objet au sur-objet ; du sur-objet à l'œuvre d'art* », *Agôn* [En ligne], L'objet, le corps : de la symbiose à la confrontation, Dossiers, N°4 : L'objet, mis à jour le : 09/01/2012, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2060>.

UBERSFELD Anne, *L'école du spectateur*, Les éditions sociales, Paris, 1981.