

LES POUPEES MAGIQUES

CAMILLE LEDUC

THESE SOUMISE
AU DEPARTMENT DES BEAUX-ARTS
DE L'UNIVERSITE SIR GEORGE WILLIAMS

CETTE THESE FAIT PARTIE DES TRAVAUX REQUIS
POUR L'OBTENTION DE LA MAITRISE EN EDUCATION ARTISTIQUE
A L'UNIVERSITE SIR GEORGE WILLIAMS.

SEPTEMBRE 1972

ABSTRACT

Camille Leduc

LES POUPEES MAGIQUES

Dissertation on the role
of puppets, in art education
at the elementary level.

This paper concerning the use of puppets in elementary education, is divided into five chapters and two appendices.

The first chapter presents a brief resume of the evolution of the puppet, from its origins in the first Asiatic cultures to the present day (examples from primitive society are examined also). In this brief survey the sacred aspects as well as the symbolic role of the puppet are emphasized.

In the second chapter, the symbolic dimension of the puppet is reviewed in relation to the development of the child. Certain parallels are drawn between the thought process of children and primitives. This exposition is based upon current research in education and psychology.

In the third chapter, puppet characters created by children are analyzed in an attempt to identify the "graphic stages" to which each work belongs. This recognition of the "graphic stages" allows the teacher to appreciate the creative and mental growth of the children involved.

The first appendix is a literal transcription of an interview with an art educator who has been extensively using puppets in her teaching.

She describes her pedagogical experiences with this medium when working with children ranging in age from infancy to adolescence.

The second appendix contains practical suggestions for teachers in the choice of projects involving puppets.

SOMMAIRE

Notre projet sur la marionnette à l'école comprend cinq chapitres et deux appendices.

Le premier chapitre est un résumé très succinct de l'évolution de la marionnette, des premières civilisations asiatiques jusqu'à nos jours. Des exemples provenant des sociétés primitives sont aussi donnés. Ce bref historique met en lumière le contenu sacré et le rôle symbolique de la marionnette.

Dans le deuxième chapitre le thème du symbolisme est repris et retracé dans l'évolution de la pensée chez l'enfant. Notre exposé réfère à des travaux de spécialistes en psychologie et en éducation. Nous établissons enfin un certain parallèle entre la pensée naïve de l'enfant et celle du primitif.

Dans le troisième chapitre nous décrivons quelques personnages créés par des enfants en nous efforçant d'y retracer les stades graphiques auxquels ils appartiennent et d'y découvrir les manifestations de la pensée créatrice.

Le quatrième chapitre est une description et une classification des différents types de marionnettes contemporaines; nous soulignons tout particulièrement l'influence du cinéma dans l'évolution de la marionnette actuelle.

Le dernier chapitre traite du rôle possible de la marionnette à l'école soit à l'horaire régulier soit en activité parascolaire. La marionnette est présentée aux professeurs non spécialisés comme un moyen

efficace d'introduction aux arts plastiques et aussi comme moyen d'intégration des matières scolaires à l'élémentaire.

Le premier appendice est une transcription littérale d'une entrevue avec un professeur d'éducation artistique qui s'intéresse tout particulièrement à la marionnette et qui y décrit son expérience pédagogique avec des enfants depuis le stade du gribouilli jusqu'à celui de l'adolescence.

On trouve en deuxième appendice quelques suggestions pratiques susceptibles d'aider l'enseignant dans le choix de ses projets de marionnettes.

REMERCIEMENTS

v.

Je tiens à exprimer ma reconnaissance envers mesdames Leah Sherman et Hélène Gagné qui se succédèrent à titre de directeur de thèse pour me guider dans ce travail.

Je remercie également ces différentes personnes pour leurs conseils judicieux : Mlle Huguette Bernais, pédagogue. M. Kevin O'donnell conseiller pédagogique, (english language arts); et tout particulièrement madame Norma Blass, de sa précieuse collaboration.

Enfin, je remercie M. Laurent Simard, conseiller technologique au ministère de l'éducation pour les nombreuses diapositives qui illustrent les travaux d'enfants dans ce texte.

TABLE DES MATIERES

Abstract.....	i
Sommaire.....	iii
Remerciements.....	v
Table des matières.....	vi
Introduction.....	1
Chapitre I - L'histoire de la marionnette est parallèle à celle de l'humanité il est cependant difficile de l'en dé- gager.....	5
Chapitre II- Le symbolisme dans la vie de l'enfant.....	17
Chapitre III-La création de marottes chez le jeune enfant.....	28
Chapitre IV -Connaître la marionnette actuelle.....	36
Chapitre V - La marionnette à l'école.....	42
Conclusion.....	49
Appendice I.....	51
Appendice II.....	54
Bibliographie.....	57.

INTRODUCTION

"Ne me dérangez pas je suis profondément occupé
un enfant est en train de bâtir un village
c'est une ville, un comté
et qui sait tantôt l'univers".¹
Saint-Denis Garneau.¹

Cette recherche a été conçue en vue de faire connaître et de faire utiliser la marionnette dans les milieux éducatifs. Elle s'adresse spécialement aux professeurs de l'école élémentaire désireux de trouver des moyens qui renouvellent les méthodes d'enseignement et favorisent la communication.

Nous commençons notre projet par un bref historique des premières créations de personnages articulés en Egypte, en Grèce et à Rome. Par l'Empire Romain, nous rejoignons les pays d'Europe, du Moyen-âge jusqu'au vingtième siècle. Nous retenons quelques exemples d'art primitif de certains pays d'Afrique et des Amériques. Cet aperçu de l'histoire des marionnettes est présenté de manière à mettre en lumière le contenu sacré et le symbolisme que ces petits personnages véhiculent et traduisent à travers des siècles de vie humaine.

Nous accordons une attention particulière au thème du symbolisme qui apparaît dès l'éveil de la pensée chez l'enfant et qui se manifeste dans ce phénomène de l'animisme. Notre exposé réfère le lecteur à des travaux réalisés par des spécialistes en éducation et en psychologie.

Ayant défini la marionnette comme agent stimulateur des manifestations de l'imagerie eiditique et de la pensée magique, nous nous efforçons ensuite

¹ Saint-Denis Garneau. "Antologie de la poésie canadienne-française." 8e éd. Beauchemin. 1965 : 209.

de souligner sa valeur proprement éducatrice quand il faut éveiller l'imagination de l'enfant et nourrir son sens créateur. C'est à travers quelques exemples de poupées créées à différents stades de l'évolution graphique, de l'enfant que nous observons les manifestations de son activité créatrice.

En tant que tradition vivante, la marionnette possède un visage contemporain. Quel est-il? Pour répondre à cette question, nous offrons la description et la classification des principaux types de marionnettes qui existent aujourd'hui. D'autre part, quelques considérations sur l'évolution de la marionnette, au contact du cinéma, nous permettent de découvrir l'une des influences qui l'ont transformé.

Enfin dans le domaine de l'éducation, que ce soit à l'horaire régulier ou en activité parascolaire, quels sont les rôles attribuables à la marionnette dans l'école? A notre point de vue, la marionnette est avant tout, un moyen d'éducation artistique. C'est dans le cadre des arts plastiques que l'utilisation de la marionnette est suggérée aux professeurs non spécialisés; et nous justifions cette opinion.

Nous complétons cette partie du projet, avec quelques précisions sur les principes d'éducation visuelle dans un contexte d'école active. (L'appendice, contient de plus, quelques exemples d'exercices avec la marionnette selon les principes préconisés).

Notre premier but, dans ce projet, est de valoriser la marionnette comme moyen d'enseignement des arts plastiques. Cet effort de valorisation s'appuie largement sur des qualités intrinsèques de la poupée articulée : sa puissance d'expression et de communication cette force expressive est inséparable du contenu symbolique de la marionnette. Aussi est-il

nécessaire d'en retracer les origines sacrées à différentes époques de l'histoire de l'homme.

Notre deuxième objectif, découle du premier; nous voulons montrer combien la marionnette est, en quelque sorte, déjà familière à l'enfant. Dès qu'il peut parler et marcher, l'enfant attribue aux objets qui l'entourent ses propres possibilités. Tous les objets sont pour lui des êtres vivants, et s'il lui est donné de façonner une poupée, c'est tout naturellement qu'il en fera un personnage animé. Nous tentons ici d'expliquer le phénomène de l'animisme en relation avec l'imagination, et les inventions enfantines.

Nous voulons ensuite démontrer à l'enseignant l'existence d'étapes successives, bien déterminées, dans l'évolution de la sensibilité créatrice de l'enfant. La reproduction et la description de marottes créées par des enfants, peuvent à notre avis, permettre au professeur d'anticiper, et de se préparer à mieux accepter la production et le comportement de ses élèves, en les familiarisant avec les problèmes plastiques de ceux-ci, à tel ou tel stade de leur évolution.

Enfin nous nous sommes fixés comme objectif final, de proposer la marionnette comme un moyen particulièrement bien adapté aux méthodes d'éducation contemporaines, étant donné que l'école, comme centre d'information, doit sans cesse se renouveler, et que les éducateurs doivent s'orienter de plus en plus vers une forme d'éducation globale. Nous préconisons ce moyen d'enseignement parce qu'il fait appel à tous les modes de pensée, et qui en étant lui-même une forme de communication et d'expression, il familiarise avec l'audio-visuel.

Nous nous sommes préoccupés de l'absence de professeurs spécialisés en art plastique au niveau élémentaire et c'est pour cette raison que nous adressons notre projet aux éducateurs non spécialisés. Il nous semble en effet que, pour ceux-ci, la marionnette peut être une introduction intéressante aux activités d'éducation artistique.

Dans ce travail nous avons senti le besoin de mieux faire connaître la nature versatile de la marionnette afin de sensibiliser le professeur à toutes ses "vertus". Il faut bien reconnaître qu'il n'entre pas dans nos buts d'épuiser les possibilités de la marionnette, mais nous nous efforçons de toucher les points qui nous semblent les plus importants.

Les quelques exemples empruntés à l'histoire nous permettent d'entrevoir l'évolution de la poupée articulée, du personnage sacré à la marionnette profane. Nous n'abordons pas, à vrai dire, la psychologie de l'art, ni la psychologie tout court, nous nous servons de références dans ces domaines pour faire ressortir les analogies qui existent entre la pensée naïve de l'enfant et celle du primitif.

Quant à l'illustration des stades graphiques, nous ne présentons que des exemples qui permettent de situer et de décrire quelques moments de l'activité créatrice de l'enfant.

C'est dans le même esprit que nous achevons le projet. Nous proposons spécifiquement à l'éducateur, la création et l'animation de marionnettes par les enfants, à l'école élémentaire, et, de préférence dans le cadre de l'enseignement des arts plastiques.

CHAPITRE I

"De la statue mobile
la marionnette est née
dans le rayonnement du Dieu
sur les marches de l'autel
comme le théâtre même, et
en même temps que lui."

Gaston Baty¹

L'HISTOIRE DE LA MARIONNETTE
EST PARALLELE A CELLE DE L'HUMANITE
IL EST CEPENDANT DIFFICILE DE L'EN DEGAGER

Les textes qui la mentionnent sont souvent avarés d'explications. Les objets trouvés au cours des fouilles n'éclairent pas beaucoup le chercheur. On nous laisse bien entendre d'ailleurs, qu'à ces époques lointaines, la démarcation entre les rôles de fétiches, de jouets ou d'idoles n'était pas toujours très nette. En interrogeant les mots et leur étymologie, il semble possible de saisir des affinités qui remontent à très loin : doll - idole - poupée - puppet. Nous aurions en quatre mots, le résumé d'une histoire qui commence avec la préhistoire et qui se fait encore.

Ces quatre mots n'ont-ils pas un petit tintement magique, évocateur de l'enfance? Nous espérons que ce bref historique fera ressortir des rapprochements intéressants, d'une part, entre les manifestations du sacré qui de tous temps se retrouvent dans l'objet chez l'homme, comme chez l'enfant, objet rituel, fétiche, masque, et poupée articulée, jusqu'à l'objet d'art et d'autre part, entre l'enfant, et le petit personnage qu'on appelle aujourd'hui une marionnette.

¹ Gaston Baty, "Histoire des marionnettes", Presses universitaires de France. 1959 : 15.

Aux Indes le mot "Sudrahra" signifie celui qui tire des ficelles, cependant il désigne le directeur d'un théâtre. Faut-il conclure que dans ce pays l'acteur fut d'abord un personnage animé par des ficelles?

"Aujourd'hui, le théâtre indien de marionnettes s'alimente à un répertoire vieux de quelques millénaires, peuplé de divinités et de génies bons et mauvais".¹ D'après les sources de Gaston Baty et de Jacques Chesnais, il existe plusieurs points communs entre les anciennes marionnettes indiennes et égyptiennes : utilisation de ficelles, représentation de divinités, influence déterminante du personnage à ficelles sur l'idée d'employer des personnages véritables, d'où la création du métier d'acteur.

Les marionnettes de Java et de Bali, qu'elles soient originaires des Indes ou non, présentaient dans leurs premières manifestations des tendances animistes; on croyait en les fabriquant, fournir un support matériel à l'âme des ancêtres qui pouvaient ainsi entrer en communication avec les vivants. Peu à peu, les thèmes sont passés de récits d'aventures des ancêtres aux récits poétisés des épopées hindoues et ce n'est que plus tard qu'il s'est constitué un répertoire et un style purement javanais.

En Chine, c'est en marge du théâtre que s'est fait l'évolution de la marionnette; elle passa tour à tour de la magie à l'épopée, à la légende, et finalement, à la farce. Son style ne fut donc jamais réaliste; aussi d'autres techniques que celle des ficelles furent inventées pour

¹ Gaston Baty, "Histoire des marionnettes", Presses universitaires de France, Collection Que sais-je, Paris : 23.

exprimer sa mentalité particulière. Voici un exemple de théâtre de poupées à gaine frappant de simplicité; un seul opérateur lui suffisait.¹

"Debout sur une petite plate-forme (celle où il enferme son matériel) il s'enveloppe tout entier dans un ample sac de toile bleue, à l'intérieur duquel il garde les mains libres, et où il se fait rapidement oublier. Une sorte de cage en bois, garnie de draperies qui servent de décors, repose sur ses épaules au-dessus de sa tête. C'est le théâtre. Les marionnettes s'y agitent portées à bout de bras."²

Selon Gaston Baty, ces spectacles vieux de milliers d'années sont toujours populaires. Il existe en Chine d'autres formes de théâtre de marionnettes aux origines aussi anciennes; l'ombre chinoise dont on entend souvent parler en est un exemple. Elle n'est pas la silhouette noire et opaque que l'on croit, mais elle colorée et translucide. Découpée dans une peau de bête, on la manipule à l'aide de bâtonnets, tout comme sa cousine la javanaise.

Ce fut, paraît-il, la Chine qui introduisit la marionnette au Japon, vers le VIIe siècle avec l'enseignement de la cabale (rituel de magie). Au Xe siècle les paysans et les pêcheurs croyaient pouvoir obtenir des moissons et des pêches plus abondantes par l'intermédiaire de ces poupées sacrées. Cependant elles se laissèrent avec le temps. On les retrouve au XVe siècle, associées à des représentations musicales qui tiennent du conte chanté : c'est la naissance du "Johuri". A l'époque, la marionnette était jouée à deux mains, par le manipulateur, invisible

1 Toute la documentation historique utilisée dans ce travail provient de quatre auteurs français : Gaston Baty, Jacques Chesnais, Marcel Temporal, et Denis Bordas. Ceux-ci réfèrent à un auteur que je n'ai pas eu la possibilité de consulter lui-même : Charles Magnin, oeuvre maîtresse : "Histoire des marionnettes" pub. Michel Lévy. 1852.

2 Gaston Baty. "Histoire des marionnettes". Coll. Que sais-je. P.U.F. 1959 : 52.

derrière son paravent. Puis les techniques de manipulations devenant plus complexes, on eut recours à deux puis à trois manipulateurs par personnage, le célèbre "bunkaru" prenait forme.

Aujourd'hui encore il est possible d'admirer ce spectacle où la sobriété et la force expressive se combinent en un impact extraordinaire : les manipulateurs accroupis derrière des poupées aussi grandes qu'eux-mêmes, couverts d'un drap noir, animent un monde irréel, et leur présence s'efface chaque fois.

On ne peut quitter l'Asie sans mentionner le nom de "Karagueuz", héros des marionnettes turques, personnage typique, avec toutes les caractéristiques et, quelque chose de plus. Mais laissons la parole à Jacques Chesnais.

"Il a toutes les marques distinctes du personnage typique : la calvété, un gros ventre, une bosse, et un attribut énorme que la bienséance ne permet pas de nommer."¹

Ce qui fait de ces spectacles très libres, et d'autant plus qu'ils sont présentés aux enfants également, un phénomène social, inconnu ailleurs. Ce théâtre comprend bien d'autres personnages à son répertoire, tous aussi surprenants les uns que les autres.

De l'Asie, nous passons à l'Egypte qui forme un véritable trait d'union entre l'Orient et l'Occident. Nous avons groupé ici, les citations, remarques et descriptions de quelques historiens de la marionnette, formant

¹ Jacques Chesnais. "Histoire générale des marionnettes." Paris. Bordas. 1947 : 60.

ainsi des esquisses du personnage animé en ces époques si reculées.

Remarques à propos d'un texte de théâtre égyptien, datant du
XXIIIe siècle avant notre ère.

"Sa structure est celle de la tragédie eschilienne, avec le
choeur et les deux acteurs,¹(...)" ce qui indique que les Hellènes,
pour leur théâtre comme pour leur art ont adapté des Egyptiens.

"Seulement, si le choeur est composé d'hommes et de femmes,
il semble bien que les répondants, les dieux qui mènent l'action,
soient encore de grandes marionnettes."¹

Un autre extrait du même auteur :

"Au cours des fouilles d'Antinoé, en 1904, on a découvert un
minuscule théâtre au fond d'un tombeau d'une fidèle d'Osires,
Khelmis, sa danseuse; une barque d'ivoire et de bois, la propre
barque du dieu; portrait en son milieu une cabine, fermée par
deux volets, qui s'écartaient pour laisser voir le mystère. Pas
de plafond."¹

"Une barre de bois s'étend seule au dessus, supportée par
deux montants et pourvue par l'arrière d'une traverse recoupée
d'entailles en dents de scie. A l'instant de la trouvaille,
de légers fils y adhéraient encore. Ces fils servaient les
uns à manoeuvrer les volets du devant, les autres les figurines
assemblées dans la cabine."²

Pour ce qui est de la marionnette en Grèce antique, les ouvrages
consultés mentionnent des textes d'auteurs grecs qui confirment la
présence de cet art chez eux. Les témoignages de Plutarque, Xénophon,

¹ Gaston Baty. "Histoire des marionnettes". Presses universitaires
de France. Coll. Que sais-je. 1959 : 15.

² ibid. 1 : 17.

Socrate et Aristote sont soulignés particulièrement. Il en ressort que "des artisans dyonysiaques de la grande confrérie des comédiens hellènes, comptaient parmi eux de célèbres manipulateurs de poupées qu'on nommaient neuropathe"¹, ce qui indique qu'il s'agissait de marionnettes à ficelles. On a d'ailleurs retrouvé aux cours de fouilles de nombreuses figurines aux membres articulées provenant de Grèce. Les matériaux en sont l'ivoire, l'or, le bois et la terre cuite. Les spectacles étaient profanes et s'adressaient tout autant à un public d'enfants que d'adultes; ils se donnaient dans l'intimité pour les aristocrates, et dans la rue pour le peuple.

Sous l'Empire Romain il y eu aussi de petites figurines articulées. Descendaient-elles des marionnettes grecques? Servaient-elles d'offrandes religieuses? On suppose que la marionnette romaine à cause de sa forme synthétique, témoigne d'une époque ou elle personnifia les dieux. On sait qu'elle incarnait des types, parce qu'un de ses personnages est parvenu jusqu'à nous : c'est Maccus double bossu au nez crochu, à la bedaine imposante; personnage si puissant parce que si vrai, il survivra à l'Empire Romain sous des noms divers. Le "master Punch" c'est lui, Karspel, Polochinelle, Pétroushka, c'est toujours lui! Et ainsi nous voilà en pleine Europe.

Sous l'Empire Romain, un voyageur qui quittait l'Italie retrouvait un peu partout l'architecture, le langage, les divertissements de son pays. L'arrivée des Barbares en Europe occidentale va transformer les

¹ Gaston Baty. "Histoire des marionnettes." Coll. Que sais-je. P.U.F. 1959 : 18.

coutumes et les modes de vie. Entre les années 500 et 1000, chaque région et chaque peuple va évoluer dans un sens différent et rechercher des moyens d'expression personnels, comme en témoigne l'apparition des langues française, espagnole, et italienne.

Dans le monde du spectacle, la foule en grande partie étrangère demande des divertissements uniquement visuels puisqu'elle ignore la langue latine. Les Barbares prisent les émotions fortes; le théâtre devient grossier, souvent obsène. L'église condamne, le théâtre se meurt.

Les évêques cependant spécifient que leur anathème ne frappe pas la marionnette qui par son essence est plus symbolique.

L'art dramatique se trouvera sauvé en partie par les moines qui conservent les pièces dramatiques latines et par les montreurs de marionnettes qui circulent librement sur tous les chemins.

Le théâtre de marionnettes de cette époque, tout comme le théâtre avant lui, cède à l'élément musical une place prépondérante : des "canticas" chantent ce que miment les petits acteurs. On retrouvera partout en Europe les influences de ce style.

Par exemple en Angleterre, au 16^e siècle, dans une pièce de Ben Johnson, il y a un montreur de marionnettes, dont les poupées exécutent une série de tableaux, qu'il commente seul par des bonnements ponctués de sons de clochettes.¹

1 Jacques Chesnais. "Histoire générale des marionnettes". Ed. Bordas. Paris. 1947 : 108.

Les premières chansons de gestes ont été déclamées devant le castelet et illustrées par des marionnettes. Les batailles s'y divisent toujours en duels successifs. L'opérateur ne pouvant agiter que deux guerriers à la fois, les stances plus anciennes se décomposent ainsi en scènes à deux personnages, pour être animées par les deux mains d'un seul opérateur.¹

Si la récitation mimée était la forme la plus répandue du théâtre de poupées, elle n'était pas la seule. Une autre forme qui s'est perpétuée jusque dans nos castelets, nous est décrite dans un récit de la Justina Picara, à Séville, au 11e siècle. Elle raconte comment son grand-père "montreur" de métier, faisait dialoguer ses poupées grâce à un sifflet, qu'il gardait lui-même dans sa bouche et qui lui permettait de varier les timbres de voix de celles-ci.

Il existe des gravures de l'époque médiévale représentant des sculptures de "maumets" "marmoussets" ou de "mariottes", il semble que les "marmoussets" aient été des poupées populaires et frondeuses et que les "mariottes" aient figuré dans les "Mystères", sorte de spectacle para-liturgique, qui avait lieu sur les parvis, comme à l'intérieur des églises. C'est à partir de ce moment que la poupée animée prend le nom de "marionnette".

"Les marionnettes jouent ici un rôle social : elles ont mission d'apprendre au peuple quelque chose, on lui a matérialisé un miracle, et il y croit. Le spectacle le prend de mille façons : la musique, l'encens, ces êtres en apparence dégagés des lois de la pesanteur, ces couleurs, ces lumières, réalisent une véritable féerie."²

1 Jacques Chesnais. "Histoire générale des marionnettes". Paris. Bordas. 1947 : 108.

2 Jacques Chesnais. *ibid.* : 85.

Mais l'aventure de la marionnette ne s'arrête pas là, c'est bientôt la conquête des cours royales dans tous les pays d'Europe. La marionnette se transforme selon les goûts du milieu, elle développe un style plus précieux. On perfectionne la technique des ficelles, et on invente même des poupées automatiques. Le maniérisme et la virtuosité supplantent l'expression.

Deux types persisteront jusqu'au XXe siècle. Le type populaire, souvent nomade, qui se fait tour à tour gaillard, railleur, ou pieux, selon les idéologies qui prévalent; la marionnette du type plus aristocratique, manipulée par des ficelles, avec une précision qui n'a d'égale que la perfection de ses costumes. A son meilleur, ce théâtre aura des réalisations littéraires et décoratives. Par exemple : au XIXe siècle, le théâtre de Maurice Sand : Les Pupazzi de Lemercier De Neuville.

Dans notre poursuite de l'historique de la marionnette, nous abordons non plus une époque mais un stade de l'évolution de la pensée humaine.

Nos exemples viennent d'Afrique et des Amériques, nous aurions pu en tirer de semblables, de l'art primitif de l'Arctique ou de l'Océanie.

Ce qui nous importe, c'est la qualité particulière des poupées articulées, chez ces peuples dont R. Huyghes, dans "L'art et l'homme", reconnaît les manifestations comme étant l'oeuvre des "civilisations attardées", oeuvres de primitifs, mais laissons lui la parole :

"Résumons les conclusions tirées des vestiges de l'art préhistorique et voyons les se justifier dans l'art des primitifs. L'art

chez ces derniers, répond d'une part, à une fonction, d'autre part, à un plaisir pur. Il est d'abord fonction; il "réalise" au sens anglais, c'est à dire qu'il fait entrer dans la réalité perceptible, l'invisible, qui, au stade magique, est fait de force, de tendance, de désir, puis au stade religieux, de toute une conception de l'univers, ainsi que le révèle l'art nègre. Cela semble très loin de nous. Mais cette fonction que l'art remplissait alors pour une collectivité, n'est-ce pas la même que nous lui voyons tenir de nos jours au stade de l'individu car que lui demande-t-il d'autre, pour lui-même, que la réalisation en image de ce à quoi il aspire obscurément?"¹

Pour notre part nous avons retracé quelques exemples qui corroborent cette théorie :

"Les indiens hopi représentent encore une époque où l'art est fait de rituels mimiques : par les gestes de leur corps ils symbolisent le résultat qu'ils souhaitent et pensent ainsi magiquement se l'assurer.

Mais sculpter ou peindre n'est-ce pas faire passer dans un objet la tâche d'imiter, jusque là réservée au corps et à ses danses? Les temps modernes ont vu en Afrique, la femme stérile porter sur son dos une poupée, qui, en quelque sorte, la mettait à mi-chemin de l'enfant espéré. Le double magique n'est plus le danseur, mais un personnage fabriqué de ses mains!"²

Dans l'exemple cité, c'est la fonction magique qui ressort; ailleurs, le déploiement de certains rituels rappelle un spectacle de marionnettes ou encore du théâtre contemporain d'avant garde : les indiens Opis procèdent chaque année, à l'équinoxe du printemps, à un rituel des plus spectaculaire que nous ne décrirons qu'en partie.

1 René Huyghes. "L'art et l'homme". Ouvrage en trois volumes. Vol. 1, 2e tirage. Larousse. Paris. 1957. : 78.

2 ibid. 1.

Les acteurs sont six serpents gigantesques et une déesse. La scène représente un champ, où montent les jeunes pousses qui feront la récolte. Quelques disques énormes, faits de métal, et représentant un sigle du soleil sont disposés sur la scène. Tout à coup, au son d'une musique inquiétante et de sifflements stridents, les disques s'entrouvent pour laisser sortir les serpents, qui s'entremêlent s'agitent et piétinent les jeunes plantes. Puis, c'est l'entrée solennelle de la déesse, elle se dirige lentement vers les monstres, qui s'immobilisent alors. Elle les flatte de la main pratiquant ainsi une sorte d'exorcisme, et se retire.

Il faut expliquer que les serpents ont le corps fabriqué de peau tendue sur des anneaux métalliques, et que la tête est faite d'unealebasse. Seule, la déesse est une personne, les manipulateurs de serpents sont cachés, tout comme dans nos spectacles de marionnettes.

La statuaire animée existait aussi au Pérou; on a retrouvé de petites poupées articulées provenant des fouilles d'atzcopotzolco.

L'art nègre de l'Afrique entière regorge de statuette, dont plusieurs sont articulées. Leur usage est toujours plus ou moins lié aux puissances de la nature, qu'il faut apaiser. Elles peuvent aussi personifier "l'âme" des défunts.

Un exemple étonnant se trouve, paraît-il au musée de l'homme à Paris, il est d'origine africaine :

"Ce sont deux cavaliers, le théâtre est lui-même une sorte de tente, ayant à un bout une tête d'antilope, à l'autre extrémité, une queue; une selle est posée sur la construction, et, le person-

nage qui est animé par des bâtonnets, passe par un trou. Le personnage donne alors l'impression d'être à cheval, tandis que l'animateur caché sous la tente, agite le cavalier et raconte des histoires."¹

Domage que Chesnais ne nous en apprennent pas davantage sur l'origine et le rôle de cet ensemble "marionnette-castelet".

Il n'entre pas dans nos cadres de continuer ce relevé d'exemples typiques. Nous concluerons donc avec cette citation de Chesnais, qui nous semble bien à propos.

"L'histoire des marionnettes est bien celle du monde. Elle suit l'évolution de la pensée, c'est un baromètre dont les indications sont loin d'être à dédaigner."²

1 Jacques Chesnais. "L'histoire générale des marionnettes". Paris, Bordas. 1947 : 223.

2 ibid. 1 : préface.

CHAPITRE II

"Ce qui est primordial, c'est d'avoir découvert ce qui dans l'enfant ou le primitif nous est pareil."

Claude Roy.¹

LE SYMBOLISME DANS LA VIE DE L'ENFANT

"A la suite des découvertes psychologiques sur les mécanismes de la pensée de l'enfant, plusieurs pédagogues eurent l'idée de passer du côté de ces demi-réalités (celles du monde de l'enfant), et de s'introduire dans le circuit imaginaire et magique. Ils espèrent ainsi contrôler ces forces secrètes, les canaliser, et les utiliser pour l'épanouissement de la personnalité de l'enfant."²

Nous nous rangeons d'emblée parmi ceux qui perçoivent et respectent ce circuit imaginaire et magique, et nous soulignons encore que la marionnette a déjà son laisser-passer dans cet univers secret. L'histoire nous a appris que la marionnette était sortie de l'âme primitive pour satisfaire à un besoin d'expression universelle. Le caractère synthétique du personnage lui-même, ses possibilités plastiques, sonores et cinétiques, s'accordent en tous points au caractère global de la personnalité enfantine. La taille elle-même de la marionnette est significative, et ne peut que contribuer au rapprochement avec l'enfant; celui-ci n'aura pas seulement le goût de la prendre, de la manipuler, de lui donner un nom, de lui prêter la parole, mais, très tôt, si on lui en laisse les moyens, il fabriquera lui-même ses propres monstres, ses propres héros,

1 Claude Roy. "Les arts sauvages." Ed. Delpire. Coll. Encyclopédie Essentielle. Paris. 1957 : 97.

2 Dr P. Roumegère. "L'art et l'homme." Direction R. Huighes. Larousse. Vol. I. 1957 : 80.

ou tout simplement le compagnon dont il rêve : un copain, un frère ou un animal favori.

Des sciences nouvelles nous apprennent à reconnaître le parallèle entre les démarches d'une pensée naïve primitive et celles d'une pensée naïve enfantine :

"Parmi les disciplines et les découvertes qui ont dominé la fin du XIXe siècle et la première moitié de celui-ci, ce n'est pas un hasard qui a fait se développer parallèlement les sciences qui font redécouvrir à l'homme les étapes de son cheminement. La psychanalyse, qui nous restitue notre enfance, l'histoire et l'ethnographie qui nous font redécouvrir notre passé nous ont enseigné à nous reconnaître dans ceux-là même qui nous apparaissent le moins nos semblables : l'enfant, le malade, le primitif, le barbare (...). Ce que nous demandons à la psychanalyse, comme à l'archéologie, à la sociologie, comme à l'histoire de l'art, c'est une compréhension plus profonde des mouvements et des rythmes de la vie psychique et sociale. Nous n'avons pas trop de toutes les manifestations rudimentaires ou raffinées, de tous les témoignages immédiats ou reculés, que l'homme a pu porter sur l'aventure de son âme et le destin de son espèce, pour obéir à l'appel incessant qui nous dit : "Connais-toi toi-même". La contemplation des oeuvres d'art des peuples "arriérés" nous aide à mieux nous connaître, en nous permettant de nous connaître dans ce qui semblait nous nier. Si, nous surmontons l'appréhension, l'étonnement et parfois le dégoût que peuvent injustement nous inspirer des oeuvres si éloignées de celles qu'assemblaient nos musées ou dont s'ornaient nos demeures, c'est que, une fois déjouées, les comédies que l'esprit se joue à lui-même, nous avons appris à nous prendre au piège, dans les formes d'existence dont nous refusions autrefois d'accepter qu'elles eussent une valeur ou une portée. Nous n'avons pas senti moins de richesses en nous, dès lors que la vie psychique de l'enfant ou du primitif nous est apparue dans toute sa profondeur : mais nous avons trouvé dans l'enfant et le primitif des richesses que nous soupçonnions plus, dont nous avons oublié les nuances et la signification, et qui nous ont donné de nous-mêmes une intelligence plus aigüe (...). Ce qui est primordial, c'est d'avoir découvert, ce qui, dans l'enfant ou le primitif, nous est pareil."¹

Dr. P. Roumeguère : "L'univers formel de l'enfant et celui du malade mental nous ont révélé des faits nouveaux et des valeurs

¹ Claude Roy. "Les arts sauvages." Ed. Delpère. Coll. Encyclopédie Essentielle. Paris. 1957 : 96-97.

si éloignés de nos façons habituelles de penser et de sentir, que nous commençons seulement à nous orienter, et, à en percevoir les lois." (...) "Le problème esthétique révèle le caractère d'une situation intensément vécue, où se trouvent étroitement confondus l'artiste, l'oeuvre d'art, et le spectateur. Ici les images ne sont pas des choses inertes. Elles vivent. Il en résulte un comportement très particulier de l'artiste en face de son oeuvre; un dialogue s'engage, des échanges s'établissent; l'oeuvre et l'artiste réagissent l'un sur l'autre. Il arrive souvent que pour l'enfant et l'aliéné les images soient plus réelles que dans le monde concret qui les entourent. Il vit alors dans son rêve, dans ses mythes, dans ce monde de quasi réalité que crée son imagination. C'est le phénomène dit "d'inversion eiditique."¹

Pour mieux saisir le sens de "l'imagerie eiditique", nous nous référerons à Herbert Read, qui, dans "Education through Art", nous réfère lui-même à Gordon W. Allport, en ces termes :

"Dr. Allport makes a very objective but very favourable examination of eidetic imagery (...)

(...) The eidetic image seems to serve essentially the same purpose in the mental development of the child as does the repetition of a stimulus situation. It permits the concrete "sensory" aspects of the surrounding world to penetrate thoroughly in his mind. The young child delights in conjuring up his images : a parade of soldiers, a circus, a train journey, or even a trivial domestic scene may hunt him for days and weeks, furnishing him material of great interest for his play activities. It is sometimes only with difficulty that he is persuaded to distrust the reality of these vivid images. He reacts to them with the same degree of seriousness as to a genuine stimulus situation : he is terrified by his image of a wild animal; he is contented for hours with the companionship of his imaginary playmate; and he insists dogmatically upon the reality of his most fanciful visions. Such pseudo-sensory experiences enables him to study out, in his own way and in his own time the various possibilities for response contained within the stimulus situation. His reaction when the situation is first presented is often incomplete, the presence of adult, or the lack of time, preventing him from becoming thoroughly acquainted with its properties. A period of reflection is necessary during which he may experiment in various ways, with his image,

¹ Dr. P. Roumeguère. "L'art et l'homme". Vol. 1. Le domaine des images vivantes et vécues. Dir. R. Ruyghes. 1957 : 80.

varying his behaviour to conform sometimes to one and sometimes to another aspect of the situation, gradually gaining a comprehension of the full meaning of the whole, and building up the attitude which is determined his future response to the same or analogous situation."¹

Ce que Dr Allport et Roumegère qualifient d'imagerie primitive semble très apparenté à la pensée magique du primitif qui conjure et exorcise, de même qu'au phénomène que la psychologie, convient d'appeler "animisme". Claude Roy dévoile le rapport entre l'animisme et l'art, en ces termes :

"Le tout petit enfant "civilisé" injurie le jouet qui refuse de se prêter docilement aux caprices de sa gaucherie. Le primitif insulte ou supplie la bête qui refuse de se laisser capturer ou abattre, la terre qui refuse de porter des moissons. (...) Le primitif vit de pair à compagnon avec les éléments : la foudre, la pluie, la lumière sont des inconnus qui jouent à cache cache avec nous. Nous sommes en ceci tous primitifs, nous parlons des forces de la nature comme de vieilles connaissances : le vent souffle, le tonnerre gronde. Il n'est pas naturel de penser que la nature est la nature. Il est plus naturel de chercher à se mettre dans ses bonnes grâces. (...) On la paie de bonnes paroles : c'est la prière-de petits ou de grands cadeaux : c'est le sacrifice-on l'étourdit de manigances : c'est le sortilège-on l'hypnotise avec un objet : c'est le talisman-on concentre sa fureur ou ses grâces sur un leurre : c'est l'image, le signe, ou la statue. Un principe général rend compte de toutes ces attitudes, c'est l'animisme. Une pratique universelle illustre ces réactions : c'est l'art. Avant d'être un trompe-l'oeil à l'intention des humains, l'art est un trompe-malice à l'intention des esprits. Il fait un signe visible aux puissances invisibles; il est une délivrance parce qu'il donne la certitude d'avoir joué un bon tour aux forces hostiles ou incertaines, d'avoir détourné leurs coups sur un appeau ou dispersé leur vol grimaçant comme le fit des oiseaux, un épouvantail, parce que la statue a pris au piège leur force vitale. Avant d'être une joie, l'art est une ruse de guerre dans cette guerre sans relâche que l'homme mène contre la nature, le destin, la fatalité ou ce qu'il croit être fatal - contre la mort. (...) L'oeuvre d'art, effigie, signe ou paratonnerre est une entreprise de séduction et de détournement. Elle induit en erreur l'esprit ou les esprits. Elle les fixe, elle les enchaîne.

¹ Herbert Read. "Education through Art". Faber et Faber. Londres. 1958 : 71.

Plus tard, au plaisir de dessiner, de graver ou de tailler l'image qui conjure l'esprit, succède peut-être le pur plaisir de créer pour créer. A l'art pour ne pas mourir succède l'art pour mieux vivre, à l'art pour les esprits succède l'art pour autrui."¹

Quelles autres définitions de l'animisme avons-nous? Le Larousse est assez vague : "système dans lequel l'âme est la cause première des faits vitaux, aussi bien que des faits intellectuels."

Les psychologues ont qualifié d'"animisme", la faculté qu'a l'enfant de prêter vie aux objets inanimés qui l'entourent, soleil, nuages, etc... L'animisme chez l'enfant jusqu'à sept ans environ, peut-être observé dans ses jeux et dans ses créations plastiques.

Prêter vie aux choses inanimées n'est-ce pas une caractéristique de la pensée primitive? Prêter vie, s'identifier, et quelques fois devenir l'autre, c'est bien le propre de la pensée magique.

"Si l'enfant ne distingue pas le monde psychique du monde physique, il faut s'attendre à ce qu'il considère comme vivants et conscients un grand nombre de corps qui demeurent pour nous inertes. (...) C'est ce phénomène que nous désignons par le terme courant d'animisme, (...)"²

Et à propos d'animisme chez les peuples primitifs :

"Les primitifs n'ont pas distingué l'esprit de la matière, c'est parce qu'ils n'ont pas fait cette distinction que toutes choses leur appartiennent à la fois douées de propriétés matérielles et d'intentions. C'est grâce à l'existence de ce continuum, à la fois moral et physique, que s'expliquent les participations occultes dont leur magie fourmille. (...) Nous prenons le mot "animisme", à titre de

1 Claude Roy. "Les arts sauvages". Ed. Robert Delpire. Collection Encyclopédie essentielle, Paris. 1957 : 67-68.

2 Jean Piaget. "Le langage et la pensée chez l'enfant." Ed. Delachaux et Niestlé. Neuchâtel. Suisse. 1947 : 160.

terme générique, et le problème reste entier à savoir si les diverses sortes d'animisme ont la même origine psychologique, ou des origines différentes."¹

Inutile d'ajouter que nous ne le savons pas non plus! Cependant, nous croyons que ces nombreuses juxtapositions de la part de personnalités aussi respectables que Piaget, Huyghes, Jung, etc. illustrent par elles-mêmes le point que nous voulons souligner.

Voici encore quelques extraits de "L'art et l'homme", à propos d'animisme et de pouvoir magique.

PUISSANCE RITUELLE. (L'art et l'homme)

"C'est parce que l'oeuvre d'art est apparue dès son origine, détentrice de pouvoirs animiques qu'elle devient le réceptacle désigné de l'âme des morts; la préhistoire, celle du néolithique, nous enseigne que fort vraisemblablement, la pierre levée, le menhir, est un lieu de fixation de cet ordre. Mais cette croyance se continue, lorsque de la simple pierre on passe à la statue. Celle de l'ancêtre, que se soit en Afrique, en Amérique, en Océanie, n'est pas un simple simulacre; c'est un habitat de l'âme qui, est censée présentée (...) Le primitif, prologeant sûrement les croyances de l'homme préhistorique, est frappé par le côté surnaturel de l'art. La Malénesie nous apportera le terme qui exprime cette puissance; le "MANA". Il semble bien en effet que, la ressemblance seule, c'est à dire, le rapport avec le monde visible, ne suffit pas à créer la réussite magique : il faut ajouter un fluide, un rapport complémentaire avec le monde spirituel.

Une fois de plus s'impose cette évidence, que l'oeuvre d'art, dès l'origine, est le lieu de rencontre de ces deux mondes, un tiers ordre, comme nous l'avons dit, entre ce qui existe dans la réalité concrète, et ce qui vit dans la réalité spirituelle. Celle-ci a tant d'importance, que l'on procède parfois, comme pour les fétiches, à une cérémonie de "consécration", afin de l'introduire dans l'oeuvre d'art."²

1 Jean Piaget. "Le langage et la pensée chez l'enfant." Ed. Delachaux et Niestlé. Neuchâtel. Suisse. 1947 : 160.

2 René Huyghes. "L'art et l'homme". Ouvrage en trois volumes. Larousse. Paris. 1957 : 78.

Sur la fonction magique de l'art, il ajoutera plus loin :

"Que dire des arts du corps humain, tels que la danse et le tatouage, dont on peut vérifier l'existence par des oeuvres plus solides qui nous en offrent la représentation? A la base de la danse se trouve l'idée magique : quiconque s'empare de la ressemblance se double du modèle, acquiert par là même, la possession de celui-ci. Selon le stade d'évolution, cette possession ne suit pas le même objectif : le chasseur en use pour se rendre maître du gibier nourricier. Tel indien de la côte nord ou ouest de l'Amérique imite par leur mimique le saut du saumon, qui est en effet leur principal aliment.

Mais l'incarnation cherchée par le danseur peut-être d'un autre ordre : elle devient plus tard celle d'un esprit ou d'un héros légendaire, inventeur du feu, de l'eau, etc. et dont on ressuscite la vie. Ici la danse devient théâtre, drame.

Tout vient renforcer ce que laissait pressentir l'art préhistorique; l'image incarne ce qu'elle représente; l'identité visible entraîne l'identité invisible.

(...) La peinture corporelle et le travesti ont joué un rôle important dans l'art préhistorique : on le retrouve aujourd'hui dans l'art primitif, (...) " (...) " l'application directe sur la peau, de pâte et de colorants, conduit à une figuration d'autant plus dramatique qu'elle est animée directement par les muscles du visage et des membres de l'acteur. Plus que le masque, c'est une transfiguration. A partir du masque, l'artiste est complètement inclus dans une coque figurative qui conquiert une existence propre. Une dissociation commence à se produire entre l'acteur et le personnage, alors que la peinture corporelle réalise la continuité entre le monde figuré et le monde figurant."¹

Ce qui est vrai du masque, l'est aussi pour la marionnette qui, elle, représente le corps, et la tête de l'acteur. La marionnette mène l'acteur, et l'acteur la marionnette.

Ainsi, la parenté entre la pensée naïve de l'enfant et celle du primitif nous apparaît de plus en plus clairement.

¹ René Huyghes. "L'art et l'homme". Ouvrage en trois volumes. Larousse. Paris. 1957 : 76.

L'enfant, comme le primitif, possède un pouvoir imaginaire, "une imagerie" si puissante qu'elle se confond et se projette à l'extérieur; quand l'un ou l'autre s'exprime en créant des images, masques, dessins etc... il "sent" cette image aussi vivante que lui-même. Piaget éclaire ce phénomène en définissant deux modes de pensée bien distincts :

"Les psychanalystes ont été conduits à distinguer deux manières fondamentales de penser : la pensée dirigée ou intelligente et la pensée non dirigée que Bleuler a proposé d'appeler "autistique". La pensée dirigée est consciente, c'est-à-dire, qu'elle poursuit des buts qui sont présents à l'esprit de celui qui pense; elle est intelligente, c'est-à-dire, qu'elle est adaptée à la réalité et qu'elle cherche à agir sur cette dernière; elle est susceptible de vérité ou d'erreur (vérité empirique ou vérité logique), elle est communicable par le langage. La pensée autistique est inconsciente, c'est-à-dire, que les buts qu'elle poursuit ou les problèmes qu'elle se pose ne sont pas présents à la conscience. Elle n'est pas adaptée à la réalité extérieure, mais se crée à elle-même une réalité d'imagination ou de rêve; elle tend non point à établir des vérités, mais à satisfaire des désirs, et elle reste strictement individuelle, sans être communicable comme telle par le langage. Elle procède en effet avant tout par images, et pour se communiquer, elle doit recourir à des procédés indirects, en évoquant au moyen de symboles et de mythes les sentiments qui la conduisent."

Et dans son ouvrage sur la formation du symbole chez l'enfant, Piaget nous donne mille exemples de pensée symbolique exprimés par des enfants dans des monologues, des jeux collectifs etc...

Dans le chapitre sur l'origine, la naissance et la classification des jeux, il fait souvent appel aux phénomènes qui nous intéressent :

"Au rebours de la pensée objective qui cherche à se plier aux exigences de la réalité extérieure, le jeu d'imagination constitue, en effet, une transposition symbolique qui soumet les choses à l'activité propre, sans règle ni limitation."²

1 Jean Piaget. "La formation du symbole chez l'enfant." Delachaux et Niestlé. Neuchâtel, Suisse. 1947 : 41-42.

2 ibid. 92

A propos de jeux d'imagination, Piaget rappelle une classification de Quérat : Les jeux des enfants. Paris. 1905.

"... Et enfin, les jeux d'imagination, avec comme sous-classe, les métamorphoses d'objets, les vivifications de jouets, les créations de jouets imaginaires, les transformations de personnages et les mises en action de contes."¹

Et plus spécifiquement au sujet de jeux de poupées, Piaget, par cette explication, nous rappelle les primitifs de tribus africaines, ou le voodoo haïtien qui se pratique aujourd'hui encore :

"... On peut ainsi être assuré que tous les évènements, gais ou fâcheux, survenus dans la vie de l'enfant se répercuteront sur ses poupées."

"... Toute observation systématique d'un jeu de poupées montre immédiatement que les attitudes purement maternelles de la fillette, ne constituent qu'une petite fraction de l'ensemble du jeu. Dans la plupart des cas en effet, la poupée n'est qu'occasion pour l'enfant de revivre symboliquement sa propre existence, d'une part pour mieux en assimiler les différents aspects, d'autre part : pour liquider les conflits quotidiens et réaliser l'ensemble des désirs rester inassouvis. On peut être assuré que tous les évènements, gais ou fâcheux, survenus dans la vie de l'enfant, se répercuteront sur ses poupées."²

Nous saisissons à travers toute cette terminologie que les hommes de tout temps se sont créés une imagerie qui est dans bien des cas à l'origine d'oeuvres d'art.

La psychologie nous en donne les raisons : elle nous apprend que chez l'enfant, cette imagerie est au début plus forte que la réalité.

1 Jean Piaget. "Le langage et la pensée chez l'enfant." Delachaux et Niestlé. Neuchatel. Suisse. 1947 : 113-114.

2 *ibid.* 113.

Cela nous rapproche inévitablement de Carl Jung et de ses théories sur les archétypes et sur le rêve.

"Le chercheur qui a l'expérience de l'exploration de l'esprit humain, peut voir les analogies existant entre les images oniriques de l'homme moderne, et les expressions de la mentalité primitive, ses représentations collectives et ses thèmes mythologiques."¹

Jung explique que l'élaboration de la mythologie est à la fois innée et universelle, c'est ce qu'il appelle "des résidus archaïques", ou encore des "archétypes".

"C'est dans l'inconscient de l'enfant que nous voyons le mieux la puissance et l'universalité des symboles archétypiques."²

"...Du fait que l'enfant est encore petit, que ses pensées sont rares et simples, nous ne comprenons pas que les complications de la mentalité enfantine et leur ampleur, proviennent de son identité originelle avec la psyché préhistorique. Cette esprit originel est tout aussi présent, tout aussi actif dans l'enfant, que les stades de son évolution physiologique le sont dans son embryon."

"...Cette psyché vertigineusement ancienne, est le fondement de notre esprit, tout comme la structure de notre corps se fonde sur la structure plus générale du mammifère."³

Jung dit plus loin que l'homme contemporain accède aux archétypes par les arts plastiques, par la danse, par la littérature et par le rêve.

Et voici un autre extrait du même ouvrage de Jung, qui nous rapproche singulièrement de toute une faune divine et démoniaque qui visite encore l'humanité sous les prétextes de marionnettes :

1 Carl G. Jung. "L'homme et ses symboles." Pont Royal. : 67.

2 ibid. 79

3 ibid. 79

"Les archétypes créent des mythes, des religions et des philosophies, qui influencent et caractérisent des nations et des époques entières..." ..."Le mythe universel du héros par exemple, se réfère toujours à un homme très puissant, ou à un homme-dieu, qui triomphe du monde, incarné par des dragons, des serpents, des monstres, des démons et libère son peuple de la destruction et de la mort. Le culte du héros comprenant danses, hymnes, prières, sacrifices, inspire à l'assistance des émotions religieuses, et exalte l'individu jusqu'au point où il s'identifie avec le héros. Comme l'instinct, les schèmes collectifs de la pensée humaine sont innés et hérités. Mais ils fonctionnent quand ils en ont l'occasion, d'une façon plus ou moins semblable chez tous les hommes. Les phénomènes affectifs dont relèvent ces types de pensées sont semblables dans le monde entier."¹

Nous croyons qu'à l'instar du primitif, l'enfant s'approprie lentement à sa réalité intérieure, à lui-même, par le truchement d'une pensée animique, magique, et par un pouvoir d'imagerie eiditique. Nous reconnaissons donc en lui les phénomènes d'évènements, comme l'effet d'une forme de pensée naïve, la même qui, à l'origine des civilisations, a présidé à la naissance des religions, des mythes, de l'expression dramatique, et des arts plastiques.

Ces manifestations de la pensée à ses débuts, nous n'avons cessé de les souligner, et cette filiation naturelle entre l'enfant, la marionnette, et l'expression artistique, c'est un peu notre leitmotiv : ce que nous nous proposons de valoriser.

1 Carl G. Jung. "L'homme et ses symboles." Pont Royal. : 79.

CHAPITRE III

"L'enfant s'identifie avec l'humain qu'il crée et son lien avec cette oeuvre est comparable à un dialogue".¹

Arno Stern et Pierre Duquet.

LA CREATION DE MAROTTES

CHEZ LE JEUNE ENFANT

Dans le chapitre précédent nous avons tenté de saisir la pensée animiste chez l'enfant, nous avons trouvé des analogies entre son mode de pensée et celui du primitif, plus particulièrement dans le phénomène du "double". Nous savons qu'au cours de ses activités l'enfant se crée souvent un "double", il s'invente aussi des amis. Comment s'y prend-il? Pouvons-nous y percevoir le développement d'une sensibilité créatrice?

Nous apportons ici des exemples de marottes fabriquées par quelques enfants; il ont entre quatre et six ans. Chacun s'est fabriqué plusieurs personnages. Nous en décrivons les caractéristiques visuelles, et nous identifierons le stade graphique auquel ces figurations appartiennent.

Diapositives A1, A2, A3. Eric, cinq ans, expérience de pré-maternelle : coloriage et tracés de stencils.

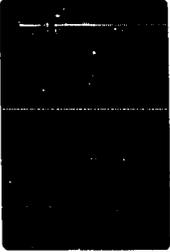
Diapositives B1, B2, B3, B4. Nathalie, cinq ans et demie, expérience de maternelle et des arts plastiques : dessin gouache et pâte à modeler.

Diapositives C1, C2, C3. Valérie, quatre ans, n'a pas fréquenté de maternelle, mais a souvent l'occasion de manipuler des matériaux d'art plastique, et de dessiner à la maison.

¹ Arno Stern, et Pierre Duquet. "A la conquête de la troisième dimension". Ed. Delachaux et Niestlé. 1962 : 46.

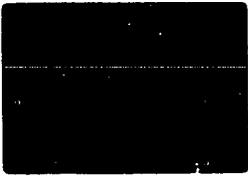
A1

LOCATION.....
DATE.....



PROJECT FROM THIS SIDE
PROJETER DE CE COTE

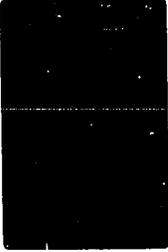
LOCATION... A1 d
DATE.....



PROJECT FROM THIS SIDE
PROJETER DE CE COTE

A2

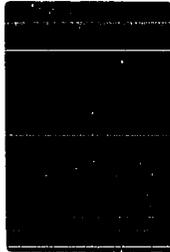
LOCATION.....
DATE.....



PROJECT FROM THIS SIDE
PROJETER DE CE COTE

A3

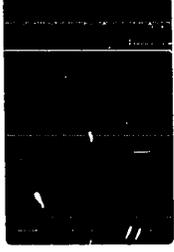
LOCATION.....
DATE.....



PROJECT FROM THIS SIDE
PROJETER DE CE COTE

B1

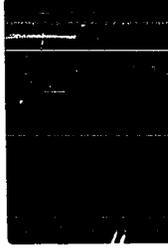
LOCATION.....
DATE.....



PROJECT FROM THIS SIDE
PROJETER DE CE COTE

B2

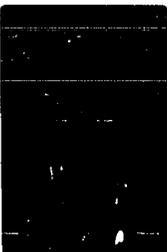
LOCATION.....
DATE.....



PROJECT FROM THIS SIDE
PROJETER DE CE COTE

B3

LOCATION.....
DATE.....



PROJECT FROM THIS SIDE
PROJETER DE CE COTE

LOCATION... B4
DATE.....



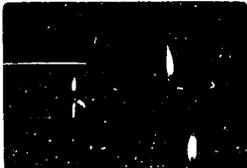
PROJECT FROM THIS SIDE
PROJETER DE CE COTE

LOCATION... C1
DATE.....



PROJECT FROM THIS SIDE
PROJETER DE CE COTE

LOCATION... C2
DATE.....



PROJECT FROM THIS SIDE
PROJETER DE CE COTE

C3

LOCATION.....
DATE.....



PROJECT FROM THIS SIDE
PROJETER DE CE COTE

LOCATION.....
DATE.....

A1



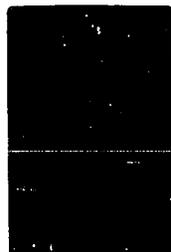
PROJECT FROM THIS SIDE
PROJETER DE CE COTE

LOCATION... A1 d
DATE.....



PROJECT FROM THIS SIDE
PROJETER D' CE COTE

A2

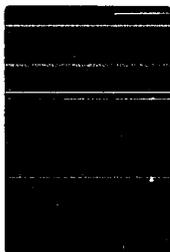


PROJECT FROM THIS SIDE
PROJETER DE CE COTE

LOCATION.....
DATE.....

LOCATION.....
DATE.....

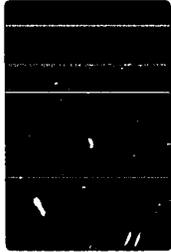
A3



PROJECT FROM THIS SIDE
PROJETER DE CE COTE

LOCATION.....
DATE.....

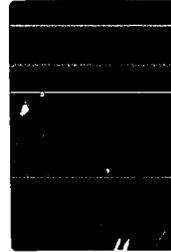
B1



PROJECT FROM THIS SIDE
PROJETER DE CE COTE

LOCATION.....
DATE.....

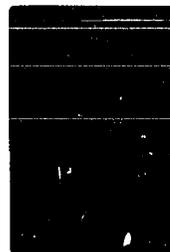
B2



LOCATION.....
DATE.....

PROJECT FROM THIS SIDE
PROJETER DE CE COTE

B3



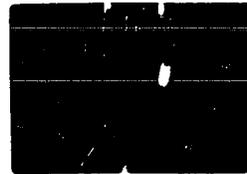
LOCATION.....
DATE.....

LOCATION... B4
DATE.....



PROJECT FROM THIS SIDE
PROJETER DE CE COTE

LOCATION... C1
DATE.....



PROJECT FROM THIS SIDE
PROJETER DE CE COTE

LOCATION... C2
DATE.....



PROJECT FROM THIS SIDE
PROJETER DE CE COTE

LOCATION.....
DATE.....

C3



PROJECT FROM THIS SIDE
PROJETER DE CE COTE

Nous assistons en tant qu'observateur à la fabrication des marionnettes présentées ici. Elles sont fabriquées en trois séances consécutives, de trente minutes chacune.

Professeur : Norma Blass. B.E.S.

Enfants : environ douze; âge : quatre à huit ans.

Matériel présenté :

Première séance, papier construction, punaises, cure-dents, ficelles, épingles, bâtonnets, légumes.

Deuxième séance : objets d'usages courants : cuillères et fourchettes de bois, chaussons de laine, bas de nylon, tissus de coton, sacs de papier, boutons, ciseaux, bâtonnets, etc...

Troisième séance : papier construction, crayons feutre, craies de cire, colle, ciseaux, bâtonnets et ficelles.

Première séance

Le professeur raconte aux enfants une histoire de planète où les habitants sont des légumes. A l'aide du matériel présenté, les enfants se fabriquent des personnages. Pendant l'activité, le professeur explique ce qu'est une marotte, et comment on peut transformer ces personnages de façon à les animer à l'aide d'une tige.

Deuxième séance

Dans une deuxième séance on ajoutera des objets "domestiques" tels des cuillères de bois, des fourchettes, des lavettes etc. pour en tirer des personnages.

Troisième séance

Plus tard, dans la même journée, il y aura une troisième séance,

où les enfants dessineront leur personnage. L'activité se terminera par des saynettes improvisées par les enfants.

Eric, diapositive A1. A la suite de l'histoire de Mme Blass, sur la planète aux légumes, Eric a démarré très vite dans la construction d'un personnage. D'abord il a fait la trouvaille d'une carotte "pantalon"; une patate, des épingles, quelques filaments provenant d'un épi de maïs et il se monte un personnage dont il est très fier! Remarquons l'utilisation des cure-dents : placés sur le haut de la tête, ils maintiennent les cheveux, placés latéralement de chaque côté de la pomme de terre, ils deviennent bras. Et enfin un quatrième joue le rôle important d'attache entre la patate et la carotte. Cette liberté dans l'utilisation des matériaux indique que cet enfant se situe dans son évolution graphique au stade préshématique.

A la deuxième séance, Eric choisit une cuillère de bois parmi les matériaux à sa disposition, diapositive A2. Madame Blass demande à chaque enfant de bien observer les matériaux afin de faire le choix le plus approprié, elle leur suggère aussi de sentir avec leurs mains les aspérités de leur visage. Eric qui a déjà peint les traits de son personnage, se ravise, il fouille un peu et puis se choisit un gland de bois pour faire le nez.

A la troisième séance, le personnage est dessiné. Diapositive A3. Il appartient au stade préshématique tout comme les deux autres marottes créées par Eric. A la façon dont le personnage est découpé, on reconnaît un manque de coordination caractéristique de ce stade.

Nathalie, diapositive B1. La patate est coiffée de cheveux :

fibres d'épis de maïs. Les traits du visage sont frontaux, deux yeux, un nez, une bouche : quatre épingles de plastique. Des feuilles d'épis de maïs sont retenues par des cure-dents de chaque côté de la tête patate. L'enfant explique que se sont les pattes, et que les feuilles forment la jupe. Au début celle-ci tombait verticalement, mais en cherchant un moyen pour manipuler sa marotte, la petite, a dû enfoncer une tige rigide dans la tête du personnage, elle a rabattu les feuilles d'épis devant la tige, qu'elle ne voulait pas laisser visible. Nathalie tout comme Eric a construit ce personnage avec facilité et minutie, sachant toujours où elle allait : elle fut d'ailleurs très heureuse du résultat.

Observons maintenant la diapositive B2, deuxième séance; cette fois Nathalie a choisi de se servir d'un sac de papier, de ficelles et de gouache. Observons la tête : le graphisme des yeux, du nez et de la bouche fait avec de la peinture, semble perçu comme intégré au visage, alors que la chevelure faite de cordes de laine est bien en relief et semble avoir été perçue comme un élément autonome.

Plus tard, dans la même session, Nathalie choisira de rembourrer un bas de nylon pour se fabriquer une autre poupée, diapositive B3; cette fois les yeux sont en relief, ils sont faits d'épingles de plastique. Quand on lui demande si son personnage a un corps et des membres Nathalie nous apprend qu'il est complet tel quel parce que c'est son bébé frère Pascal, qui a quatre mois. Ses autres personnages ont aussi une identité, il s'agit d'elle-même sur une autre planète, et encore d'elle, à la maison.

Dans la troisième période d'activité, Nathalie exécutera le portrait de son chat, diapositive B4; une tête énorme, des yeux et

une bouche placés comme dans un visage humain; des oreilles pointues sur le dessus de la tête et de grandes moustaches de chaque côté de sa bouche. Pour le reste, on ne peut vraiment parler de corps, et nous reconnaissons là, une manifestation du stade préschématique. Les deux bras : formes étroites découpées à l'horizontale, et les deux pattes en verticale sont attachées à un centre. Plus tard, nous aurons droit à une saynnette où le chat griffera Pascal et où Nathalie appellera maman à la rescousse.

Valérie, diapositive C1. Pour la fabrication de ce personnage, elle choisit des feuilles de chou et travaille avec beaucoup d'assurance. Quant à elle, son personnage est complet avec sa "tête-corps", (stade préschématique) où elle a posé les cheveux, les yeux et ajouré des narines. Les jambes, ce sont évidemment les cure-dents. Valérie ne demandera de l'aide que lorsqu'elle tentera d'attacher un bâton à la tête de chou. Son personnage changera d'ailleurs d'apparence à cause de ce problème technique, il y perdra deux cure-dents qui à l'origine figuraient les bras.

Pour ce qui est des marottes fabriquées avec d'autres matériaux hétéroclites, diapositive C2; les résultats de Valérie se rapprochent assez de ceux de Nathalie et d'Eric.

Le personnage dessiné, diapositive C3, nous incite par contre, à croire que Valérie a beaucoup plus de pratique du dessin que les deux autres enfants. Le découpage démontre une coordination motrice et visuelle rare à quatre ans. On remarque que les yeux du personnage sont ajourés, et que la bouche n'est pas un simple trait, mais un imposant râtelier. Le corps est représenté par une forme rectangulaire qui nous indique qu'il

s'agit de costume, d'autres détails, boutons ou décorations le confirment, nous nous rapprochons donc davantage du stade schématique. Il est intéressant de noter cependant que les membres, qui à première vue semblent à leur place (anatomiquement) ne le sont pas vraiment. Remarquons le point de départ des bras.

Les différents stades graphiques auxquels nous nous référons dans ce chapitre ne correspondent pas à un stage chronologique prédéterminé; ce sont des points de repère pour l'enseignant. Ils lui permettent de suivre et de comprendre les diverses étapes que l'enfant franchit dans son développement intellectuel et affectif. Ils lui apprennent que l'expression plastique est entièrement lié au devenir de la personne.

Au stade préschématique, le geste du griboulli s'est transformé, l'enfant a découvert un rapport entre le cercle, le trait qu'il trace, et la personne humaine. Il découvre la représentation visuelle. Au cours de ce stade il change continuellement de schéma, c'est à dire qu'il découvre avec plaisir toutes sortes de combinaisons pour représenter son espace, son monde visuel. Les couleurs qu'il choisit ne sont pas réalistes, elles expriment une attitude émotive, devant toutes les choses. C'est une période merveilleuse de fraîcheur et de créativité. L'enfant invente sans effort à condition que quelqu'un soit là pour orienter et encourager cet épanouissement. Ce qui frappe le plus à cette époque, c'est que l'enfant soit concerné uniquement par lui-même, et par son espace immédiat, il faut se rappeler qu'il vient de le découvrir. Les matériaux didactiques qui conviennent le mieux à ces besoins de transformation sont les craies grasses, les crayons feutre, la pâte à modeler et enfin tout

ce qui se prête aux changements spontanés.

Au stade schématique (six à huit ans) l'enfant adopte des schémas particuliers pour représenter les formes familières de son univers, il peut répéter celles-ci indéfiniment. Maisons, animaux, personnages sont représentés avec des formes géométriques et ont vraiment entre eux un air de famille. Les proportions de ces objets et leurs couleurs varient selon des exigences d'ordre émotif. L'identité des personnages se retrouvent grâce aux détails. La différenciation des sexes se fait avec la représentation de jupes, de moustaches, de bijoux etc... La différenciation des professions, par des accessoires tels que serviettes, casquettes, cigles etc... On assiste de plus à l'adoption de symbole précis pour la représentation de l'espace : rabattement, lignes de base, etc... Mais c'est la représentation humaine qui nous intéresse ici.

CHAPITRE IV

"I may say that a teacher can move a child's self expression towards communication by deliberately creating encounters between the child and professional art..."

E.B. Feldman.¹

CONNAITRE LA MARIONNETTE ACTUELLE

L'éducateur qui se propose de faire l'expérience du théâtre de marionnettes avec son groupe d'élèves doit au moins pouvoir reconnaître les divers genres de poupées, leurs possibilités et leurs limites. Il se doit aussi d'observer et de suivre l'orientation que prend cette forme d'expression dans le spectacle professionnel. Nous croyons pour notre part, que c'est précisément de ces connaissances qu'on puise cette sorte d'énergie qui déclenche les projets et les initiatives créatrices.

Pour le public en général, le terme marionnette évoque des réalités diverses presque toujours reliées au "guignol" marionnette à gaine, ou aux "pantins", marionnettes à fils. Or, entre ces deux types il existe un grand nombre de genres différents qu'il est essentiel de connaître.

Nous avons choisi de reproduire ici une méthode de classification fonctionnelle, celle de Denis Bordas, parce qu'elle invite à l'utilisation.

La classification proposée tient compte des modes d'animation et de la place du manipulateur par rapport à ses poupées.

1 E.B. Feldman. "Becoming Human through Art". Esthetic experience in the school. Englewoods Cliffs. New Jersey. Prentice Hall. 1970 : 43.

1. Les marionnettes qui se manipulent du dessus :

Le manipulateur se trouve au dessus de sa poupée, laquelle est suspendue soit par des fils, soit par des tringles. Un premier rideau cache l'animateur des pieds à la taille, un second le cache de la taille à la tête et les poupées jouent entre ces deux rideaux.

2. Les marionnettes qui se manipulent du dessous :

Le manipulateur est au dessous des poupées et il les fait apparaître au dessus de sa tête; elles sont supportées par des moyens forts divers : tiges, baguettes, mains gantées (gaine). L'animateur est alors caché des pieds à la tête par un rideau d'une seule pièce.

3. Les marionnettes montées sur des baguettes :

Le manipulateur est caché par un rideau de la taille à la tête, un deuxième rideau placé en avant le cache de la tête aux pieds et les poupées apparaissent entre les deux rideaux. Le rideau de fond est transparent et éclairé de telle façon que l'animateur voit au travers, et son public et sa poupée.

4. Le jeu sur une scène avec un fond noir : (inspiré d'une méthode japonaise)

La scène est éclairée par deux projecteurs de chaque côté donnant une lumière frissante qui ne projette pas d'ombre sur le fond. Le manipulateur est entièrement revêtu d'une cagoule noire. De cette façon, il n'est pas vu du public, et il peut animer sur la scène soit des objets, soit des personnages, soit des formes abstraites.¹

¹ Denis Bordas. "Marionnettes Jeux d'enfants." Ed. du Scarabée. Paris. 1972 : 9-10.

Nous complétons cette explication technique et par définition un peu sèche, avec quelques témoignages de la part des artisans de la marionnette; ceux qui la font, en vivent, et l'élève souvent au niveau de l'oeuvre d'art. :

"Ce personnage vêtu d'oripeaux, aux mouvements saccadés et joyeux, lance le mot drôle autant que la cruelle vérité, et le visage figé du pantin, donne à la plainte ou à l'insolence un accent d'autant plus profond qu'il apparaît surnaturel. Comme pour le théâtre grec, ce qui est essentiel dans l'expression de la marionnette est ce caractère de masque, de personnage à la fois familier et supraterrestre."

"...la marionnette impose son opinion sans que le spectateur en ait tout à fait connaissance. Elle est autre chose qu'un morceau de bois entouré de tissu. Elle est "le" personnage traitant le plus souvent d'actualité que l'on écoute volontiers parce qu'il est drôle et dont on approuve le discours parce que ce discours est celui que l'on aimerait tenir. C'est en cela qu'elle est un merveilleux moyen d'expression et qu'elle doit prendre place au même titre que la poésie, le conte et la fable dans les disciplines d'éveil des jeunes écoliers."¹

"La marionnette est un instrument optique qu'il faut apprendre à fabriquer, non en vue de son effet décoratif mais en fonction de sa vie."²

"Les marionnettes nous apprennent que lorsque la bouche est fixe, c'est la tête qui parle. Lorsque la tête est fixe, c'est tout le corps. Que la parole n'est surtout pas sur les lèvres mais dans la tête. Pas seulement dans la tête mais dans tout le corps."³

Nous avons commencé cette recherche avec l'histoire en nous efforçant de mettre en relief la force et la diversité des traditions

1 Lothar, Kampmann. "Théâtre de Marionnettes". Paris. H. Dessain et Tolra. 1970 : 3.

2 Marcel Temporal. "Comment construire et animer nos marionnettes." Paris. A. Collin & Bourrelier. 8e éd. 1969 : 100.

3 Michel Poletti. "Introduction à la marionnette." Ed. du soleil. Montréal. 1968 : 76

en même temps que les écueils de celles-ci. Cela nous a donné un portrait : celui d'une divinité, d'un fétiche, d'un intermédiaire, ou d'un autre moi. En outre, nous avons observé une analogie entre la poupée magique du primitif et celle de l'enfant.

Du point de vue de la psychologie cela nous amène aux théories pédagogiques les plus avancées que nous abordions dans la deuxième partie; du point de vue historique cela nous a conduit au seuil du XXe siècle . Pour faire la boucle, il nous reste donc à comprendre ce qu'est devenu cette forme d'expression aujourd'hui.

"Il est indiscutable que depuis une cinquantaine d'années, on constate, dans tous les pays, parallèlement à la renaissance du théâtre de marionnettes, une sorte de désaffectation croissante de la popularité des "types" comiques. Généralement, une sorte d'évolution se produit au cours de laquelle les bouffons traditionnels s'adaptent aux exigences du renouveau de l'art scénique; ils se transforment, perdent leurs caractéristiques et leur style séculaire pour faire place à des héros d'un style nouveau...". "Toute tradition devient un poids quand elle perd sa justification sociale."¹

La vitalité des types comiques et leur popularité ne s'éteint pas pour cela. Les traditions deviennent souvent sources d'inspiration féconde quand elles savent revivre à travers de nouvelles recherches plastiques et technologiques.

A propos de nouvelles techniques de communication, nous savons que le cinéma a marqué tous les arts traditionnels du spectacle. C'est un sujet de recherche inépuisable. Nous nous contenterons de faire quelques remarques utiles dans le cadre de ce travail. (La bibliographie fournira aux lecteurs intéressés plusieurs sources de documentation).

1 Jean Malik. "Marionnettes du monde entier." Réalisation de l'union internationale des marionnettes. Ed. Leipzig. Berlin. 1965 : 7.

Le cinéma depuis sa naissance ne cesse de se découvrir, c'est à dire de prendre conscience de son espace propre, ce qui le différencie de tous les autres arts du spectacle, c'est son espace même. Il est intéressant de souligner en passant les répercussions de cet éclatement de l'espace-temps sur les autres média; le théâtre de marionnettes n'a pas échappé à cette influence; pour saisir le sens de celle-ci il faut considérer ce qui caractérise l'espace-filmique.

"Seul de tous les arts, le cinéma est à la fois un art de l'espace et un art du temps. Le drame filmique qui se produit dans l'espace (comme au théâtre) se développe dans le temps et tout en créant sa propre durée (comme dans le roman) et de telle sorte qu'il exprime et signifie au moyen de relations temporelles (comme la musique ou la prosodie) et de relations spatiales (comme en architecture.)

L'espace filmique n'est plus un réceptacle; ce n'est plus un espace fixe qui enveloppe un ensemble de mouvements déterminés, mais l'espace mobile et variable qui se compose en une infinité de cadres et de plans, et qui détermine ou explicite les mouvements qu'il contient en devenant mouvement lui-même. Il est forme structurante autant que forme structurée. Et le rythme cinématographique n'est pas le rythme temporel ajouté à un rythme spatial, mais, un rythme nouveau qui est fonction des coordonnées rythmiques de l'espace et du temps."¹

Aussi, lorsque le personnage marionnette pénètre au cinéma, il passe à un rythme absolument différent, il se produit alors un phénomène d'osmose, deux formes d'art s'adaptent et créent une condition nouvelle. Si, plus tard, la marionnette retourne au castelet, elle transformera celui-ci.

D'autre part il faut dire la contribution de "guignol" à l'avènement de la bande dessinée, et par le fait même à la création du dessin animé.

1 Jean Mitry. "Esthétique et psychologie du cinéma." Paris, Ed. universitaires. Vol. 1. Les structures. 1963 : 27

"The style of most cartoons derives from the comic strip and the comic strip deals in certain grotesque and simplified versions of human and animal bodies which go back to folk art and its link to folklore. Ancient literature dealt with human and animal types before the more subtly observant writers of modern times developed the varied, balanced, and flexible portrayal of characters in depth in the so called psychological school of literature. Magic men, Mummers, and actors, wore masks in earlier times to typified in grotesque exaggeration, the pathetic the tragic and the insane in human portraiture. Such themes are only a step away from the popular commedia dell'arte or, the Punch and Judy show, and in the twentieth century the products of a newer folklore; durable "type figures" became the roots of cartoons."¹

Nous pouvons donc affirmer que si la marionnette sert aujourd'hui le petit et le grand écran, sous la forme "d'objets animés", elle y avait d'ores et déjà mis du sien. (Les lois filmiques de la télévision n'étant pas les mêmes que celles du cinéma, le petit théâtre subira des transformations selon le cas.)

Le théâtre de marionnettes, de par sa vocation de symbolisme, se prête avec aisance à la stylisation qui caractérise les modes d'expression nouveaux. La marionnette possède en plus de sa capacité de symbolisme et de caractérisation, l'avantage de permettre à son créateur une grande flexibilité, une possibilité d'ajustement à toutes les dimensions et à toutes les circonstances (nouvelles techniques d'animation et nouveaux matériaux de fabrication théâtre de participation etc.).

Il semble donc que le castelet des temps jadis devienne une forme d'art très actuelle, où les innovations les plus hardies, loin de choquer, s'intègrent à son caractère particulier, comme à celui des nouveaux média.

¹ Hallas et Manvell. "The technique of Film Animation." New York. Hastings House. 1959 : 62, 63.

CHAPITRE V

"Puisse la marionnette apporter aux enfants une alliée assez forte pour que les professeurs en apprennent à leur tour que deux et deux ne font pas nécessairement quatre, que le rêve est plus savant que l'expérience et l'illusion plus vraie que la réalité".

Gaston Baty.¹

LA MARIONNETTE A L'ECOLE

Dans les chapitres précédents nous avons d'une part tenté d'expliquer pourquoi la marionnette est un moyen d'expression convenant particulièrement bien aux enfants, et nous nous sommes efforcés d'autre part, à mieux la faire connaître à l'enseignant. Il nous reste maintenant à suggérer à celui-ci comment il peut l'introduire à l'école. Le moyen le plus direct c'est l'intégration aux matières enseignées : tel le langage écrit et le langage parlé, les mathématiques etc... Les programmes cadres actuels fournissent des thèmes généraux adaptés à la mentalité enfantine et qui permettent d'acquérir graduellement les apprentissages fondamentaux. Ces thèmes sont basés sur des activités et des fêtes saisonnières, sur la vie quotidienne et sur l'environnement social et géographique de l'enfant. Il est facile de prévoir dans ce contexte une utilisation intelligente de la marionnette.

Il se trouve aussi d'autres moments à l'école où la marionnette peut jouer un rôle formateur. Nous pensons aux activités parascolaires qui prennent quinze pour cent de la totalité de l'horaire scolaire. Les

¹ Gaston Baty. Lettre à Marcel Temporal inclus dans la préface du livre : "Comment construire et animer nos marionnettes", Colin, et Bourrelier, 8e éd. Paris. 1972.

enfants y trouveraient certainement une occasion de s'initier aux valeurs culturelles.

Le théâtre de marionnettes, qu'il soit intégré au programme scolaire ou parascolaire demeure avant tout une activité d'expression artistique. Animer une marionnette, c'est lui donner une "âme"; c'est faire en sorte que son support soit fabriqué pour convenir à une main spécifiquement, soit la main qui aura à manipuler. Le rythme même du personnage sera dépendant de cette forme, et l'on peut même affirmer quand il s'agit d'une marotte façonnée par un enfant, que le rôle de celle-ci sera dépendant de cette structure. C'est donc l'ensemble de ses aspects orchestrés qui exige l'acquisition de connaissances artistiques.

"La confection des masques et des marionnettes n'est cependant pas concevable sans le jeu qui est leur destination. S'il y a création dans le fait de découper, modeler, peindre, celle-ci n'est qu'une première phase; vient ensuite le jeu dramatique dans lequel le masque ou la marionnette sera une autre création inséparable de la première."¹

La marionnette comme activité artistique exige deux étapes distinctes : la fabrication qui relève des arts plastiques et l'animation, laquelle étant tributaire des arts dramatiques permet l'exploitation de mime, et de l'expression orale.

Le théâtre de marionnettes fait en quelque sorte la synthèse des arts. Il est évident que l'apport de la musique et de l'expression verbale et corporelle pourrait nous inciter à faire d'intéressantes recherches, mais nous nous limiterons à étudier le rôle des arts plastiques. Il importe avant tout de comprendre qu'il n'est pas

¹ Arno Stern. "A la conquête de la 3e Dimension." Delachaux et Niestlé. Neuchâtel, Suisse. 1962 : 46.

souhaitable de chercher à approfondir simultanément ces moyens d'expression par la marionnette et de s'attendre par surcroît à ce que l'enfant s'exprime librement. Par contre l'éducateur avisé y trouve l'occasion de faire saisir à ses élèves les concepts universels du rythme, de l'alternance de la répétition etc... qui rejoignent à la fois l'expression plastique, l'expression orale et écrite de même que l'expression corporelle.

"Habituez-vous tout de suite à bien synchroniser le son et le mouvement...". "Ce parfait synchronisme dont la volonté demeure elle aussi invisible, est une cause du mystère vital de votre marionnette."¹

Comme d'autres moyens d'expression en arts plastiques, la marionnette peut conjuguer plusieurs média, c'est à dire plusieurs techniques de fabrication, simultanément ou séparément. Construction de papier : déchirés, découpés, "mâchés"; modelage, moulage, tissage, broderies etc... La valeur formatrice de l'aspect artisanal ne doit cependant pas nous faire oublier que l'enfant est amené à créer par des motivations beaucoup plus profondes. L'enfant veut dire quelque chose, il a besoin de communiquer. Toute la force de la marionnette comme instrument d'éducation réside dans ce fait. Et c'est à partir de ce moment que se précise la fonction de l'éducateur.²

Pour être efficace, l'éducateur doit trouver un équilibre entre le dirigisme et la technique du laissez-faire.

Nous entendons ici par dirigisme, l'enseignement rigide, qui se traduit dans une seule et même manière de procéder, de faire, ou

1 Marcel Temporal. "Construire et animer la marionnette", Collin et Bourrelrier. 8e éd. Paris. 1969.: 100.

2 Voir notre appendice p. 51 entrevue avec Mme Norma Blass.

de fabriquer des personnages : l'enseignement imposé à tout un groupe d'enfants indépendamment des aptitudes et des dispositions de chacun, et selon des concepts d'adultes. En fin toute méthode qui ne permettrait pas à l'enfant de réfléchir ou de percevoir intuitivement les rapports entre formes et fonctions.

La technique du "laissez-faire" semble préférable, mais aboutit à des résultats aussi stériles. L'enfant s'exprime peut-être davantage, mais demeure indéfiniment cantonné dans son monde intérieur qui déjà, vers sept ou huit ans, ne lui suffit plus.

"By encouraging unreflective approach to art in the child we are in effect asking him to postpone his maturity".¹

Les résultats de cette pratique nous sont d'ailleurs révélés malheureusement trop tard chez bon nombre d'adolescents.

..."In practical terms the adolescent having lost confidence in his "child like" powers (creative), ends his artistic career : he cease to celebrate the poetic world of vision."¹

"If children are to express themselves with openness and freedom, they must be freed from excessive mechanical tasks and exercises in conformity... they must be less fragmenting of children's life with compartmentalized learnings and segregated groupings that stultify and inhibit their urge to explore and create."²

La marionnette permet d'éviter facilement ces écueils; le personnage est un thème où l'enfant se retrouve instinctivement, nous l'avons assez dit; ce qui devrait réduire considérablement la tentation du personnage cliché, même pour l'enseignant non spécialisé. Quant à la technique du laissez-faire, qui doit pouvoir s'ajouter adéquatement,

1 E.B. Feldman. "Becoming Human through art." *Esthetic Experience in the school*. Englewood Cliffs. New Jersey. 1970 : 43.

2 J.A. Nixon. "A child's right to the expressive art." *Childhood Education*. Feb. 1969.

elle ne pourra tenir devant les impératifs de "fonction" du personnage à la main, s'articuler de telle ou telle façon, etc... C'est dire que l'éducateur doit travailler en étroite collaboration avec l'enfant. Une fois tel ou tel type "trouvé" on aborde naturellement des questions d'ordre plastique : dimension, texture, forme, équilibre, axe, organisation spatiale, perception visuelle, etc... Il s'agit de faire évoluer l'enfant selon son potentiel. Il se produit donc aux cours de séances successives une illustration des lois artistiques, par des applications concrètes. Ainsi graduellement l'enfant découvre les relations entre son expression personnelle, la communication et le langage artistique.

"Our educational intent is to make explicit and conscious what is implicit and unconscious in the child's self expression".¹

"...Our interest as art teachers is not the exploitation of the child's self expression for the purpose of learning more about him; that is the concern of a clinician who is diagnosing and treating a sick child. The educator's concern is the transformation of the self through art. And by stressing the effect of art as communication, we can help transform the child in the direction of the truly human".¹

"...self expression does not occur in a vacuum, expression is directed outward, toward someone. That someone, affects not only the visible form of artistic expression, but also the self, that is intent, on communion with another. Self expression is then a completion in the form of communication."¹

"If art is the complex communication system that it appears to be, then one of our objectives should be, making students aware of its communication fonctions."²

Artistes, pédagogues et sociologues se rejoignent dans une action convergente vers une orientation nouvelle de l'éducation, une

1 E.B. Feldman. "becoming Human through art." Esthetic Experience in the school. Englewood Cliffs. New Jersey. 1970 : 46.

2 June McFee. "Readings in art education". Implication for change in art education. Eisner and Ecker. Gin-Blaisdell, 1966 : 191.

orientation qui aboutit à une ouverture sur le monde et à une participation au devenir des sociétés.

"Aux époques de stabilité, les systèmes éducatifs du passé se donnaient le droit, dans des sociétés figées dans leurs structures, d'être des pédagogies closes. Sociologues et économistes ont démontré que ce type de société et ce mode d'éducation étaient révolus. Ce que nous pouvons dire de plus certain à propos de nos élèves actuels est qu'ils occuperont demain des emplois dont nous n'avons pas idée, ou dirigeront des machines qui n'ont pas encore été inventées pour la plupart; en tous cas qu'au cours de leur vie professionnelle ils changeront souvent d'emploi."¹

Les solutions de renouvellement sont multiples et nous ne prétendons pas que l'utilisation de la marionnette en éducation artistique soit en elle-même une réforme. Les changements à effectuer se situent plutôt en fonction d'une philosophie renouvelée des arts visuels dans le système éducatif.

Nous suggérons trois domaines d'explorations qui nous paraissent appropriés dans le cadre d'un programme en art plastique, répondant à cette nouvelle orientation.

1. Période de recherche en perception visuelle.
2. Exercice de sensibilisation pour l'acquisition d'une mentalité artistique.
3. Période d'expérimentation en organisation visuelle.

L'ensemble de nos suggestions s'insère bien dans les grandes lignes d'un programme proposé pour l'école élémentaire par les spécialistes

¹ André Mareuil. Prof. "L'aptitude au changement." Revue de pédagogie dynamique. Université de Tours. Montréal. vol. 1 no. 2 : 6.

les plus à l'avant-garde tant en France¹ qu'aux Etats-Unis.²

A titre d'exemple nous incluons les propositions de June K. McFee, tirées de son essai sur les transformations à effectuer en éducation artistique dans les écoles élémentaires actuelles.

"Art learning experiences, in which children's perception are stimulated and cultivated, where the interaction of the elements of design are discovered and new techniques and materials are explored.

Self-directed art, in each child has time for his own inventing and has time to stay with activities until he is ready to go on.

Integrated art activities, in which children learn more about society : they can learn to understand another society through its art and gain sensitivity to the function on the arts in their own society."³

Nous référons le lecteur à notre appendice II où il trouvera des suggestions d'applications pratiques dans les domaines d'exploration mentionnées plus haut.

1 Simone Brassart-Fontanel. "Education artistique et formation globale". Cahiers de pédagogie moderne. Armand Colin, éd. Collection Bourrelier. 1962 : 49.

2 E.W. Eisner and E.D. Ecker. "Readings in art education". Gin-Blaisdell. 1966.

3 June McFee. "Implication for change in art education", in "Readings in art education": ibid. 2 : 191.

CONCLUSION

Dans cette dissertation nous avons tenté d'amener le professeur de l'élémentaire à considérer la marionnette comme un moyen d'introduction à l'éducation artistique, dans l'école. Voyons comment cette proposition trouve sa résonance dans les nouvelles normes en matière d'éducation.

"L'éducation vise à faire fonctionner l'enfant intégralement et sur les plans individuels. Intellectuellement, elle devrait permettre d'aboutir à une pensée originale et créatrice pouvant fonctionner sur les plans abstraits et concrets. Emotivement, et socialement elle devrait viser à une autonomie, laquelle se base sur une image positive de soi."¹

Toute activité d'éducation artistique, bien orientée, mène l'enfant vers l'autonomie. La fabrication et la manipulation de la marionnette amène l'enfant à découvrir par lui-même les notions de base : ordonner, comparer, mesurer, répéter, etc. Quand le personnage est construit, il doit prendre place et s'animer parmi d'autres personnages dans un espace bien défini, celui du castelet. L'enfant doit donc résoudre des problèmes d'espace-temps, d'espace-mouvement, etc... Pour ce qui est de l'éducation et du contrôle des émotions, il est facile de se rendre compte à quel point la marionnette qui se fait tour à tour bonne ou méchante, peut permettre à chacun de canaliser et même de reconnaître des émotions intérieures qui autrement seraient inacceptables. Chaque personnage trouve sa raison d'être dans ses relations avec d'autres personnages, et cela dans un cadre bien précis derrière le castelet. L'enfant participe donc à une activité de groupe, il apprend à respecter le rôle des autres; il se socialise.

¹ Extraits de "L'intégration". Rapport présenté par l'équipe "Intégration" du Service général des Moyens d'Enseignement, pour le Ministère de l'Éducation de la Province de Québec. Montréal. 1972.

Les situations propices à l'utilisation de la marionnette à l'école, sont créées par les besoins du groupe, quel que soit le degré de scolarisation ou la méthode d'enseignement préconisée.

Il va sans dire que la valeur d'intégration et d'éducation du théâtre de marionnette à l'école est reliée au degré de respect et de connaissance que manifeste l'animateur : respect de la nature des matériaux utilisés, respect de la nature de l'enfant.

La place fait à l'histoire, dans ce travail, a pu surprendre, elle nous a semblé primordiale pour faire comprendre le rôle essentiel qu'y tient le symbole. C'est précisément à la lumière des vestiges historiques qu'apparaissent avec le plus de clarté, les rapports entre la pensée naïve et cette forme d'expression millénaire. De plus, il ressort de ce voyage à rebours un tel foisonnement de possibilités d'expression, qu'il nous a paru important de n'en pas priver l'éventuel directeur de scène que pourrait devenir l'éducateur.

Enfin le petit théâtre est un véritable moyen audio-visuel; il a donc à ce titre un rôle éducatif supplémentaire : il permet au jeune élève de s'initier à la coordination auditive et visuelle. De plus, il réalise, le rapport émetteur-récepteur, qui manque généralement à l'enfant dans l'utilisation des autres moyens audio-visuels.

Ainsi à plus d'un titre nous retrouvons dans la marionnette, un médium de communication privilégié entre chaque enfant et le milieu adulte qui le façonne. Et, la communication n'est-ce pas la clé de route de l'éducation.

APPENDICE I

Nous avons demandé à un professeur spécialisé en arts plastiques, Madame Norma Blass, brev. ens. spés. quelques explications sur les principes et la méthodologie qu'elle préconise pour amener de jeunes élèves à la fabrication et à l'animation de marionnettes.

Voici le résumé intégral de cette entrevue :

A propos de la forme et de la fonction du personnage à fabriquer :

"Pour ce qui est des rapports entre formes et fonctions, la fonction préside à la forme parce que chez l'enfant la marionnette est le prototype du moi. Le personnage existe, si l'on peut dire, avant de prendre forme. Chez le jeune enfant, le besoin d'une référence en dehors de lui-même, crée l'objet, qui est son double. C'est un objet de communication, l'enfant pratique alors une sorte de monologue-dialogue; il fait lui-même les questions et les réponses.

Si on le laisse libre de bricoler, il se fabrique une manière de marionnette avec un bout de tissu, n'importe quoi.

Plus tard, peut-être vers sept ans, l'enfant prendra conscience du monde qui l'entoure; la forme de sa marionnette deviendra alors fonction du monde extérieur, plus l'enfant se socialise plus le personnage qu'il crée se "distancie" de lui. Il trouvera une identité propre : policier, matelot etc...

A propos des possibilités d'invention selon l'âge des enfants; et de conseils aux professeurs non spécialisés :

D'abord, apporter de la maison une poupée ou un toutou préféré, pour établir la communication. On demande le nom de la poupée, qui elle est par rapport à l'enfant etc... Une fois la relation établie, quand l'enfant comprend qu'il y a eu "transposition", (et c'est un point crucial), on demande que chacun se fabrique un personnage à son goût (la question d'installation pour le bricolage n'entre pas dans ce contexte).

Pour ce qui est des types de marionnettes que l'enfant est capable de fabriquer :

"Il est bon de commencer par le plus élémentaire; le jeune enfant a une certaine difficulté à composer dans l'espace. Le théâtre d'ombre est donc un bon début, le dessin découpé et fixé sur un bâtonnet suit naturellement. Il peut être présenté en pleine clarté et puis dans l'obscurité, avec un spot dirigé sur la ou les figures; de là on passe aux marottes découpées dans du carton et peut-être aux articulations mouvantes." Ce type de pantin passera facilement à la troisième dimension. Le personnage à gaine qui demande assez de résistance physique suivra plus tard. Il a l'avantage à cause du poids de la tête, de faire prendre conscience à l'enfant, de l'existence propre (indépendante) de la marionnette. La poupée actionnée par des fils demande plus de contrôle; elle peut passionner l'enfant à l'âge où il se préoccupera de technique. Tout est lié ici à la coordination motrice. L'enfant saisit vite l'essentiel : que son personnage est avant tout "action-animation".

Sur les relations entre la créativité, et les limites de la liberté imposées par une discipline :

Une fois le personnage fabriqué, l'enfant, laissé à lui-même,

passé vite de l'action à l'agitation; il faut encadrer son activité pour qu'elle ait une suite. Ensemble, on trouve une histoire, une intrigue, ou chacun trouve à placer son personnage dans le rôle qui le satisfait.

Sur la validité d'un critère d'esthétique :

Je le vois en relation avec les matériaux. Il faut apprendre aux enfants à en respecter la nature vraie; à utiliser ceux-ci pour leur qualité propre. Par exemple, le papier métallique et le coton sont différents comme texture, comme flexibilité et comme température, l'un conviendra plus que l'autre à fabriquer l'armure, la cuirasse d'un martien. Les objets trouvés suggèrent souvent par leur forme des utilisations inusitées mais avenantes. Un sens de l'esthétique se développe donc à partir d'une compréhension de la matière.

APPENDICE II

Suggestions d'applications pratiques des principes d'éducation artistique mentionnées dans la quatrième partie de notre dissertation : pour une nouvelle orientation des arts plastiques.

Périodes de recherche en éducation visuelle

A partir d'un fait saillant tiré de l'histoire, de la légende ou mieux de la vie personnelle d'un ou des enfants, faire développer un scénario sans parole, où la forme, la dimension, la couleur de la marotte suggérera le rôle du personnage. Les enfants inventeront ensuite les gestes expressifs qui, eux aussi, exercent le sens de l'observation et la perception visuelle.

Conscience des rapports visuels entre l'homme et la nature :

Thème : le corps humain, versus la forme géométrique

Matériel : découpures de revues illustrées

Travail d'équipe

Chacune des équipes collectionne des reproductions de figures humaines se rapprochant d'une forme géométrique en particulier, on procède ensuite à un collage collectif; chaque équipe créant ainsi une murale.

Une autre fois, on en fera autant avec des reproductions de plantes, et pour compléter l'expérience, l'éducateur présentera au groupe une série de reproductions de sculptures où ces formes géométriques ont été exploitées pour représenter la figure humaine. Il est facile de voir comment ces divers exercices de perception visuelle peuvent aider l'enfant dans la création de petits personnages à trois dimensions.

Des périodes d'expression orale

Des périodes d'expression orale portant sur la description de sensations face à des figures humaines rondes, carrées, étirées, etc... complèteraient idéalement une telle expérience.

Périodes de sensibilisation pour l'acquisition d'une mentalité artistique

Thème : la fabrication d'un personnage à partir d'un seul matériau

Matériel : bois, cordes, cartons, plastique, etc.

Travail individuel

Chaque enfant choisit un seul matériau; ceux-ci sont disposés dans des contenants séparés, et bien en vue.

Chacun connaît la règle du jeu : fabriquer un personnage en utilisant qu'une seule matière, même les matériaux d'attaches si possible.

Au cours de telles activités, l'enfant est amené à la réflexion; en effet, il doit faire un choix, tâter et soupeser la matière. C'est la première étape. Son esprit doit ensuite effectuer certaines démarches, imaginer et prévoir. Avec l'expérimentation, il apprend à intuitionner des solutions et à les vérifier. De plus, il apprend à tirer le maximum du minimum et peut-être à respecter la matière.

L'éducateur complète l'expérience en présentant aux enfants des exemples dans le même esprit, au cours d'une période subséquente.

Périodes d'expérimentation en organisation visuelle

Thème : le théâtre et les marottes

Matériaux : les plus simples

Travail individuel ou collectif

Après une période de motivation appropriée, chacun est invité à se

faire des marottes en à plats (le personnage dessiné et découpé par l'enfant sur un carton et fiché sur un bâtonnet).

En une deuxième étape, l'enfant est amené à créer son théâtre et ses accessoires (cube de carton, tryptique, etc...).

En une troisième étape, il commencera à placer ses personnages, à faire des essais pour que ceux-ci évoluent harmonieusement, se mettent en valeur mutuellement et s'adaptent au cadre qui leur a été fait.

Par tous ces moyens, l'élève découvre par lui-même et par les conseils du professeur, à son propre rythme d'évolution, les lois artistiques fondamentales.

BIBLIOGRAPHIE

- BATY, Gaston "Histoire des marionnettes", Coll. Que sais-je, Presses universitaires de France, Paris, 1959.
- BORDAS, Denis "Marionnettes jeux d'enfants", Ed. du Scarabée, Paris, 1962.
- BRASSART-FONTANEL, Simone "Education artistique et formation globale", Colin et Bourrelier, Paris, 1962.
- CAILLOIS, Roger "Les jeux et les hommes", Coll. Idées, Ed. Gallimard, Paris, 1947.
- CHESNAIS, Jacques "Histoire générale des marionnettes", Ed. Bordas, Paris, 1947.
- EISNER, E.W. et ECKER, D.W. "Readings in art education", Blaisdell Publishing, Co. Consulting Ed., Goodlad John I., Waltham, Massachusetts, 1968.
- FELDMAN, E.B. "Becoming human through art", Esthetic experience in the school, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice Hall, 1970.
- HALLAS et MANVELL "The technique of film animation", Hasting House, New York, 1959.
- HUYGHES, René "L'art et l'homme", ouvrage en trois volumes, direction René Huyghes, vol. 1, 2e tirage, Larousse, Paris, 1957.
- JUNG, Carl G. "L'homme et ses symboles", Pont Royal, Paris, 1964.
- KAMPMANN, Lothar "Théâtre de marionnettes", Ed. H. Tolra et Dessain, Paris, 1970.
- LOWENFIELD, Viktor et BRITTAIN Lambert "Creative and mental growth", Third ed., The MacMillan Company, New York, 1957.
- MATTIL, E.L. "Meaning in Crafts", Prentice Hall Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, 1971.
- MITRY, Jean "Esthétique et Psychologie du cinéma", Ouvrage en deux volumes, vol. 1, Les structures, Ed. Universitaires, Paris, 1963.

- PIAGET, Jean
 "Le langage et la pensée chez l'enfant",
 Ed. Delachaux et Niestlé, Neuchâtel,
 Suisse, Paris, 1947.
- "La formation du symbole chez l'enfant",
 Ed. Delachaux et Niestlé, Neuchâtel,
 Suisse, Paris, 1947.
- "La représentation du monde chez l'enfant",
 Presses universitaires de France, Paris,
 1947.
- POLETTI, Michel
 "Introduction aux marionnettes", Ed.
 du soleil, Montréal, 1968.
- READ, Herbert
 "Education through Art", Faber and Faber,
 Londres, 1958.
- ROY, Claude
 "Les arts sauvages", Ed. Robert Delpire,
 Coll. Encyclopédie essentielle, Paris,
 1957.
- STERN, A. et DUQUET, P.
 "A la conquête de la troisième dimension",
 Coll. technique de l'éducation artistique,
 Delachaux et Niestlé, Neuchâtel, Suisse,
 1962.
- TEMPORAL, Marcel
 "Comment construire et animer des marion-
 nettes", Colin et Bourrelier, 8e éd.,
 Paris, 1969.
- Union internationale des
 marionnettes
 "Marionnettes du monde entier", Collège
 de rédaction, dir. de Margarita Niculescu,
 Bucarest, Leipzig, Berlin, 1967.
- REVUES
- MAREUIL, André
 "L'aptitude au changement", dans "Péda-
 gogie dynamique, (vol. 1, no. 2, 1970).
- NIXON, J.A.
 "A child's right to the expressive arts",
 dans "Childhood Education", (february, 1969).