

The UNIMA  
Puppets in Education Commission



The Puppet - What a Miracle!  
La marioneta! Qué milagro!  
Ô miracle! ... la marionnette!

VERSION FRANÇAISE

Editors  
Edi Majaron, Livija Kroflin



**O miracle! ... la marionnette!**

Réalisé par la Commission de l'UNIMA  
« Marionnettes et Éducation »

*Éditeurs*

Edi Majaron  
Livija Kroflin

*Édition française*  
Edmond Debouny

*Layout & Design*  
Helena Korošec  
Borut Korošec

*Imprimé par*  
Grafocentar

Imprimé en 500 exemplaires

© UNIMA, 2006  
Tous droits réservés

*Membres de la Commission « Marionnettes et Éducation »*  
Livija Kroflin, Croatie (Présidente), Edmond Debouny, Belgique,  
Ida Hamre, Danemark, Edi Majaron, Slovénie

*Avec la collaboration*  
du Centre croate de l'UNIMA,  
du Centre slovene de l'UNIMA,  
du Centre belge de l'UNIMA.

ISBN 953-96856-5-6



**Union Internationale de la Marionnette**

# **O miracle! ... la marionnette!**

**Éditeurs**

**Edi Majaron, Livija Kroflin**

**Commission de l'UNIMA  
« Marionnettes et Éducation »  
2006**



## TABLE DES MATIÈRES

<b>Ø miracle! ... la marionnette!</b>	<b>7</b>
<i>Edi Majaron</i>	
<b>Le processus d'apprentissage dans le théâtre du paradoxe</b>	<b>9</b>
<i>Ida Hamre</i>	
<b>La communication non-verbale et les marionnettes</b>	<b>22</b>
<i>Helena Korošec</i>	
<b>Théâtre dialogique avec des marionnettes (Sigles en anglais: ddp) comme méthode pour encourager la créativité verbale chez les enfants</b>	<b>41</b>
<i>Milda Brėdikytė</i>	
<b>Les marionnettes et l'épanouissement de l'enfant</b>	<b>70</b>
<i>Edi Majaron</i>	
<b>La marionnette, outil pédagogique</b>	<b>79</b>
<i>Edmond Debouny</i>	
<b>Marionnettes et éducation en Argentine</b>	<b>84</b>
<i>Oscar H. Caamaño</i>	
<b>Biographies des auteurs</b>	<b>91</b>
<b>A propos de la Commission « Marionnettes et Éducation »</b>	<b>95</b>
<i>Livija Kroflin</i>	



## **○ miracle! ... la marionnette!**

Tous les jours, un plus grand nombre de professionnels et de personnes, en général, sont convaincus du besoin d'utiliser les marionnettes, comme partie intégrante du processus éducatif. Mais il est vrai également que nous disposons de très peu d'informations spécialisées publiées en la matière, tant du point de vue théorique que pratique. Ce livre prétend offrir les différentes visions de quelques auteurs et aborder, à la fois, la question sous ces deux points de vue : le cadre théorique est illustré par des expériences réelles, et l'utilisation de la marionnette quotidiennement dans la pratique éducative.

La Danoise Ida Hamre, l'une des membres fondateurs de la Commission « La Marionnette dans l'Éducation » de l'UNIMA, met l'accent sur l'influence exercée par le théâtre de marionnettes dans la formation de la personnalité de l'enfant à trois niveaux différents – esthétique, affectif et éthique – ainsi que dans le développement de sa capacité de pensée créative.

Milda Bredikyte, de Lituanie, a rédigé quant à elle un important article sur l'utilisation des marionnettes dans le contexte du dialogue. La méthode qu'elle suggère coïncide avec les plus récents travaux de recherche sociologique au sujet de l'opportunité de guider l'individu à trouver sa propre identité et à améliorer sa confiance en soi, à travers le récit et le dialogue, tout en aidant à découvrir les éventuels problèmes existants. De fait, bien souvent les enfants ont du mal à exprimer leurs sentiments et sensations, car ils ne trouvent pas les mots adéquats. Le jeu symbolique avec les marionnettes constitue parfois une bonne solution dans ce cas, en permettant aux enfants de communiquer avec leur entourage de manière indirecte, éventuellement non-verbale. Les enfants apprendront la technique en regardant faire l'enseignant, qui utilisera les marionnettes pour susciter le dialogue. L'aspect scientifique du travail de Bredikyte se base toujours sur des expériences pratiques. Elle arrive à des conclusions très similaires à celles proposées par beaucoup d'enseignants d'écoles maternelles et primaires du monde entier. Elle mérite donc toute notre attention. Le résumé de cette thèse constitue l'un des travaux les plus importants récemment publiés dans ce domaine, de par sa défense, tant sur le plan théorique qu'empirique, de l'intégration des marionnettes au sein du processus pédagogique. Ce travail s'inscrit en prolongement des travaux de recherche menés par Nancy Renfro aux États-Unis dans les années quatre-vingts.

La Slovène Helena Korošec, professeur associée à la Faculté d'Éducation de l'Université de Ljubljana travaille dans le domaine de l'art de la marionnette et du théâtre. Son article affirme également que la communication par l'intermédiaire des marionnettes permet de réduire les difficultés auxquelles se heurtent certains

O miracle! ... la marionnette!

enfants, en contact permanent avec les médias et les difficultés de la vie même. Les marionnettes peuvent aider à résoudre certains problèmes sur le plan symbolique, d'une manière moins douloureuse.

Edmond Debouny, initiateur de la Commission de l'UNIMA La Marionnette dans l'Éducation, nous apporte son point de vue sur la manière d'améliorer l'intégration des marionnettes dans le travail quotidien du programme scolaire.

Nous espérons que tous ces articles, d'indiscutable utilité pour les professionnels, éveillent également l'intérêt du public en général. Nous savons que des expériences ont déjà été menées et que d'autres sont en cours dans de nombreux établissements scolaires. Nous aimerions donc également que cette publication soit interprétée comme une invitation à tous ceux qui travaillent déjà avec les marionnettes, dans les jardins d'enfants, dans les classes maternelles ou primaires, à partager leurs résultats de leurs travaux avec la commission.

Je suis enchanté et très fier de constater que mon CREDO personnel (La Marionnette est un Miracle) soit confirmé par les résultats de tant de travaux, qui montrent que les marionnettes nous aident à atteindre les objectifs contenus dans les programmes scolaires. Nous aimerions, en quelque sorte, que ce livre constitue le point de départ pour une série de publications spécialisées.

Nous avons pu constater que l'association internationale UNIMA, et en particulier la commission créée spécifiquement à cette fin, défendent avec de plus en plus de fermeté le droit des enfants à intégrer les marionnettes dans leur vie et dans leur parcours scolaire. Le droit des enseignants, aussi, à pouvoir les utiliser en classe.

Pour toutes ces raisons, il est souhaitable de bien le sens et l'importance des marionnettes dans le cadre de l'éducation.

**Edi Majaron**

O miracle! ... la marionnette!

## **LE PROCESSUS D'APPRENTISSAGE DANS LE THÉÂTRE DU PARADOXE**

**Ida Hamre**

### *Résumé*

*La théorie suggère que le « choc d'apprentissage » qui se produit dans ce genre de théâtre est très particulier et de type aussi bien cognitif qu'affectif, après son passage par la puissante métaphore que constitue la figure de l'animation. Ce choc peut nous conduire à une nouvelle connaissance et à un nouveau type de pensée divergente. C'est dans ce contexte qu'est mené le projet de recherche pédagogique décrit ; celui-ci a été amorcé il y a déjà trois ans. Le projet est, par ailleurs, accompagné de commentaires et d'une analyse du potentiel du théâtre d'animation en ce qui concerne le processus d'apprentissage, la magie qu'il apporte et les aspects utopiques qu'il comprend. A tout moment, l'animation reste l'élément principal. La dénomination de « Théâtre d'animation » met en évidence le processus et les relations entre artistes, figures, artisans, public... Cet art est absolument primordial ; il a ses modes particuliers de communication et implique l'idée que toute expression artistique devrait être animée.*

**C**omment arriver à éduquer à travers le théâtre d'animation ? Comment contribuer à l'innovation dans l'éducation à travers le théâtre et les différentes formes d'art dramatique ?

Le théâtre d'animation n'est pas une version primitive ou antérieure au théâtre d'acteurs. Même si certains le considèrent comme une forme simple d'expression artistique, il présente, de fait, une multitude de facettes différentes et il est ouvert à de nombreuses autres formes et manifestations d'art dramatique visuel et à d'autres formes d'expression artistique. Il possède une identité propre et fondamentale. Du point de vue pédagogique, il est à la fois très exigeant et très généreux lorsqu'on le travaille. Pour cette raison, il est très important que l'enseignant qui utilise le théâtre soit dument et professionnellement formé en la matière.

La commission internationale « Marionnettes et Éducation » aborde ces questions et tient à attirer l'attention sur l'importance du théâtre dans le contexte éducatif.

O miracle! ... la marionnette!

Cet article présente une théorie selon laquelle ce « choc d'apprentissage » qui se produit dans le théâtre est très particulier et de type aussi bien cognitif qu'affectif. Après un passage par la puissante métaphore que constitue la marionnette, on peut accéder à une nouvelle connaissance et à un nouveau type de pensée divergente grâce à l'apparition de forces dynamiques.

Voilà, en résumé, le contenu de l'article présenté ci-après.

### **Homme - Robot**

Grandville (1803-1848), qui est considéré comme le précurseur de l'idée du livre illustré, a décrit, à travers la poésie et la peinture, « Un autre Monde ». Quoique, personnellement, je ne trouve pas ses figures très attractives, il faut reconnaître que Grandville fait preuve d'un esprit vif et ingénieux ; il décrit – et on pourrait le considérer précurseur du surréalisme – des personnes et des marionnettes échangeant bien souvent leurs rôles. Il nous révèle ainsi, à mon avis, l'essence même du théâtre : être ou ne pas être une marionnette, voilà la question.

Les marionnettes et figures d'animation peuvent nous aider à clarifier la nature de l'homme : homme-robot ou homme-être dynamique. L'intérêt croissant vis-à-vis de ces formes d'expression artistique et artificielle ne serait-il pas dû au fait que nous dérivons de plus en plus vers cette personne automatique et très contrôlée ? Et que dire des manipulations médicales et génétiques ?

Tout semble indiquer que le moment est approprié pour ce type de théâtre.

De nombreux éléments entrent en jeu au cours de la représentation. A différents endroits et à différents moments de notre histoire, l'humanité a travaillé de diverses manières avec ces éléments et ce monde de signes qui constituent le théâtre d'animation. En Europe, le processus semble présenter quatre dimensions principales. Je vais mentionner ici les caractéristiques relevées par le professeur Henryk Jurkowski dans son livre « Aspects of Puppets » (Aspects liés aux Marionnettes).

- La marionnette au service d'autres systèmes de signes (rituels/cérémonies).
- La marionnette dans le système de signes du théâtre en direct (imitations).
- Le système de signes du théâtre des marionnettes (identité).
- L'atomisation de tous les éléments du théâtre de marionnettes, avec leurs conséquences sémiotiques (déconstruction, qui caractérise le théâtre d'aujourd'hui).

Je considère que tout ce théâtre d'animation, comprenant les objets ou les figures, les artistes et les mouvements qu'il met en scène, ne pourra jamais transmettre l'authentique réalité sociale. Il ne devrait d'ailleurs pas tenter de le faire.

### **L'animation**

Pourquoi un théâtre d'animation ?

La dénomination « théâtre d'animation » met en évidence le processus et les rapports qui existent entre artistes, figures, artisans, public... L'animation vise le cœur de l'art, de par ses modes particuliers de communication, sa magie, la main qui

Le processus d'apprentissage dans le théâtre du paradoxe

représente le sens du toucher. De plus, l'animation est également extravertie et souligne l'idée que toute expression artistique devrait être animée.

Mais revenons à la question de l'animation. Le théâtre semble impliquer les sens : la vue, l'ouïe et le toucher, quoique ce dernier soit bien souvent négligé. Le corps de l'artiste ou du marionnettiste – sa main y compris – fait partie de l'artifice et exerce de nombreuses fonctions différentes :

La main donne forme à la figure ou à l'objet ; la main anime, symbolise, communique.

La main ainsi que l'animation et la magie forment un tout dans ce type de théâtre.

À travers l'animation, la matière inerte prend vie, ce qui semble et devrait être évident. On retrouve cette contradiction entre l'homme et la matière morte. L'animation implique un échange d'énergie : la matière animée sert d'instrument pour la main et la main est, de son côté, un instrument au service de la matière ou de l'objet, dans le cadre de relations en perpétuel changement. Le processus repose sur la sensibilité et la concentration ; il vise l'authenticité comme objectif.



*De mignons personnages sur les pieds. Photo: Marija Molek*

Animer c'est doter de vie et d'âme la matière morte, un objet quelconque ou, par exemple, une marionnette. L'art de l'animation se base sur la perception du fait que les choses, les différents matériaux et la matière contiennent de l'énergie et répondent à une dynamique interne propre. Lorsque nous percevons ce dynamisme, en travaillant dans un théâtre de marionnettes ou en assistant à une représentation, nous nous rapprochons de quelque chose de vivant. De fait, il s'agit d'une expérience

O miracle! ... la marionnette!

qui peut nous faire penser à la magie et à l'animisme. Dans la société africaine, l'animisme est quelque chose de naturel et un don : un chemin, par exemple, possède sa propre âme et donc, avant de l'emprunter, il faut offrir un sacrifice à l'esprit du chemin.

### **La magie**

De même que d'autres formes d'art, ce théâtre combine également habilité et magie.

Qu'est-ce que le théâtre d'imagination ?

Est-il tout spécialement lié à ces critères ?

#### **– Croire que nous pouvons entrer en contact avec des pouvoirs externes.**

Croire que les choses ont une signification secrète et double.

Croire qu'une supplication ou une invocation peuvent provoquer une réaction physique.

La magie est donc ainsi liée, d'une manière ou d'une autre, à la prière et à l'espoir. Elle fait également partie du sacré.

#### **– Le processus d'animation**

Doter de vie et créer.

Le processus d'animation, le mouvement qui se produit directement, entre l'artiste et le public, lors de la représentation, avec la marionnette comme intermédiaire.

#### **– La forme et le caractère des matériaux**

La forme et le caractère des matériaux utilisés dans la fabrication des figures et des objets.

Le fait même que l'objet semble vouloir quelque chose fait partie de la magie.

#### **– L'ambigüité et la fonction symbolique**

La marionnette stimule la fonction symbolique ou de supplantation..

Elle est une métaphore qui représente l'homme.

#### **– Dimension ritualiste**

La représentation est comme un récit, qui s'achève mais recommence sous une autre apparence.

Les rôles des artistes et celui du public consistent à agir et à réagir de certaines manières.

Ce code des interactions entre l'artiste et le spectateur est de type rituel : il alterne les aspects réels et fictifs.

Le processus d'apprentissage dans le théâtre du paradoxe

La technique et la formation, tant de l'artiste que de l'artisan, sont aussi une espèce de rituel.

**– L'action, le temps et la communication**

L'action et le temps, ce moment transcendant où le passé et le présent se rejoignent dans la proximité, la vie.

Ce moment où on arrive à se transformer et à communiquer quelque chose qui est simplement humain.

Selon moi, ces aspects liés à la magie coïncident avec le processus d'apprentissage esthétique. Il s'agit de phénomènes archaïques, qui vibrent entre l'artistique et le sacré, et le théâtre d'animation se trouve très proche de cette magie. Il s'agit donc d'un moyen primaire, à la fois très exigeant et très généreux, du point de vue pédagogique. Il nécessite, par conséquent, une bonne préparation professionnelle des enseignants qui l'utilisent.

**Le théâtre d'animation – Le théâtre d'acteurs**

Le théâtre d'animation peut nous aider à clarifier le processus d'apprentissage esthétique. De fait, ce type de théâtre est à la fois plus primitif et plus complexe que le théâtre d'acteurs. Pour quelle raison ?

Le processus d'apprentissage esthétique, en tant que tel, se caractérise par un « dédoublement esthétique » et cette dualité, bien souvent, implique une division. Par exemple, dans le cas d'acteurs qui mettent en scène une trame au théâtre, cette division consisterait en quelque sorte à être eux-mêmes ou à jouer leur rôle ; un état de dédoublement qui peut aboutir à créer une « hyperconscience ».

Ma thèse est que, dans le théâtre d'animation, ce dédoublement esthétique est une division en trois car, outre le fait d'être nous-mêmes et de jouer le rôle qui nous est attribué, nous avons également la figure de l'animation. De ce fait, nous devons également être présents dans cette figure et, par conséquent, dans chacune de ces trois dimensions. Et c'est précisément ce qui se produit dans les représentations thérapeutiques qui sont bien souvent associées à des figures d'animation.

La psychologue française Annie Gilles affirme que les marionnettes sont un modèle qui provoque des identifications et des projections chez les spectateurs et chez l'artiste. Elle considère le jeu de la marionnette comme un « double miroir » et comme un « métathéâtre ». On ne peut nier que la figure de l'animation finit toujours par se transformer en un symbole humain et que, par conséquent, elle possède une charge considérable.

**Aspects utopiques**

Je voudrais maintenant revenir aux aspects utopiques, en utilisant le concept d'utopie non pas comme synonyme de délire, mais sur la base de sa signification étymologique initiale : « qui ne se produit pas à l'extérieur ».

Ma proposition est que ces figures seront toujours utopiques, quel que soit le style

O miracle! ... la marionnette!



*Roméo et Juliette Photo: Tina Festa*

ou le type auquel elles appartiennent, car elles existent dans un monde irréel, où les proportions naturelles et la loi de la gravité peuvent arriver à disparaître complètement.

On peut trouver au moins dix figures d'animation différentes, à partir desquelles il est possible de découvrir ou de décrire une multitude d'exemples particuliers.

Figures de base:

- Figure de main
- Figure à gaine
- Figure à tige
- Figure à fils
- Figure d'ombres
- Figure basée sur le pied
- Figure « ad hoc » (spécifique pour l'occasion)
- Objet
- « Marotte »
- « Humanette »

D'après les travaux de recherche menés sur les masques et les marionnettes africains, il ne semble pas y avoir de limites marquées entre tous ces phénomènes, mais plutôt beaucoup de figures différentes reliées entre elles. Et ces différents types varient, aussi bien de main que de corps.

Le processus d'apprentissage dans le théâtre du paradoxe

« Humanettes » – Principes:

- Agrandissement à une échelle supérieure d'une ou de plusieurs parties du corps.
- Répéter des parties du corps.
- Ajouter une partie du corps différente.
- Camoufler une partie du corps.
- Allonger une partie du corps et camoufler.
- Déplacer une partie du corps et camoufler.
- Multiplier des parties du corps.
- Fonctions des parties du corps.
- Rotation d'une partie du corps.
- Camoufler la forme générale du corps.
- Allonger (verticalement) la forme du corps.
- Élargir (horizontalement) la forme du corps.
- Modifier la position de la figure par rapport à la loi de la gravité.
- Une personne créant différentes figures à la fois.
- Plusieurs personnes créant conjointement une figure.
- Dissoudre et mélanger plusieurs figures.

J'appelle « humanettes » ces figures étant donné le rapport étroit qu'elles maintiennent avec l'homme/artiste. À partir d'elles, on peut créer de nombreuses figures très diverses. Et, de fait, elles constituent un domaine très riche qui s'ouvre également au monde de la sculpture, des masques et des costumes. Il s'agit d'un domaine qui permet de créer une grande variété de types et de principes.

- Ainsi, les figures d'animation seront toujours utopiques, quel que soit leur style.
- Les scènes ou endroits dans lesquels se déroule l'action accentuent également cet aspect utopique.
- En fonction du travail de l'artiste, ces scènes et figures si particulières bougent de manière différente ou étrange, créant ainsi toute une série de métamorphoses utopiques qui se déroulent dans l'espace et le temps.
- Et il en est de même des trames, car une histoire d'animation ne peut jamais être résolue de façon satisfaisante uniquement par le portrait ou la documentation. Il s'agit de métaphores corporelles qui représentent les multiples histoires dont est formée l'humanité. Elles sont la cristallisation de l'évidence ou de l'humanité la plus extrême, de la réalité la plus laide et ridicule, voire une représentation de quelque chose de différent. C'est la raison pour laquelle le fond des trames est pratiquement toujours comique.

## **L'humour**

Je pense que le théâtre d'animation est toujours attrayant, car il fait appel à notre sens de l'humour, à travers ces figures animées qui ne cessent de faire référence à l'homme.

On pourrait se demander quel est réellement le rôle du comédien, comme partie intégrante du processus d'apprentissage. Quelle fonction remplit-il, en ce qui concerne la formation de l'identité et la manière de nous faire acquérir une plus grande compétence ? Bien souvent, on néglige l'importance du comique. Il faudrait changer et commencer à prendre l'humour au sérieux, car c'est le comique qui nous ouvre les portes de la liberté et du courage.

O miracle! ... la marionnette!

Je suggère donc de le prendre comme base et de construire, à partir de là, le concept d'« imagination utopique », que je propose et que je considère comme un type d'imagination indispensable pour stimuler les enfants à l'école, ainsi que comme un complément d'autres formes d'imagination, appelées imagination constructive, imagination reconstructive ou encore imagination compensatoire.

La capacité d'affronter les contradictions fait partie de nos vies dans cette société moderne et c'est précisément la raison de notre besoin d'imagination utopique, comme chemin nous ouvrant des voies différentes. Je fais référence ici au terme « utopique » dans le sens que lui attribue Ernst Bloch, autrement dit, la signification d'« utopique » qui implique une dimension d'espoir (« Geist der Utopi »).

Selon le chercheur britannique spécialiste en art, David Best, le processus d'apprentissage artistique constitue un choc qui est à la fois de nature affective et cognitive (« Rationality of Feeling » – La rationalité du sentiment – , Londres, 1992). Dans ce livre, il fait référence à cet « apprentissage affectif ».

Dans ce contexte, le travail réalisé dans le théâtre d'animation est un bon exemple, car il s'agit d'un cas où l'apprentissage affectif dépasse le succès habituellement atteint par le théâtre d'acteurs, avec ses concrétions, ses métaphores et sa métamorphose. Ma théorie est que ce « choc d'apprentissage » – tant cognitif qu'affectif –, qui passe ensuite par la forte métaphore que représente la marionnette, peut nous permettre d'atteindre une nouvelle connaissance, de nouvelles formes de compréhension, des idées différentes ; il peut même permettre de créer des forces dynamiques.

### **Le Processus d'apprentissage dans le Théâtre du Paradoxe**

Le théâtre d'animation est ouvert à de nombreuses autres formes et manifestations de l'art dramatique visuel, y compris de nombreuses formes d'expression artistique. Personnellement, je considère qu'il s'agit là d'une vertu, à condition de ne pas oublier que ce théâtre possède également sa propre identité.

Le théâtre d'animation n'est pas une version primitive ni une version antérieure au théâtre d'acteurs. De fait, il n'exige même pas l'existence de la figure utilisée dans l'animation, la marionnette. Par contre, est absolument fondamentale l'interaction qui s'établit entre l'artiste et la figure, cette dernière étant reléguée à une partie de la scénographie, avec une relation d'appartenance plus inconditionnelle que dans le cas des autres objets dans le théâtre d'acteurs.

On pourrait ainsi appeler ce type de théâtre le théâtre du paradoxe, étant donné qu'il se caractérise, d'une part, par la nécessité de dépasser la fonction instrumentale de la figure afin que l'œuvre se maintienne vivante, mais tout en étant conscients, que la figure d'animation n'est que simple matière morte. Il s'agit là d'une condition fondamentale pour ce type de théâtre, qui travaille des concepts opposés et contradictoires, tels que : concret – abstrait, esprit – matière, sujet – objet, homme – robot, liberté – contrôle, réalité – fiction.

Nous pouvons décrire le processus d'apprentissage esthétique comme un processus au cours duquel les expériences et les émotions s'intègrent dans la connaissance qui est, à la fois, liée à une forme artistique et refaçonnée, acquérant une nouvelle forme et se concrétisant en différentes unités. Dans le cadre de ce même processus, est

Le processus d'apprentissage dans le théâtre du paradoxe

également créée une nouvelle signification pour arriver à un stade de compréhension différente.

Quant au travail éducatif qu'implique ce type d'apprentissage, je considère que la main, comme moyen d'expression, est réellement importante dans le monde des arts. Même si son rôle est bien souvent négligé dans d'autres manifestations, je crois qu'il est bien évident dans le théâtre d'animation. Nous avons ainsi l'occasion de pouvoir combiner certaines des nombreuses impressions qui, bien souvent de manière indirecte, nous sont offertes, avec des expressions de nature tactile qui nous sont si proches.

Nous savons que la capacité d'affronter les contradictions fait partie de nos vies et que, pour cette raison, nous avons besoin de l'imagination utopique, comme voie pour atteindre d'autres formes d'agir. Le théâtre d'animation nous fournit l'occasion de redécouvrir les choses et de les voir sous une optique complètement différente, et ce, dans ce monde industrialisé qui se laisse de plus en plus dominer par les objets, le matériel et la technologie. Dans une culture où il s'avère de plus en plus difficile de trouver la ligne qui sépare la réalité du « théâtre ».



*Genou-marionnette en classe maternelle. Photo: Jožica Mirtič*

### **Un projet**

Il faut donc une étude des processus d'apprentissage esthétiques fondamentaux, des thèmes d'études et des qualifications des enseignants.

Le but du projet « Le potentiel pédagogique du théâtre d'animation et son langage

O miracle! ... la marionnette!

imagé » (commencé en 1998 par Ida Hamre et terminé en 2004 par une conférence et une publication par l'Université danoise d'Éducation de Copenhague. Un résumé du rapport global est intitulé « *Learning through Animation Theatre* »), consiste à examiner les choix que peut offrir le théâtre d'animation en matière de potentiel d'apprentissage pouvant être mis à profit dans l'enseignement.

Qu'est-ce que les enfants et les étudiants peuvent apprendre? Quels thèmes principaux, méthodes et progressions peuvent être proposés et décrits? Quelles sont les qualifications pédagogiques et esthétiques qui doivent être acquises par les enseignants?

Les participants au projet utiliseront leurs réflexions et leurs descriptions des développements de l'enseignement pour inspirer et informer d'autres enseignants. Le projet vise à élaborer une base, afin que le théâtre d'animation – de marionnettes, objets, etc. – puisse faire partie de la formation des enseignants dans le cadre de la pédagogie des arts en général. Des précédentes recherches et des expériences faites à l'étranger seront éventuellement incluses.

### **Théorie et cadre de l'argumentation**

La pratique et la théorie sont inséparables, c'est une des idées principales de ce projet ainsi que la nécessité des rencontres entre artistes et enseignants.

Le projet comprendra plus tard des réunions concernant des présentations de l'idée initiale et des résultats du projet.

Les expériences de la pratique seront utilisées pour préciser et ajuster la théorie qui existe et qui, de son côté, doit elle-même inspirer la pratique.

Le théâtre de l'animation possède des potentiels qui peuvent avoir différentes fonctions pédagogiques. Ces fonctions - et d'autres - vont être examinées et discutées, dans la mesure du possible, dans le projet tant sous l'aspect « théorie » que sur l'aspect « pratique ». Je pense surtout aux théories et aux perspectives pédagogiques relatives à :

- l'apprentissage et la formation\* esthétiques.
- l'apprentissage et la formation\* affectifs.
- l'apprentissage et formation\* éthiques.

### **Participants au projet et organisation du travail**

Les participants au projet sont 8 enseignants venant de différentes institutions. Elles comprennent des écoles maternelles, primaires et secondaires, IUFM, et des centres d'activités extra-scolaires. Les participants vont tous faire travailler leurs élèves ou leurs étudiants avec le théâtre ainsi que le jeu d'animation, pendant une période plus ou moins longue, dans la mesure du possible.

---

\* Note de l'auteur: « *Le mot « formation » veut traduire le mot danois « dannelse » qui correspond à l'allemand « Bildung » en référence au développement culturel et social de l'individu. »*

Le processus d'apprentissage dans le théâtre du paradoxe

Puisque il s'agit d'envisager un sujet, dans lequel on a rarement eu la possibilité de se former, les conditions préalables seront très différentes et souvent les circonstances ne seront pas très faciles. Commencer par des vibrations créatives sera aussi important que l'attitude curieuse et expérimentale des participants. Une attitude ouverte à ce qu'on pourra en tirer, aussi bien en ce qui concerne les thèmes et méthodes que l'apprentissage spécialisé, afin de pouvoir profiter des potentiels de cet art.

L'étude vise une introduction élémentaire du théâtre d'animation et une description des conditions spécialisées et préalables. Une description comprenant les conditions nécessaires et suffisantes pour les enseignants, et des propositions de thèmes et de méthodes pour les élèves et les étudiants.

Certainement, le projet va se développer d'une manière très différente. Quelle que soit la forme, les participants doivent se référer aux éléments fondamentaux de ce genre de théâtre et chercher à les inclure dans leurs programmes et dans leur pratique.

- Marionnette, objet, etc.
- Animation manuelle et théorique.
- Interaction, jeu et aspect social.
- Texte, son, musique.
- Couleur, lumière, espace, scène.
- Contenu du jeu, fable etc.

### **Éléments fondamentaux**

Au cours du projet, il y aura des échanges entre les participants et le responsable du projet. On essaiera de choisir des livres qu'on puisse lire en commun et, peut-être, de créer une sorte de lieu de travail en commun.

Quelles que soient leurs compétences spécialisées et pédagogiques, les participants tenteront de dégager des pistes qui aient et un caractère pratique et un caractère théorique.

Aussi il faut que les élèves soient impliqués d'une façon qui soit:

- expressive
- manuelle
- perceptive
- analytique
- communicative

Dans la pratique de l'utilisation du théâtre d'animation, les participants s'appliqueront à inclure des exercices préparatoires et des activités progressives tout en les imprégnant de leurs réflexions didactiques. Ainsi, les élèves auront la possibilité de créer un socle plus riche pour réaliser leurs expériences. Parallèlement, les participants pourront, en plus du théâtre, inclure d'autres perspectives et activités pédagogiques considérées nécessaires.

Les programmes, la réalisation et l'évaluation des différents projets seront tous accompagnés par des comptes rendus avec, éventuellement, des photos et des

O miracle! ... la marionnette!

vidéogrammes. Au cours du projet, dont la durée totale est de trois ans, les participants pourront faire participer d'autres personnes dans le travail, pourvu qu'ils restent toujours responsables du rapport final de leur programme.



*Je vais laisser raconter la marionnette.  
Photo: Lili Vavžik*

C'est le responsable du projet qui prendra l'initiative de planifier les rencontres, les discussions et les entretiens. C'est lui qui sera chargé de collectionner les comptes rendus et les remarques des participants au cours du projet et, en 2002, de rédiger le rapport global de ce projet de développement pédagogique.

Le responsable du projet est également chargé de compléter l'information spécifique et pédagogique par quelques recherches menées au plan international. Par exemple, il pourrait s'informer à l'Institut International de la Marionnette, en France, lors de rencontres organisées dans le cadre de l'UNIMA et, plus spécifiquement des travaux de la commission « Marionnette et Education ».

Le processus d'apprentissage dans le théâtre du paradoxe

**Bibliographie:**

- Best**, David. 1992. *Rationality of Feeling*. London: The Falmer Press.
- Bloch**, Ernst. 1964. *Geist der Utopie*. Suhrkamp Verlag.
- Drotner**, Kirsten. 1991. *At skabe sig-selv, Ungdom- Æstetik ædagogik*. København: Gyldendal.
- Gilles**, Annie. 1987. *Le jeu de la marionnette – L'object intermédiaire et son métathéâtre*. Nancy: Presses Universitaires de Nancy.
- Hamre**, Ida. 1992. «Drama i klasseværelset». Magisterbladet. nr. 22 København: Dansk Magisterforening.
- Hamre**, Ida. 1993. *Animationsteater som kunstart og som led i æstetisk udvikling og opdragelse*. Ph. D.-afh. København: Danmarks Lærerhøjskole.
- Hamre**, Ida. 1997. *Marionet og Menneske, animationsteater – billedteater*. Gråsten: Forlaget DRAMA.
- Hamre**, Ida. 1994. « Æstetiske læreprocesser » in: Nielsen, Anne Maj, Jette Benn, Kirsten Fink Jensen, Ida Hamre: *Billeder, Mad og musik*. Vejle: Kroghs Forlag A/S: 43.
- Hamre**, Ida. 1998. « Billedteater på tværs af grænser » in: Haugsted, Mads Th., Ida Hamre, Marianne Andersen. Red. *Anslag-teater-og dramafagets didaktik og metode*. København: Danmarks Lærerhøjskole: 140.
- Hansen**, Mogens & Kjeld Fredens. 1990. « Tænkning » in: Hansen, Mogens og P.E. Pagaard (red): *Håndbogen om specialundervisning*. København: Gyldendal.
- Ingemann Nielsen**, Torsten. 1986. *Bevidstheden, og det som er helt anderledes*. København: Psykologisk Skriftserie, Københavns Universitet.
- Jurkowski**, Henryk: *Aspects of puppet theatre*. Puppet Centre Trust. London 1988.
- Kavrakova-Lorenz**, Konstanza. 1986. *Puppenspiel als synergetische Kunstform*. D.-afh. Berlin: Humbolt Universität.
- Merleau-Ponty**, Maurice. 1994. *Kroppens fænomenologi*. Frederiksberg: Det lille Forlag.
- Meschke**, Michael. 1989. *En Æstetik för dockteater*. Stockholm: Carlssons Bokförlag.
- Nordstrøm**, Gert. 1979. *Kreativitet og bevidsthed*. København: Borgen
- Smidt**, Lars-Henrik: 1998. « Utraditionel dannelse » in: Sørensen, Birgitte Holm (red.) *Det Æstetiske i et Dannelsesperspektiv*. København: Udviklingsprogrammerne, Danmarks Lærerhøjskole.
- Winnicott**, Donald W. 1990. *Leg og virkelighed*. København: Hans Reizel.

O miracle! ... la marionnette!

# LA COMMUNICATION NON-VERBALE ET LES MARIONNETTES

**Helena Korošec**

## Résumé

*Les activités liées à l'art de la marionnette et le théâtre permettent aux enfants de s'exprimer mieux et de développer leurs capacités individuelles, et elles constituent également une forme de communication totalement nouvelle, originale et personnelle. Beaucoup d'enfants éprouvent des difficultés à s'exprimer verbalement et, par conséquent, à établir des contacts avec le groupe. La communication non-verbale de type symbolique, qui s'établit à travers la marionnette et d'autres activités d'expression dramatique, aide les enfants à établir un lien avec leur environnement et à créer une image positive d'eux-mêmes. La base du théâtre créatif ne se trouve pas dans les textes, mais dans le développement d'aptitudes telles que l'expression faciale, les masques, l'improvisation de scènes, etc. Il y a de nombreuses manières simples de travailler avec des marionnettes dans la classe : en utilisant simplement les mains, les doigts, les genoux ou les pieds. Et il y a bien d'autres types de marionnettes intéressantes : les marionnettes corporelles, les marionnettes confectionnées à l'aide d'une chaussette ou d'un gant, celles de toile, celles de bouteilles en plastique, etc. Le théâtre créatif peut nous aider à atteindre nos objectifs. Il s'avère donc urgent de l'inclure comme partie intégrante dans le programme des cours et de lui accorder la place didactique qui lui revient.*

## INTRODUCTION

A notre époque, la communication des enfants n'est pas toujours aisée. Cet constat implique la nécessité de trouver le moyen de faciliter cette communication. Le langage symbolique, verbal ou non-verbal, peut constituer une solution pour améliorer la communication entre l'enseignant et l'enfant. Les marionnettes, de même que les autres arts dramatiques, peuvent aussi améliorer significativement la communication entre les élèves et réduire la tension pouvant exister entre élèves

La communication non-verbale et les marionnettes

et enseignants. Les marionnettes peuvent devenir un substitut de l'autorité, doté de plus de force encore que l'enseignant. Les enfants peuvent raconter leurs problèmes et établir ainsi cette voie de communication symbolique avec leur entourage. La marionnette peut également provoquer une réaction affective totalement différente de celle que pourraient susciter les mots.

Les marionnettes ne sont plus un simple moyen de donner des spectacles ou de motiver les élèves. Elles possèdent également des pouvoirs magiques dans les mains des enseignants et des adultes, en favorisant l'épanouissement cognitif, social et affectif.

### **QU'EST-CE QUE LA COMMUNICATION?**

Le terme vient du latin « *communicatio* », qui signifie message ou relation : « *communicare* » signifie partager quelque chose avec quelqu'un.

« Un individu est le résultat de la communication, de sa naissance à sa mort. Nous avons tous besoin de communiquer, avec ou sans paroles. La communication est ce qui distingue l'homme. » (Brajša, 1995, page 5).

### **L'APPRENTISSAGE COMME COMMUNICATION**

#### **Cadre théorique initial**

La communication qui s'établit entre le professeur et l'élève, entre les enseignants et les élèves est un instrument fondamental de l'éducation. « D'après les principales théories, le processus d'apprentissage consiste en la transmission de connaissances (concepts, données, informations) ou d'aptitudes à des récepteurs par ceux qui les possèdent parce qu'ils les ont préalablement acquises ou apprises. » (Furlan, 1972, page 102).

« La communication dans les centres éducatifs peut être individuelle ou collective, en fonction du nombre d'élèves qui y participent. On parle ainsi de communication unidirectionnelle lorsque l'information est transmise dans un sens (en général du professeur vers l'élève) ; dans la communication bidirectionnelle elle est transmise dans les deux sens, du professeur vers l'élève et vice-versa. » (Blažič, 1991, page 210).

La communication de type primaire comprend des questions provenant d'un interlocuteur qui ignore les réponses et qui sont destinées à un autre qui connaît ces réponses et les fournit. Il s'agit là du meilleur type de communication s'il s'agit de satisfaire la curiosité de l'enfant ; c'est celle qui prédomine à la maternelle. Cependant, dans le type de communication dominante dans le système éducatif, les questions sont posées par celui qui connaît les réponses. Celui qui répond se base sur ce qu'il a déjà appris à moins qu'il soit incapable de répondre. Il s'agit, dans ce cas de communication secondaire. Ce type de communication secondaire, qui est le type dominant dans l'enseignement, est la méthode classique discursive, dans laquelle le professeur conduit l'élève à la compréhension à l'aide de questions (Blažič, 1991, page 120).

O miracle! ... la marionnette!

## TYPES ET ASPECTS DE LA COMMUNICATION ENTRE PERSONNES

### Communication verbale et non-verbale

La communication est un processus complexe et aux multiples implications, où le flux d'informations comprend non seulement le message contenu dans le lexique utilisé, mais aussi des renseignements personnels sur les intentions, l'origine et les relations des interlocuteurs. De plus, elle emprunte toujours différents canaux. ... Lorsque l'on fait référence au phénomène de la communication, nous pensons en général tous à l'utilisation des mots, à la parole, mais il existe déjà des études importantes qui mettent en évidence l'existence d'autres canaux de communication, de communication non-verbale en particulier (Trček, 1994, page 109).

Il existe différents types de messages :

- Message non-verbal, sans voix : la communication est liée au mouvement, à la mimique, aux gestes, etc.
- Message non-verbal, avec voix : il s'agit de messages de type phonétique ou paralinguistique.
- Message verbal avec voix.
- Message verbal sans voix : message transmis par l'écrit.



*Deux amies de part et d'autre de la main. Photo: Nevenka Granda*

### Communication congrue et incongrue

Il ne fait pas de doute que, lorsque nous sommes en présence d'une personne, nous communiquons, même sans échanger un seul mot. Chaque fois qu'il y a communication, nous transmettons à l'autre certains contenus ; une relation entre ces contenus et le récepteur du message s'établit. « Si ce que l'on dit coïncide avec

La communication non-verbale et les marionnettes

le message que nous adressons verbalement, il s'agit de communication congrue. Si, au contraire, il n'y a pas de correspondance entre les messages verbaux et les non-verbaux il s'agit de communication incongrue. Dans ce dernier cas, on refuse le message émis à contenu articulé, ou il est démuné de valeur, pour assumer une signification complètement différente. » (Brajša, 1993, page 23).

On dit souvent que la communication consiste uniquement en une série de contenus et leur verbalisation et on a tendance à accorder moins d'attention à l'important rôle joué par le composant non-verbal.

### « COMMUNICATION NON-VERBALE »

Il s'agit de toute la communication qui se réalise sans intervention de la voix, ni de la parole ou des mots. Il s'agit de messages transmis à travers le mouvement d'une partie du corps, du visage en particulier, mais, dans certains cas de tout le corps (posture). Peuvent également être définis comme tels les messages envoyés en utilisant l'espace et le temps comme moyens de communication. La méthode de communication non-verbale la plus courante et la plus importante est celle où les messages sont transmis à l'aide de mouvements corporels, ce que nous appelons, en communicologie, communication cinéstatique.

Les messages cinéstatiques sont tous les messages transmis à travers les différents mouvements du corps, depuis les gestes faciaux jusqu'à la tenue corporelle. Outre l'expression à l'aide des mots, il s'agit du principal moyen de communication entre les êtres humains. Le premier langage humain fut celui du mouvement, quoiqu'il existe, depuis la nuit des temps déjà, des descriptions de l'usage de la voix (cris). Les tous jeunes enfants, par exemple, comprennent parfaitement la signification de certains mouvements, bien avant de comprendre le sens des termes.

## COMMUNICATION NON-VERBALE ENTRE ÉLÈVE ET PROFESSEUR

### Les messages non-verbaux sont importants

À l'école, nous envoyons des messages à travers les mots, mais aussi sans mots. Ce serait une erreur de nous limiter uniquement à la communication verbale, étant donné que la parole n'est pas le seul ni le plus important mode de communication. La manière dont nous transmettons le message, autrement dit, la communication non-verbale est aussi importante, sinon plus.

« Chaque mot que nous disons est accompagné de signaux non-verbaux qui octroient à ce mot une signification et une force particulière. » (Brajša, 1993, page 27). Quelquefois, nous n'arrivons à comprendre la signification des mots que grâce à la mimique, à la forme d'expression, au ton de la voix et à la tenue corporelle de l'émetteur, ainsi qu'à ses gestes.

Les élèves sont très conscients des messages non-verbaux émis par leur professeur et y sont d'ailleurs très sensibles. Ils se sentent bien lorsque le professeur manifeste de l'énergie et ils arrivent à distinguer l'état d'esprit du professeur, ce qu'il pense

O miracle! ... la marionnette!

réellement, à travers l'expression de son visage. Ils souhaitent que le professeur communique avec eux à travers le contact visuel. Ils sont capables de percevoir les changements de ton et d'expression dans la voix de l'enseignant, de décrypter sa position réelle à l'égard d'un sujet concret. Contrairement aux plus grands, les plus petits ont, en outre, besoin de contact physique avec l'adulte. Les plus grands, quant à eux, s'intéressent à la manière de s'habiller du professeur. Certains préfèrent se sentir proches de l'enseignant pour établir la communication, alors que pour d'autres ce n'est pas nécessaire. Mais le moment auquel le professeur de s'adresse aux enfants, la façon dont il s'adresse à eux sont très importants, de même que le temps qu'il leur consacre. Puisque les conditions idéales pour communiquer ne sont pas toujours réunies, il revient au professeur d'améliorer sa connaissance des enfants, afin de pouvoir adapter la communication aux caractéristiques personnelles de chacun.



*Un show lors d'une fête à domicile. Photo: Helena Korošec*

### **« La communication dans la classe et comment s'asseoir »**

Renata Zadavec, dans son travail de recherche sur l'influence de la disposition des sièges dans la classe sur la communication, révèle que la communication dans la classe dépend non seulement des relations qui s'établissent entre les différents protagonistes du processus, mais que les relations avec l'espace physique de la classe sont également déterminantes. Les élèves sont conscients que la possibilité d'établir un contact visuel mutuel est une condition fondamentale et nécessaire pour la communication bidirectionnelle, pas seulement entre le professeur et les élèves, mais aussi entre les élèves eux-mêmes au sein du groupe.

La classe traditionnelle où les élèves sont assis en rangs constitue un obstacle pour

La communication non-verbale et les marionnettes

une communication effective. Les experts ne définissent même plus ce cas comme un acte de communication, ils préfèrent utiliser un terme plus approprié et parler tout simplement d'« information », car il entrave la possibilité de dialogue dans les deux sens.

### **L'ART COMME COMMUNICATION NON-VERBALE**

Depuis la nuit des temps, l'expression à travers l'art s'est avérée d'énorme importance pour l'humanité. L'homme a toujours communiqué à travers différentes formes d'expression artistique : il décorait ses outils, il exprimait, à travers la danse, ses émotions les plus profondes et ses relations avec le monde ; il a créé des mythes et légendes bien avant d'être capable de les mettre par écrit ; il s'habillait d'une certaine manière, il s'ornait de bijoux ou il se peignait le visage pour les célébrations (communication avec un « être supérieur »).

Toutes ces manières d'expression, tous ces messages non-verbaux continuent à être utilisés actuellement : l'expression à travers la danse a évolué vers des formes contemporaines plus perfectionnées comme le ballet mais, de même que dans l'art de la marionnette et de l'art dramatique, elles remontent à d'anciens rituels.

L'art mérite, indiscutablement, une place de choix dans le processus d'éducation formelle et informelle des enfants, tout simplement parce qu'il possède une origine si lointaine et parce qu'il fait partie de nous-mêmes.

### **LE THÉÂTRE ET LE THÉÂTRE DE MARIONNETTES**

Lorsque nous parlons de théâtre d'acteurs, nous considérons qu'il s'agit d'un cas de communication directe entre l'acteur et le public. Par contre, dans le cas du théâtre de marionnettes, la communication entre l'acteur et le public s'établit à l'aide d'un intermédiaire, la marionnette. Dans ce cas, l'acteur laisse de côté son égo et centre toute son énergie sur la marionnette. Au cours d'une représentation sur une scène, l'acteur réaffirme son égo, alors que dans le cas du théâtre de marionnettes c'est la marionnette qui est la protagoniste. Ainsi, un enfant timide osera communiquer à travers la marionnette, alors qu'un enfant égocentrique devra subordonner son égo à la marionnette s'il veut établir une relation avec le reste des intervenants.

### **THÉÂTRE CRÉATIF**

#### **Qu'est-ce que le théâtre créatif?**

Le monde du théâtre offre à l'enfant la plus vaste possibilité de pratiquer sa créativité, car il est précisément dépourvu de limites. Le théâtre créatif est l'un des domaines les plus complexes des disciplines de nature esthétique car, par définition, il comprend de nombreux et différents moyens d'expression. Les enfants peuvent exprimer leurs sentiments, leurs pensées, leurs relations avec leur entourage par des moyens très divers : mimique, pantomime, mouvement, marionnettes, masques, improvisation, musique... Toute une série d'activités qui peuvent s'inscrire dans les programmes scolaires ou dans les activités récréatives.

O miracle! ... la marionnette!

### Objectifs de l'éducation à travers le théâtre créatif

Le Docteur Nelly McCaslin, fondatrice du courant d'éducation par le théâtre créatif au États-Unis, propose une liste d'objectifs à atteindre dans le domaine de l'éducation par le théâtre créatif (McCaslin, 1989, page 4):

Développement de la créativité et du sens esthétique.

Développement de la pensée critique.

Épanouissement social et capacité de travail en coopération avec les autres.

Amélioration des aptitudes liées à la communication.

Développement des valeurs morales et spirituelles.

Auto-connaissance.



*« Je » peut danser. « Je » peut voler. Photo: Helena Korošec*

Ces objectifs doivent se retrouver dans tout programme éducatif moderne.

Nancy Renfro affirme que « lorsque l'on fait un effort dans le cadre des activités créatives – théâtre, musique et arts plastiques – il est possible d'atteindre une bien plus grande efficacité éducative que par la simple application d'une méthodologie plus traditionnelle » (Renfro, 1982, page 15).

Dans le théâtre créatif, la participation de l'enfant permet d'accroître sa confiance en soi et en ses possibilités. Il peut aider un enfant craintif à se forger une image plus

La communication non-verbale et les marionnettes

positive de lui-même et à communiquer de manière détendue, tant sur le plan verbal que non-verbal.

La prédominance de la communication verbale qui existe dans les classes justifie, à mon avis, un rééquilibrage entre les deux modes de communication mentionnés ci-dessus, par le recours au théâtre créatif. Bien entendu, pour atteindre ces objectifs, le théâtre créatif seul ne suffira pas. Un travail constant et un planification soignée seront nécessaires.

### **La communication dans le théâtre créatif**

Tous les intervenants dans un acte de communication, aussi bien non-verbale que verbale, sont taillés sur le même modèle. Si nous définissons la communication comme « le flux d'informations qui va de l'émetteur au récepteur à travers un symbole ou un système de symboles » (Blažič, 1991, 119), nous devons reconnaître que les symboles et le théâtre créatif sont généralement de caractère non-verbal (marionnettes, mimique, pantomime, expression corporelle, toucher, gestes, ...).



*Marionnettes-corps. Photo: Helena Korošec*

« Généralement, la communication non-verbale repose sur la relation existante entre un émetteur et les autres personnes, l'objet même du message ou soi-même. Et c'est quasiment l'opposé à la communication verbale, où ce qui est communiqué concerne, normalement, un objet » (Kadunc, 1990, page 175). Dans le théâtre créatif, il n'y a pas un seul émetteur, le professeur, comme dans la méthodologie

O miracle! ... la marionnette!

traditionnelle. Il se développe une influence mutuelle entre tous les participants. La communication est bidirectionnelle, entre les élèves et le professeur et entre les élèves eux-mêmes au sein du groupe. Une communication très particulière s'établit en travaillant avec une marionnette : le professeur peut être un émetteur pour les élèves, mais les élèves envoient également des messages au professeur. De plus, les messages sont envoyés par l'intermédiaire d'un autre élément, la marionnette. « La communication circule dans les deux sens avec une marionnette dans la main : tout d'abord, l'adulte s'adresse aux enfants à travers la marionnette, mais ensuite l'enfant réagit à l'aide des moyens à sa portée – sa marionnette, un jouet... – et il arrive ainsi à exprimer son opinion » (Majaron, 2000, page 33).

Il convient de rappeler que nous parlons de communication bidirectionnelle, celle qui se perd bien souvent dès la scolarisation de l'enfant. Il ne s'agit pas de communication secondaire, même si elle se produit dans les deux sens.

### **Possibilités d'individualisation**

« Dans la communication entre professeurs et élèves, nous devrions toujours accorder une attention toute particulière à des aspects tels que la différenciation, la capacité d'expérimenter, de se mettre en rapport librement et d'individualiser, si nous voulons que le centre éducatif soit un utérus approprié pour la formation et l'épanouissement de la personnalité de l'élève. » (Brajša, 1993, page 11).

Tous les moyens d'expression utilisés, aussi bien par les élèves que par les professeurs, dans le théâtre créatif, favorisent la communication mentionnée ci-dessus. Ces activités aident l'élève à penser de lui-même et à s'exprimer à sa manière. Elles encouragent la créativité et la transmission de messages nouveaux et originaux. Il faut cependant respecter et accepter les expériences des élèves, ne pas tenter d'imposer nos propres idées, accepter et reconnaître l'individualité des élèves dans notre communication avec eux, permettre que tous nos élèves s'expriment à leur manière et conformément à leur style personnel.

Au début, les élèves ont du mal à s'exprimer de manière non-verbale, car ils sont habitués à se comporter de manière conventionnelle à l'école ou parce que, tout simplement, ils ont le trac. C'est pourquoi, il faut beaucoup travailler et organiser de nombreux ateliers, consacrer, en somme, de nombreuses heures au théâtre créatif, afin que les élèves comprennent bien (certains sont plus rapides que d'autres) ce que l'on vise avec cette innovation.

## **LES MARIONNETTES – COMMUNIQUER PAR MÉTAPHORES**

### **Les marionnettes et leurs pouvoirs magiques**

« L'art de la marionnette remonte aux rituels ancestraux. La cérémonie vise la communication entre les personnes réunies et la génération d'une énergie que l'on ressent mais que l'on ne maîtrise pas. Cette communication s'établit à l'aide de mouvements stylisés, de la voix ou de l'apparence visuelle, à l'aide de vêtements, de masques ou d'objets. Ainsi, cet artifice créé par l'homme, par volonté propre acquiert une signification différente et symbolique et se transforme en une nouvelle

La communication non-verbale et les marionnettes

créature : une métaphore. Mais comment ce phénomène se produit-il ? Par le fait que le marionnettiste transmet son énergie à l'objet qu'il anime avec les mains ou avec le regard. Le marionnettiste croit à cette transformation magique et croit au pouvoir de la marionnette. » (Majaron, 2000, page 33)

De la même manière, le professeur croit également au pouvoir de la marionnette, car c'est elle qui peut l'aider à présenter certains contenus éducatifs, tant formels qu'informels. C'est elle aussi qui peut nous aider énormément à trouver cet élément particulier qui va motiver les enfants. Pour ce faire, il faut, bien entendu, que les enfants fassent confiance à la marionnette et qu'ils fassent confiance à leur professeur, même s'il représente l'autorité. La marionnette est pour eux un être qui leur ressemble, un être « comme eux », avec leurs mêmes problèmes, craintes et désirs de jouer. Même si la marionnette ne semble vivre que dans les mains du professeur, les enfants la considèrent réellement comme une autre personne, complètement différente, et lui font pleinement confiance. Ils sont également convaincus que le professeur ignore le secret qu'ils partagent avec la marionnette. Et c'est là que réside le pouvoir magique que la marionnette est seule à posséder.

### **Un professeur avec une marionnette dans la main**

C'est la rentrée, le premier jour de classe dans un établissement scolaire d'enseignement primaire. Une marionnette souhaite la bienvenue aux enfants. Un nain, coquin, joyeux, curieux, inquiet, triste... il leur ressemble. Ce nain les accompagne pratiquement tous les jours à des moments différents, pour leur dire bonjour le matin, pour les aider à découvrir les couleurs, pour se mettre d'accord sur les règles de vie en groupe... Il s'agit de scènes toujours improvisées et adaptées à chaque situation, qui visent à motiver les enfants. Lorsque nous ne savons pas quelle décision prendre, la marionnette peut nous aider à résoudre le problème. Il est surprenant de constater à quel point les enfants croient en la marionnette : ils pensent réellement qu'elle dort, qu'elle les surveille, qu'elle apprend avec eux et qu'elle les écoute. Les enfants ont cette foi et cette sincérité que nous, les adultes, avons bien souvent perdues.

« Nous savons que l'enfant établit contact avec la marionnette plus facilement qu'avec le professeur ou même qu'avec les parents. Un phénomène qui ne s'explique que par l'énergie qui se crée, par la peur que peut éprouver l'enfant à l'égard des adultes et par l'incertitude liée à la communication, que cet acteur médiateur suscite. Et il faut utiliser la marionnette pour aider les enfants à accepter sans stress le monde dans lequel ils vivent, et pour les aider à y établir des rapports. » (Majaron, 2000, page 33).

Lorsque le professeur transmet un message à l'aide d'une marionnette, il se rapproche des enfants et il gagne leur confiance. Il se transforme, tout à coup, en artiste de la marionnette, en conteur d'histoires, en créateur de magie. Les enfants voient le professeur comme quelqu'un qui leur donne joie, satisfaction et émotion en classe. Ils le voient comme un semblable, comme quelqu'un avec qui ils peuvent partager sincèrement leur joies et leurs peines... Et n'est-ce pas là la plus grande aspiration d'un professeur ? Mais c'est aussi la base sur laquelle rétablir la communication interpersonnelle.

O miracle! ... la marionnette!

### **La marionnette dans les mains de l'enfant**

À partir de la marionnette de leur professeur, les enfants peuvent fabriquer leurs propres marionnettes. Cet exercice de créativité leur permettra, de plus, d'intervenir dans de futurs spectacles. « L'important ce n'est pas l'aspect de la marionnette, mais ce que l'enfant ressent à son égard. N'oublions pas qu'une marionnette-lapin ne doit pas nécessairement ressembler à un vrai lapin. Il suffit que l'enfant croie qu'il s'agit d'un lapin. » (Renfro, 1982, page 24).

A la limite, la marionnette la plus parfaite n'aurait pas de sens dans l'éducation, ni formelle ni informelle, si elle ne prend pas vie sur la scène (aussi modeste ou improvisée que soit la représentation). Une marionnette ne peut pas être traitée comme un simple objet d'exposition sans vie. Si l'enfant ne peut pas jouer avec la marionnette, celle-ci n'a plus de raison d'être, car la marionnette ne prend vie que dans les mains de celui qui l'anime (le professeur ou l'enfant). Si on garde les marionnettes comme de simples objets décoratifs, si elles n'ont plus rien à transmettre aux futures générations, elles finissent tout simplement par mourir lentement.

### **Marionnettes simples**

Il existe de nombreuses techniques pour fabriquer des marionnettes que l'on peut utiliser en classe : des jouets et des objets, des marionnettes à gaines, à fils ou à tige, les ombres, les marottes... On peut aussi utiliser les doigts, les genoux, les pieds... Les enfants peuvent recycler des matériaux et fabriquer des marionnettes simples avec des boîtes, des cartons, des pièces de tissus ou de cuir, des boutons, des bouteilles en plastique...

Nous ne sommes pas toujours conscients que nous portons sur nous les marionnettes les plus simples : les mains, les doigts, les genoux et les pieds qui, avec un peu d'imagination, peuvent prendre vie. Les enfants nous en seront très reconnaissants si nous leur apprenons à faire du théâtre avec les doigts, comme le faisaient nos parents lorsque nous étions petits. Il suffit de dessiner un visage sur un doigt et lui fabriquer un bonnet avec une pièce de tissu pour créer un nouveau personnage qui parle, chante ou va se promener. Et les personnages créés avec les genoux et les pieds sont également très amusants. Nous proposons ci-après deux techniques habituelles.

### **Les pieds comme marionnettes**

Les enfants découvrent très rapidement que les pieds peuvent être utilisés comme un outil de communication ou comme une formidable forme d'expression. Les enfants attendent d'ailleurs toujours avec impatience le moment de réaliser cet exercice en classe.

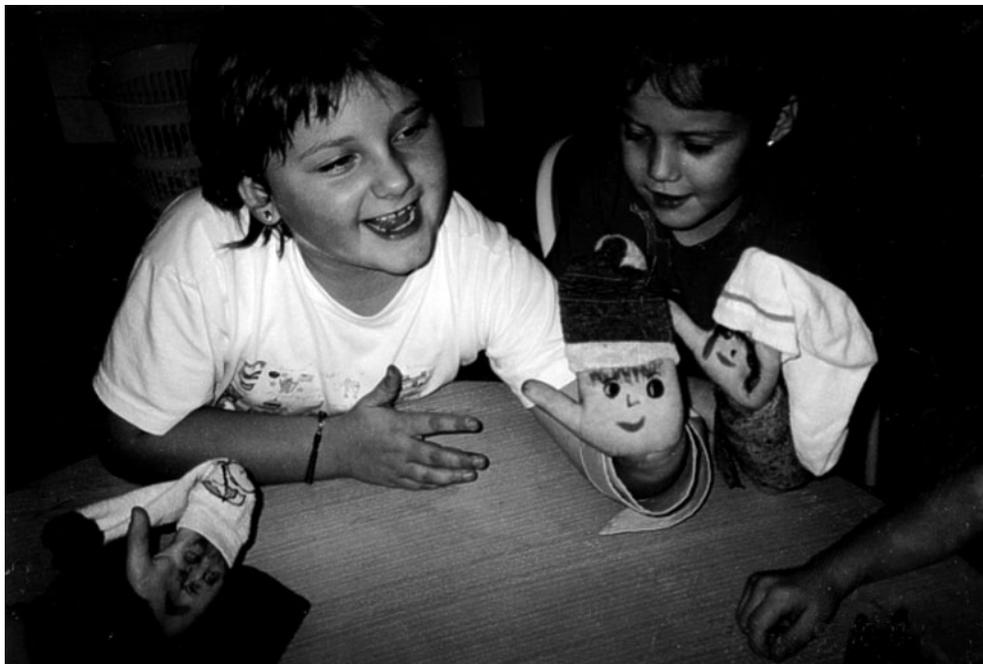
Les enfants sont assis deux par deux, face à face, les pieds sur la table.

Plusieurs jeux sont possibles :

Le pied droit salue le pied droit du compagnon.

Le pied droit salue le pied gauche.

La communication non-verbale et les marionnettes



*Avec un peu d'imagination, une main se change en nain. Photo: Andreja Starešinič*

Les pieds droits des deux enfants se disputent.  
 Les pieds gauches des deux enfants sont amis.  
 Etc.

On peut utiliser une chaussette comme bonnet, pour couvrir la « tête » du pied et dessiner un visage sur le pied. Nous aurons ainsi un autre personnage qui participera au spectacle improvisé. On peut aussi dessiner les visages sur les semelles des chaussures, mais le pied s'adapte mieux à un travail d'animation.

On arrive ainsi à rendre les cours plus animés, à améliorer les relations au sein du groupe et à accroître l'estime de soi de l'enfant. Le processus de fabrication des marionnettes permet le développement de l'imagination et des capacités motrices de l'enfant, de même que lorsqu'il donne vie au pied et le transforme en marionnette. L'enfant se concentre sur la marionnette et lui transmet toute son énergie, inhibant ainsi ses limitations linguistiques et s'exprimant plus facilement. On arrive également à créer une ambiance plus intime entre le professeur et les élèves, car tous partagent le même secret : la marionnette créée en classe.

### **La marionnette corporelle**

Une marionnette corporelle simple aura la taille du corps de l'enfant. Il s'agit de dessiner sa silhouette, sur du papier à recycler ou sur un grand sac en papier, que l'on

O miracle! ... la marionnette!

pourra ensuite « accrocher » au cou, aux bras et aux jambes de l'enfant, de telle sorte que l'enfant puisse faire vivre la marionnette à l'aide de ses bras et des ses jambes.

À quoi sert la marionnette corporelle?

1. Elle aide l'enfant à se cacher et à se sentir en sécurité, car elle recouvre complètement son corps qui se sent libre pour mieux jouer son personnage. Les mouvements de la marionnette dépendent des mouvements du corps, encourageant ainsi l'enfant à expérimenter des moyens différents de transmettre des messages non-verbaux.

2. La mimique faciale est un autre aspect important de ces marionnettes. Nancy Renfro affirme (Renfro, 1982), par exemple, que puisqu'on voit toujours le visage de l'enfant, c'est à lui de transmettre les sentiments et l'état d'esprit du personnage qu'il représente. Edi Majaron, par contre, n'est pas d'accord. Il estime que la marionnette n'est plus, dans ce cas, un bouclier pour l'enfant dont le visage reste inexpressif.

3. L'acteur assume les sentiments du personnage qu'il interprète, qu'il exprime par un sourire, une grimace, etc., libérant ainsi la charge de l'acteur qui se débarrasse de ses propres tensions et conflits.

On peut aussi fabriquer une marionnette corporelle en dessinant la silhouette de l'enfant, en la découpant et en la fixant à une tige ou en la saisissant des mains, sans l'attacher au corps de l'enfant. Il s'agit alors de la « Marionnette Moi ». Il est surprenant de constater comment un enfant peut se voir comme « quelqu'un de différent » et sous une perspective totalement nouvelle. Il peut s'habiller comme il veut (avec des pièces en couleurs amovibles), il peut sauter et il peut même voler. Vêtu d'une cape, il devient aussitôt une autre personne. La fabrication des silhouettes corporelles permet également d'améliorer la coopération entre les enfants, ce qui s'avère extrêmement utile pour le travail en groupe. Les enfants apprennent ainsi à être flexibles lorsqu'ils travaillent avec d'autres, tout en acquérant différentes aptitudes.



*Spectacle, en classe, avec marionnettes sur pieds.*

*Photo: Helena Korošec*

La communication non-verbale et les marionnettes

## **DÉVELOPPEMENT AFFECTIF ET INTÉGRATION SOCIALE**

### **La marionnette comme réveil des sens**

La marionnette peut constituer un excellent moyen de motivation pour améliorer le potentiel affectif et social de l'enfant, car elle l'oblige à s'habituer à la situation et à la manière de percevoir de la marionnette. L'enfant peut ainsi apprendre à développer sa perception d'autres points de vue, condition préalable et nécessaire au développement de la tolérance, de l'intelligence affective et de l'empathie.

Nous avons déjà montré comment la marionnette fonctionne dans les mains du professeur, comme médiateur, libérant la tension entre professeur et élèves. Les enfants libèrent leurs craintes à l'égard de l'autorité et arrivent à établir plus facilement des contacts avec leur entourage.

Mais la marionnette est également un élément très important dans les mains de l'enfant, raison pour laquelle il faut donner la marionnette à l'enfant. Un enfant peut ainsi résoudre un problème et ordonner le monde à sa manière. Par exemple, un élève peut représenter une situation dans laquelle interviennent une grande chaussure (celle de son père) et une petite pantoufle (la sienne), qui lui permettra de mettre en scène une situation conflictuelle, sur laquelle il n'exerce aucun contrôle dans la vie réelle et qu'il va maintenant résoudre à sa manière. Tout est valable et tout est possible dans ce type de représentation symbolique. Un enseignant attentif et sensible comprendra le message émis par l'enfant, un message qui n'aurait peut-être jamais été transmis à l'aide de la communication directe quotidienne. « Ce sont les marionnettes elles-mêmes qui peuvent donner vie aux esprits des enfants, avec leur lyrisme, leur humour et leur proximité, de telle sorte que ces qualités deviennent visibles aux yeux des adultes. Elles peuvent nous rapprocher mutuellement. » (Bastašić, 1990, page 15).

### **Le jeu avec la marionnette peut aider à résoudre des conflits internes.**

Zlatko Bastašić est un psychothérapeute de Zagreb qui dans son livre « La marionnette possède un cœur et un cerveau » montre comment grandissent les enfants et la crise que cela peut provoquer en eux. Le livre fait référence à la thérapie à l'aide de marionnettes, pour aider à résoudre les problèmes des enfants.

L'évolution de l'enfant part d'une situation de totale dépendance de la mère pour arriver à se rendre compte qu'ils doit partager avec d'autres cette mère qui jusqu'alors « n'appartenait qu'à lui seul ». Il commence ainsi à s'intéresser aux autres enfants, à élargir le cercle de personnes importantes pour lui et à se construire des valeurs et des limitations sociales à partir de l'identification avec les parents. Les exercices de simulation aident à transformer le subconscient en réalité.

Lorsque l'enfant entre à la maternelle, il rencontre d'autres enfants mais aussi des adultes et il doit accepter les règles de vie en groupe. L'adaptation à un nouveau groupe peut provoquer une crise, qui se manifeste par des changements de comportement et d'habitudes. C'est ce qui arrive à l'enfant lorsqu'il va pour la première fois à l'école. Heureusement, l'imagination des élèves n'a pas de limites

O miracle! ... la marionnette!

et les plus créatifs apprennent rapidement que le sac à dos peut servir de bouclier dans leurs « batailles », de traineau ou d'élément constituant une forteresse. Les enseignants savent parfaitement que l'on peut trouver un tas de choses dans un sac à dos : un ours en peluche, une petite voiture ou un lapin, très utiles pour surmonter une crise. Raison pour laquelle il me semble inadmissible que les petits ne puissent apporter leurs jouets en classe maternelle, ne serait-ce qu'un jour par semaine. L'école est une période de la vie, pleine de règles sévères et au cours de laquelle les erreurs se paient cher – on se fait éliminer du jeu – et où les parents autant que les enfants ont souvent du mal à trouver un équilibre entre le jeu, le travail et les loisirs.

La crise est un élément inséparable de tout le processus de croissance et d'évolution. La personnalité se développe à coups de frustrations qu'il faut surmonter. Et la marionnette s'avère là précisément très utile pour surmonter cette frustration. Comme compagne de l'enfant, la marionnette peut devenir un symbole à qui raconter ses désirs, ses craintes et ses conflits. Lorsqu'un enfant assiste à une représentation de marionnettes, il le fait en projetant ses propres sentiments et relations, en exprimant et expliquant, de la manière la plus simple, ce qu'il vit.

Le jeu collectif est également très important ; il témoigne d'une bonne santé sociale et il permet à l'enfant de s'épanouir, tant affectivement que cognitivement. Avec le jeu, les enfants apprennent à communiquer, à exercer leurs aptitudes sociales et même à résoudre certains conflits.

Il est surprenant de constater ce que les enfants nous révèlent à travers la marionnette. Ainsi, une petite fille de neuf ans, dont les parents étaient divorcés, transmet ce message à travers la marionnette (Bastašić, 1990, page 52) :

« Il était une fois une petite fille abandonnée dans les montagnes escarpées. Il faisait très froid et la nuit tombait. Soudain, le soleil apparaît, s'élevant lentement derrière les montagnes. Il commence alors à faire chaud, de plus en plus chaud, et le soleil indique à la fillette le chemin à suivre. Elle arrive ainsi à une grande maison où habitent un roi et une reine, sans enfants, qui sont penchés à la fenêtre. La fillette leur demande si elle peut rester vivre avec eux et les rois acceptent... »

La psychothérapie ne fait pas partie des tâches de l'enseignant, mais il convient néanmoins que le professeur soit sensible aux histoires que les enfants mettent en scène à l'aide des marionnettes. Le professeur doit encourager les élèves à utiliser le jeu symbolique, car ces représentations peuvent aider les enfants à laisser de côté leur identité et à s'en créer une autre différente, et à arriver à surmonter ainsi certaines situations problématiques.

## ÉPILOGUE

Depuis la nuit des temps, la capacité d'expression par différents moyens a toujours constitué un élément important pour l'être humain. Pour communiquer avec un « être supérieur », pour exprimer sa relation avec le monde, ses sentiments, etc. à l'aide de moyens symboliques et non-verbaux (en peignant les outils ou l'habitat, à travers la danse, les vêtements, les masques, les bijoux, les statues, les rituels,...). L'art a toujours fait partie de l'humanité, dès sa création. C'est l'expression la plus primaire que nous conservons encore aujourd'hui et qui fait partie de notre propre nature.

La communication non-verbale et les marionnettes

Les origines du théâtre et du théâtre de marionnettes remontent également aux rites ancestraux et permettent d'exprimer la perception que les hommes et les femmes ont du monde et la manière dont ils établissent des rapports avec leur entourage. Et c'est ainsi que nous pouvons utiliser les marionnettes à l'école, en ayant bien clair à l'esprit que la communication à l'école aura toujours tendance à être unidirectionnelle et que lorsqu'elle se produit dans les deux sens, il s'agit en général du type défini comme communication secondaire. Dans les classes, on privilégie, en général, la communication verbale. Les activités qui font intervenir les marionnettes ou des acteurs de théâtre aident donc grandement à développer les aptitudes des enfants et à établir de nouvelles formes personnelles de communication réelle. Beaucoup d'élèves ont des problèmes d'expression verbale et ont du mal à s'adapter aux groupes. La communication symbolique et non-verbale qui se développe dans le théâtre de marionnettes ou le théâtre d'acteurs, peut, une nouvelle fois, nous aider et permettre à l'enfant de communiquer avec son entourage et de se former une image positive de soi-même.



*Nous avons fait toutes nos marionnettes et maintenant, nous pouvons présenter notre show. Photo: Helena Korošec*

Un enfant avec une marionnette dans la main nous raconte ses préoccupations, ses joies ou nous transmet les connaissances acquises. Les marionnettes constituent une excellente motivation et un enrichissement du potentiel affectif et social, car elles obligent les enfants à s'adapter à la situation.

L'expérience montre que les marionnettes sont très utiles également à des enfants à problèmes d'adaptation voire d'exclusion sociale ou ayant un faible rendement scolaire, aussi bien lors de leur fabrication que du travail avec elles. La motivation

O miracle! ... la marionnette!

au travail est déjà, en soi, une raison importante pour inclure les marionnettes dans le processus éducatif, comme un outil permettant d'atteindre les objectifs du programme. On pourrait d'ailleurs se demander pourquoi les marionnettes ont perdu leur place dans les établissements scolaires (quoiqu'il faille admettre que la situation semble s'améliorer). L'une des raisons est probablement la crainte des enseignants de ne pas être capables de bien utiliser la marionnette à moins qu'ils n'aient tout simplement décidé que le système traditionnel d'enseignement est bien plus facile à pratiquer. Bien entendu, il est indispensable que l'enseignant croie en la marionnette et soit conscient à la fois que c'est nous-mêmes qui la faisons vivre, avec notre regard et nos mouvements. Cela ne semble pas fort compliqué, cependant, il faut savoir que dans l'esprit de l'enfant, la marionnette a une signification symbolique, un symbolisme qui peut s'avérer parfois trop simple pour que les adultes puissent l'accepter.

Suffit-il alors de croire en la marionnette pour atteindre nos objectifs ? Il s'agit en réalité d'une condition préalable pour pouvoir aborder la question. Il n'est pas nécessaire de demander à l'enseignant s'il suit le programme d'études lorsqu'il travaille avec la marionnette car, de fait, les marionnettes sont déjà depuis longtemps un moyen pédagogique reconnu qui, outre la motivation, contribue à atteindre les objectifs éducatifs. L'expérience de nombreux enseignants, qui ont utilisé les marionnettes dans différentes disciplines, telles que les mathématiques, la langue, etc. le prouve à suffisance. De nombreux projets impliquant des marionnettes, ont démontré que les enseignants, non seulement ont atteint les objectifs du programme, mais que les marionnettes ont contribué à l'épanouissement social et affectif des élèves.

Peu importe que les enfants mêlent le monde réel et de la fantaisie. La théorie du jeu symbolique révèle que les élèves savent parfaitement si une situation est réelle ou fictive. Et nous savons, par contre, que la marionnette aide à sensibiliser l'enfant à l'égard de tout ce qui l'entoure. Dans notre vie quotidienne, tous les objets que nous voyons dans la nature pourraient prendre vie et ils auraient alors une nouvelle signification de type symbolique. Si les enfants ont l'occasion de « faire vivre » ces objets réels (pierres, fruits, etc.) et de les faire participer dans des représentations liées au sujet à aborder, ce sera pour eux une manière différente d'apprendre, d'étudier. Pourquoi voir toujours les choses sous l'angle de la réalité ? Le monde et les principes sur lesquels il repose sont pleins de surréalisme, qui est quelquefois le reflet de la réalité. Par le travail créatif, les enfants apprennent à distinguer l'allégorie de la réalité. Une distinction qui est une condition indispensable à la créativité, selon les règles les plus « réalistes » même. Malheureusement, nous, les adultes, nous ne faisons bien souvent aucun effort pour créer des situations qui permettent aux élèves d'expérimenter eux-mêmes directement grâce à des suggestions telles que : « imagine que... ». Et les enfants entrent ainsi trop tôt dans le monde adulte. Personnellement, je crois que l'erreur provient du manque, dans les établissements scolaires, de jeu symbolique avec des marionnettes, d'activités de théâtre et d'intégration. Il est vrai qu'il est important de choisir un moment adéquat pour réaliser ce type de travail, mais rappelons également qu'il ne faut pas nécessairement une marionnette parfaite dans les mains d'un acteur caché derrière un paravent. Il existe des manières très simples de fabriquer des marionnettes, qui nous aideront énormément en classe.

La communication non-verbale et les marionnettes

L'utilisation systématique de marionnettes dans les différentes disciplines éducatives permet de créer les conditions nécessaires pour que les enfants puissent exprimer leur créativité et participer spontanément à la pratique de l'expression dramatique. Ainsi on contribuera à leur épanouissement créatif, affectif et social. De plus, cela permettra également aux enfants, non seulement d'enrichir leur vocabulaire, mais aussi de comprendre la valeur symbolique des signes sémiotiques et de découvrir le langage de la communication non-verbale.

Vu tout ce que le travail créatif avec les marionnettes peut nous apporter, nul doute que celles-ci devraient faire partie de notre programme et de notre méthodologie. On ne devrait jamais, en tout cas, les reléguer à une activité personnelle et occasionnelle développée par certains enseignants/éducateurs.

O miracle! ... la marionnette!

**Bibliographie :**

- Blažič, M.**, (1991): *Programirani pouk kot didaktični sistem*, PeF, Ljubljana
- Brajša, P.**, (1993): *Pedagoška komunikologija*, Glotta nova, Ljubljana didaktike, Pedagoška obzorja, Novo mesto
- Derđ, Z.**, (2000): *Ekologija nematerijalnog u lutkarskim predstavama za djecu*, in *Šcensko stvaralaštvo djece i odraslih za djecu*, Zbornik, Međunarodni dječji festival Šibenik
- Furlan, I.**, (1972): *Učenje kot komunikacija*, DZS, Ljubljana
- Hunt, T., Renfro, N.**, (1982): *Puppetry in Early Childhood Education*, by Nancy Renfro Studios, Austin
- Kadunc, T.**, (1990): *Učiteljevo besedno in nebesedno vedenje v razredu*, in *Komunikacija in jezikovna kultura v šoli*, Zbornik, Ljubljana, 175-180
- Korošec, H.**, (1996): *Radost gledaliških delavnic*, samozaložba, Celje
- Kroflič, B.**, (1999): *Ustvarjalni gib tretja razsežnost pouka*, Znanstveno publicistično središče, Ljubljana
- Majaron, E.**, (2000): *Lutka – idealna povezava didaktičnih smotrov*, Lutka 56, KUD Klemenčičevi dnevi, 33-35
- Majaron, E.**, (2000): *Specifična gibanja ob animaciji otrok*, I. Mednarodni znanstveni posvet – otrok v gibanju, Ljubljana
- McCaslin, N.**, (1989): *Creative Drama in the Intermediate Grades*, Longman, Studio City, California
- Renfro, N.**, (1982): *Discovering the Super Senses through Puppet Mime*, by Nancy Renfro Studios, Austin
- Smith, P.**, (1994): *Play and the Uses of Play*, The Excellence of Play, Open University Press, Buckingham, Philadelphia
- Trček, J.**, (1994): *Medosebno komuniciranje in kontaktna kultura*, DIDAKTA, Radovljica
- Zadavec, R.**, (1990): *Komunikacija v razredu in sedežni red*, in *Komunikacija in jezikovna kultura v šoli*, Zbornik, Ljubljana, 181-185

La communication non-verbale et les marionnettes

**THÉÂTRE DIALOGIQUE AVEC DES MARIONNETTES**  
**(sigles en anglais: DDP)**  
**COMME MÉTHODE POUR ENCOURAGER LA CRÉATIVITÉ**  
**VERBALE CHEZ LES ENFANTS**

**Milda Brėdikytė**

*Résumé*

*La méthode DDP utilise les marionnettes pour présenter une histoire connue et appréciée par les enfants, dans le but de stimuler les enfants, à travers ce type de représentation, à recourir à différents modes d'expression. Le but de la méthode DDP est de représenter une histoire et de la personnifier à l'aide des marionnettes, de telle sorte que l'histoire elle-même, autant que les marionnettes, permettent aux enfants de développer librement leur créativité, tout en permettant aux contes de récupérer le rôle qui leur revient au sein de la culture des enfants et de renforcer leur présence dans les activités quotidiennes du groupe. La méthode DDP exige, de la part de l'enseignant, la capacité d'établir un dialogue impliquant tous les enfants de la classe, mais chacun à sa manière. Cette méthode permet, par ailleurs, de coordonner des activités individuelles et d'autres exigeant la collaboration de tous les participants, offrant ainsi les conditions nécessaires pour que chaque enfant puisse s'exprimer individuellement. Le but du travail réalisé est de permettre aux enfants du jardin d'enfants ou de la maternelle de travailler dans le cadre d'activités qui stimulent leur créativité et favorisent leur expression. Le sujet analysé aborde les conditions pédagogiques nécessaires pour que les élèves puissent développer leur créativité à travers l'expression verbale, qui constitue la base sur laquelle repose la méthode DDP. L'étude a confirmé l'hypothèse de travail : l'application systématique de la méthode DDP, dans les classes de jardin d'enfants ou de maternelle, permet d'établir un environnement propice permettant aux élèves de s'exprimer de manière créative ; elle les encourage à utiliser le théâtre de manière indépendante, favorisant et stimulant ainsi la créativité verbale.*

*Cette étude a été menée dans le département d'éducation maternelle de la faculté de Pédagogie et de Psychologie de l'Université pédagogique de Vilnius, entre 1994 et 2000.*

O miracle! ... la marionnette!

*Le gouvernement de la République de Lituanie a octroyé à l'Université pédagogique de Vilnius l'autorisation de proposer des études de Doctorat, par Décret n° 457 du 14 avril 1998.*

## **PRÉSENTATION**

**Importance du sujet proposé.** En Lituanie, nous assistons, depuis plus d'une décennie, à une tendance de plus en plus démocratique en ce qui concerne le monde des enfants. Du point de vue de la pédagogie humaniste, cela implique également des changements au niveau de notre perception de la culture des enfants et à l'égard du droit des enfants à être eux-mêmes. Nous en sommes ainsi arrivés à reconnaître la valeur intrinsèque de l'enfance et son influence sur sa personnalité future.

L'éducation au niveau du jardin d'enfants ou de la maternelle se base sur le jeu, qui est d'ores et déjà reconnu comme forme d'apprentissage et partie intégrante de cette étape de leur vie. On passe ainsi d'une situation où un leader adresse des instructions à une autre où prédomine le dialogue positif et constructif. Le changement principal est que l'éducation est aujourd'hui centrée sur l'enfant, soucieuse de garantir les conditions nécessaires pour que l'élève puisse vivre une enfance agréable et satisfaire ses besoins et intérêts. On tente sans cesse d'adapter l'éducation à chacun, par des démarches plus individualisées, tout en respectant la nécessité du jeu. On privilégie des méthodes non-académiques mais riches d'expériences (O. Monkevičienė). L'enseignant, outre les fonctions qu'il exerce habituellement, doit maintenant également analyser, observer, gérer et organiser de manière indépendante et continue le processus éducatif. Les enseignants doivent par ailleurs être capables de sélectionner les moyens et les ressources éducatifs les mieux appropriés et de les adapter aux besoins de leurs élèves. Et cela implique que les qualités qui sont cruciales pour tout éducateur professionnel – l'intuition pédagogique, la sensibilité, la flexibilité, la responsabilité et la créativité – doivent sans cesse être approfondies, développées par l'apprentissage continué, la réflexion, la communication et la collaboration avec les collègues, les familles et, surtout, les enfants eux-mêmes. L'enseignant doit s'efforcer, dans sa tâche quotidienne, de transposer les œuvres créées par les enfants (tant individuelles que collectives) à la zone que Vygotsky appelle zone de développement proche et, également, tenter de développer ses activités dans cette même zone virtuelle de développement proche. C'est dans ce contexte que la méthode présentée dans cette thèse acquiert toute son importance : le théâtre dialogique avec des marionnettes (sigles en anglais : DDP – Dialogical Drama with Puppets –), apparaît comme l'une des nouvelles formes d'*interaction entre l'enseignant et l'enfant*.

La méthode DDP incorpore les marionnettes pour la représentation d'une histoire que les enfants connaissent et apprécient, dans l'espoir que ce type de représentation encourage l'élève à s'exprimer de différentes manières. Nous partageons donc la ferme conviction de A. Gučas qui affirme que l'enfant possède un besoin inné de contes de fées et qu'il apprécie tout particulièrement lorsque ces histoires lui sont présentées en version dramatique. Ainsi, la version dramatique d'un conte de fées ou de tout autre récit constitue une méthode riche à prendre en considération pour développer la capacité verbale et la capacité d'expression au cours de l'enfance.

Théâtre dialogique avec des marionnettes (Sigles en anglais: ddp) comme méthode pour encourager la créativité verbale chez les enfants

Les contes ont toujours fait partie du monde de l'enfance, mais il convient de ne pas oublier que les situations changent très rapidement ; le monde est aujourd'hui dominé par la télévision et les jeux d'ordinateur, réduisant chaque jour davantage le temps disponible pour raconter, lire et, surtout, représenter une histoire (Elkind D., Postman N., Win M.). L'un des phénomènes les plus graves est la « disparition » prématurée de l'enfance dans le monde. En effet, la plupart des éducateurs et des psychologues s'accordent sur le fait que les enfants d'aujourd'hui ne savent plus jouer ou rêver sans contraintes, comme le faisaient encore les enfants il y a à peine dix ans. J. Singer souligne que la capacité d'imaginer et de pouvoir assumer différents rôles n'est pas un luxe, mais plutôt un besoin fondamental pour l'épanouissement intégral de l'enfant.

Dans cette optique, on connaît bien, car elle est souvent mentionnée, l'expérience menée en Ukraine et en Russie par V. Sukhomlinsky, visant à créer un environnement adéquat dans les établissements scolaires, en concevant des zones de jeu et en assurant les conditions nécessaires pour que les élèves puissent élaborer leurs propres histoires.



*Une histoire enville. 1er degré de l'enseignement primaire. Photo: Anamarija Cvek*

Après de nombreuses années de recherches dans le domaine du folklore, B. Kerbelytė met l'accent sur l'importance pour les enfants d'inventer leurs propres histoires de manière indépendante, pour développer leur imagination et favoriser leur capacité à penser.

Le travail de L. I. Elkonikova analyse les raisons qui font que les jeunes enfants aiment qu'on leur raconte, sans cesse, leurs contes préférés, répétant toujours la

O miracle! ... la marionnette!

même trame, pendant des mois et même des années. Le but de cette étude est d'analyser les causes et les conséquences de cette répétition.

Les disciples de G. S. Altschuler, qui propose la théorie TRIZ, visant à résoudre les problèmes à travers des tâches créatives (Sidorchuck T.A., 1997, Gutckovich I.Y., 1997, Samoylova O.N., 1996), prétendent faire acquérir aux enfants les techniques nécessaires pour la création de contes, afin qu'ils puissent ainsi élaborer leurs propres versions des œuvres, sur la base de démarches et de conditions établies par un adulte.

Les similitudes entre la représentation théâtrale et les jeux de l'enfance ont déjà été mises en évidence il y a 40 ans, par le prestigieux éducateur tchèque J. A. Komensky (1986), qui affirmait que le théâtre est un moyen permettant à l'enfant d'atteindre son épanouissement intégral, tout en étant, pour lui, un divertissement et une école de bon comportement.

Le premier éducateur et pédagogue de Lituanie qui s'est penché sur les implications éducatives du théâtre est J. Geniušas (1929), lorsqu'il fait référence à l'éducation à travers le théâtre de marionnettes chez les enfants, qu'il appelle *dramatisation*. Le psychologue A. Gučas (1994) est également d'accord avec lui sur l'importance du théâtre de marionnettes dans l'éducation des enfants. A. Gaižutis (1982), quant à lui, affirme que, parmi toutes les activités esthétiques et artistiques, le théâtre est la plus intégrative par nature, puisque, outre le jeu, elle fait intervenir de multiples phénomènes, éléments de travail, etc. En ce qui concerne les points communs entre le théâtre à l'école et le théâtre professionnel, dans les publications de L. Tupikienė (1985, 1988) des éducateurs au prestige reconnu abordent cette question et se basent sur leurs travaux de recherche et leur expérience dans le monde de l'enseignement. E. Andriekienė (1992), pour sa part, a écrit sur l'importance du théâtre, théâtre de marionnettes y compris, pour la formation de la personnalité de l'enfant. Le théâtre de marionnettes constitue également le sujet du travail de recherche mené par V. Kazragytė (1992) et E. Barzdžiukienė (1992), qui continuent à travailler avec les marionnettes.

Cependant, à ce jour, aucune étude, en Lituanie, n'a encore abordé les éventuelles implications du théâtre créatif ou expérimental au niveau théorique. La seule mention à ce sujet est celle des travaux intensifs menés depuis à peine deux ans par A. Karzragytė, E. Barzdžiukienė et R. Poškienė en maternelle sur le théâtre de marionnettes.

La théorie qui sert de base à l'art dramatique a fait l'objet d'un profond débat et de nombreux travaux de recherche entrepris par des experts du monde entier, tels que, notamment, W. Ward, G.G. Siks, D. Heathcote, P. Slade, G. Tyler, N. McCaslin, M. Goldberg, G. Bolton, B. Way, I. Bowater, D. Baker, R. Courtney, J. Winston, W. Sawyer et G. Lindqvist. Cependant, on ne dispose encore que de très peu de travaux de recherche en profondeur sur l'utilisation du théâtre chez les jeunes enfants, parmi lesquels les plus remarquables sont ceux de W. Sawyer, G. Lindqvist, G. Bolton et J. Winston. Mais on n'a pas trouvé, ni en Lituanie ni hors de ses frontières, un seul exemple d'étude sur l'utilisation des marionnettes dans les domaines suivants : présentation d'un conte, travail de compréhension et d'expression, stimulation de l'expression verbale, développement de processus imaginatifs et cognitifs ou encouragement de la créativité verbale et libre des enfants. Par contre, l'attention

Théâtre dialogique avec des marionnettes (Sigles en anglais: ddp) comme méthode pour encourager la créativité verbale chez les enfants

accordée à l'utilisation créative des jeux de rôle chez les jeunes enfants, à travers les débats, les études et les discussions dont ils ont fait l'objet, a contribué de façon décisive à créer un climat adéquat pour faire prospérer la méthode DDP.

L'essence de la méthode DDP est la nécessité d'établir un dialogue avec les enfants et de le maintenir pendant tout le processus de sélection de l'histoire, de la présentation et du débat qui suit, ainsi que lors de la sélection des autres activités éventuellement dérivées. La méthode DDP se base sur le théâtre créatif ou expérimental, défini comme « *une forme de théâtre d'improvisation, centrée sur le processus et ne visant pas l'exhibition...* ». L'objectif principal du théâtre créatif est de promouvoir le développement de la personnalité tout en facilitant l'apprentissage des participants... » Cf. McCaslin, 1982, 6). De nombreux experts considèrent que le théâtre provient, à l'origine, du jeu et qu'il repose, de fait, sur les mêmes principes que le jeu de l'enfance.

Le but de la méthode DDP est de présenter l'histoire à raconter, incarnée par les marionnettes, en stimulant la créativité de chaque enfant, en faisant récupérer au conte la place qui lui revient dans la culture des enfants et en renforçant son rôle dans les activités du groupe.

La méthode DDP exige de la part de l'enseignant l'établissement d'un dialogue différent adressé à tous les membres du groupe. Cette méthode permet également de coordonner des activités individuelles avec une nécessaire coopération. Elle implique de garantir les conditions nécessaires pour que chaque enfant puisse s'exprimer individuellement. Lors du processus, l'enfant est confronté aux opinions et décisions de ses compagnons et est libre de s'incorporer en tout moment aux activités collectives qu'il préfère.

**Le but de l'étude** est d'encourager les activités créatives et l'auto-expression. **La démarche** consiste à offrir les conditions pédagogiques nécessaires pour que les enfants puissent développer leur créativité à travers l'expression verbale, qui est la base sur laquelle repose la méthode DDP. **L'hypothèse de travail** est la suivante : l'application systématique de la méthode DDP dans les classes de jardin d'enfants ou de maternelle permet d'établir les conditions propices pour que les enfants s'expriment de manière créative, pour les encourager à utiliser le théâtre de manière indépendante, afin d'activer et de stimuler leur créativité verbale.

**L'objectif de l'étude** est de justifier la méthode dialogique avec les marionnettes (DDP), de proposer d'éventuelles applications ainsi que de préciser les conditions nécessaires indispensables.

#### **Travail de recherche :**

1. Justifier théoriquement et empiriquement l'application de la méthode DDP chez les enfants du jardin d'enfants ou de maternelle.
2. Analyser et identifier les facteurs qui exercent une influence sur les rapports que l'enfant établit de manière indépendante avec le théâtre.
3. Évaluer l'impact de l'application systématique de la méthode DDP dans les classes du jardin d'enfants ou de maternelle (3-7 ans) sur la créativité verbale des élèves.

O miracle! ... la marionnette!

4. Présenter une série de recommandations adressées aux éducateurs et aux enseignants concernant l'application de la méthode DDP.

#### **Méthodologie du travail de recherche :**

1. Analyse théorique : étude et analyse des publications liées aux domaines de la philosophie, de la pédagogie et de la psychologie; des programmes éducatifs du jardin d'enfants ou de maternelle; des publications liées au folklore populaire et des contes pour enfants.
2. Expérience éducative : cette expérience a été menée entre 1997 et 1999, pour vérifier le potentiel éducatif de la méthode DDP en ce qui concerne la capacité de développement de l'expression créative des élèves. Au total, 311 enfants de différents établissements scolaires de Lituanie ont participé à l'étude (63 enfants de groupes expérimentaux et 248 enfants de groupes normaux, du jardin d'enfants ou de maternelle).
3. Collecte des données: analyser du matériel enregistré sur film-vidéo, observation des participants au cours du processus éducatif et des activités. Les données recueillies ont été transposées en graphiques spécifiques, sur lesquels figurent également l'attention et la concentration dont ont fait preuve les enfants par intervalles de 10 minutes, au cours de la représentation d'une histoire. L'observation des enfants se poursuivait, la représentation achevée et pendant le reste de la journée, au cours d'autres activités. Pendant une semaine, l'enseignant observait et notait tous les cas où l'histoire présentée influençait le comportement de l'un ou l'autre ; lorsqu'elle se reflétait sous différentes formes dramatiques : par exemple, lorsque les enfants essaient de lire le conte, de le raconter à quelqu'un, de le représenter ou tentaient de créer leurs propres versions ou trames, qu'ils exprimaient oralement, par écrit ou à travers des dessins.
4. Analyse statistique : les données empiriques ont été analysées par l'application de preuves de statistiques et les données ont été soumises à l'application PAULA (B. Bitinas, R. Paulavičius, 1987).

#### **Phases de l'étude :**

*Au cours de la première phase de l'étude*, outre l'analyse des publications liées aux domaines de la pédagogie et de la psychologie, on a procédé également à un travail d'analyse du matériel enregistré sur film-vidéo, des différentes phases postérieures à l'application pratique du théâtre dialogique avec les marionnettes, et ce dans les buts suivants : analyser les techniques expérimentales et les ressources nécessaires, comparer les œuvres présentées aux enfants et celles créées par eux-mêmes et, finalement, voir comment est encouragée la créativité des enfants à travers des activités liées au théâtre. L'analyse du matériel enregistré sur film-vidéo a aidé à établir les possibles applications de la méthode DDP dans les classes du jardin d'enfants ou de maternelle, ainsi que les conditions à respecter. Elle a permis également de mieux adapter les différents phases d'application de la méthode DDP et a entraîné certaines modifications concernant la démarche de l'étude, l'hypothèse de travail et les objectifs et tâches à réaliser.

*La seconde phase de l'étude* (1997-1999) a démarré avec l'expérimentation éducative d'application de la méthode DDP dans deux groupes expérimentaux de maternelle

Théâtre dialogique avec des marionnettes (Sigles en anglais: ddp) comme méthode pour encourager la créativité verbale chez les enfants

(GE). En 1998, l'étude s'est étendue à 22 groupes normaux (GN) de maternelle, tout en poursuivant l'expérience avec les groupes expérimentaux.

*La troisième phase (1998-2000)* a été consacrée au rassemblement d'histoires et de contes élaborés par les enfants dans l'un des groupes expérimentaux et à l'évaluation des aptitudes des enfants.

### **Nouveauté des résultats : importance théorique et pratique**

La thèse a fourni l'occasion d'appliquer et de justifier, tant au niveau théorique que pratique, une nouvelle méthode visant à encourager les activités créatives chez les jeunes enfants – le théâtre dialogique avec des marionnettes (DDP) –. Cette méthode synthétise le jeu à travers le théâtre, la manipulation des marionnettes et met en évidence l'importance culturelle (message oral) des contes traditionnels. L'étude montre que l'application systématique, dans les classes, de la méthode DDP constitue un outil très efficace pour l'éducation en maternelle. Elle enrichit et élargit le jeu créatif, aussi bien en ce qui concerne les contenus (en offrant de nouveaux sujets) que la forme (en utilisant les marionnettes), tout en permettant à l'enseignant de participer activement au jeu. L'application systématique de la méthode DDP encourage les enfants à s'exprimer par eux-mêmes et de manière créative, les motive à participer aux activités liées au théâtre, active leur capacité d'expression verbale et les aide à élaborer leurs propres histoires.

La méthode DDP favorise le développement des systèmes de communication verbale et autres, ainsi que des processus imaginatifs et cognitifs. Elle permet, en outre, d'établir un nouveau type d'interaction pédagogique, reposant sur le dialogue, dans laquelle l'enfant et l'adulte agissent comme alliés et travaillent ensemble pour construire une réalité virtuelle commune.

### **Évaluation et application des résultats de l'étude**

Les résultats et les données de l'expérimentation ont été largement débattus avec les enseignants de l'établissement scolaire de maternelle « Strazdelis » de Vilnius, qui était l'un des participants à l'étude. Des séminaires destinés aux enseignants de Lituanie ont également été organisés à l'Institut de Formation des Enseignants de Lituanie, afin de leur présenter la méthode DDP, une méthode qui est d'ores et déjà appliquée dans plusieurs établissements du jardin d'enfants ou de maternelle en Lituanie.

Les principaux résultats du travail de recherche ont été présentés au séminaire pour étudiants de programme de doctorat des Pays nordiques et baltiques, organisé à Tartu, en Estonie, en 1998, ainsi qu'aux séminaires internationaux de Kajaani, en Finlande, en 1999 et en 2000. Le sujet de la recherche a également été présenté à la conférence nationale de Vilnius en 1997, à la conférence internationale « La maternelle en Lituanie : Histoire et situation actuelle », qui s'est tenue à Klaipėda en 1998, à la conférence internationale sur la « Recherche actuelle en Pédagogie », organisée par l'université d'Oulu à Kajaani, en Finlande, en 1998, ainsi qu'à la neuvième édition de la conférences organisée par l'Association européenne de

O miracle! ... la marionnette!

Recherche en Éducation pour la première Enfance (EECERA), qui s'est tenue à Helsinki, en Finlande (1999) et à Londres, au Royaume Uni (2000).

Depuis 1999, les travaux de recherche sur l'application de la méthode DDP s'inscrivent dans le cadre des travaux menés par l'équipe internationale de chercheurs « Apprentissage significatif et nouvelles Démarches éducatives ».

Les élèves du programme de maternelle de la faculté de pédagogie et de psychologie de l'Université pédagogique de Vilnius abordent déjà la méthode DDP, qui fait également partie du programme post-universitaire en pédagogie de maternelle offert par l'Unité académique de Kajaani de l'Université d'Oulu, en Finlande.

**Structure de la thèse:** la thèse comprend une présentation, le corps principal, divisé en deux chapitres différents (les résultats théoriques, d'une part, et les recommandations pratiques, d'autre part) et se termine par une section bibliographique et des annexes.

## RÉSULTATS DE LA RECHERCHE ET DÉBAT

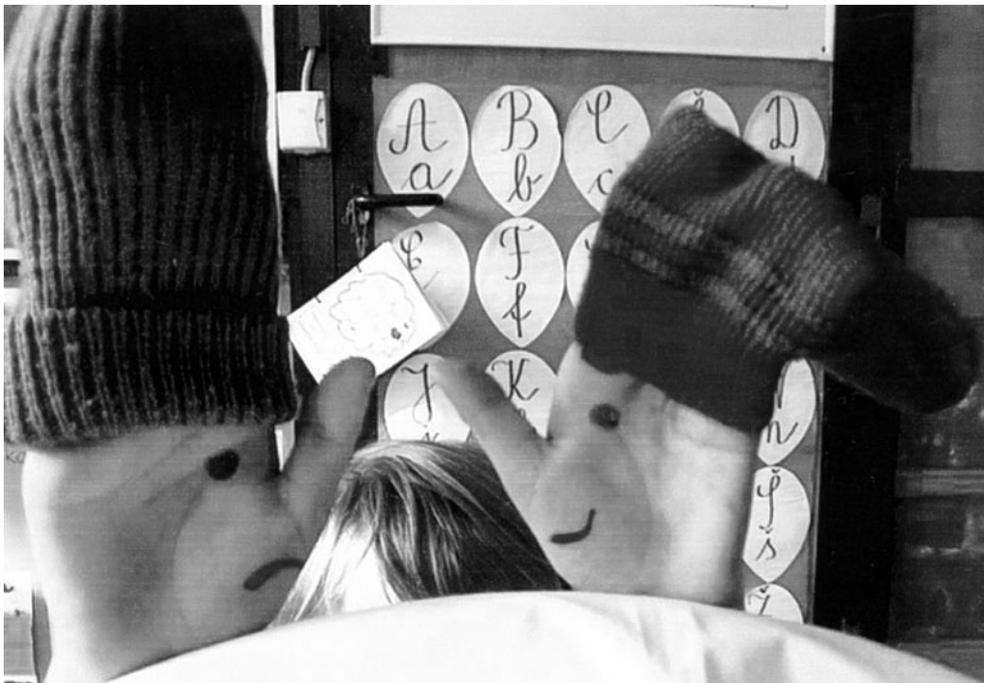
Le chapitre de présentation apporte les preuves de l'importance du sujet analysé, formule la question scientifique, spécifie le but de l'étude, ses objectifs, les tâches à réaliser et l'hypothèse de travail. Il décrit, en outre, la méthodologie appliquée à l'étude, l'originalité scientifique apportée par la thèse et son importance tant du point de vue théorique que pratique.

La première partie de la thèse, « **Prémises théoriques de la question à analyser** » comprend quatre sections différentes. La première, « *Les jeux créatifs de rôle comme activité naturelle pour l'enfant* », définit le jeu comme activité dominante à la maternelle. Aujourd'hui, de nombreux psychologues et éducateurs reconnaissent que « le jeu est la base pour l'épanouissement de la personnalité et on ne peut concevoir, sans le jeu, le passage à un apprentissage plus ample ou spécialisé » (Starfeldt, Mathiasen, 1999, 38). Le rôle particulier du jeu est dû à sa propre nature syncrétique, telle que mentionnée par L. Vygotsky (1978), qui affirme que le jeu est comme une source qui fait jaillir à la surface toutes les aptitudes et les talents dont l'enfant va avoir besoin à l'avenir. Vygotsky reprend et complète l'idée de D. Elkonin, qui signale que « le jeu développe non seulement les fonctions psychiques, individuelles dont l'enfant pourrait avoir conscience, mais il provoque également une altération généralisée de la psyché de l'enfant, qui permet à sa conscience de croître et de mûrir, tout en faisant croître et mûrir également sa personnalité » (1995, 41).

Quoique de nombreux experts, dans différents domaines, se sont penchés sur l'analyse du jeu sous divers points de vue, on ne peut nier que les pédagogues et les psychologues ont pris de l'avance en la matière. Plusieurs interprétations de la notion de jeu sont ainsi présentées (cf. notamment Freud Z., 1974; Piaget J., 1962; Bruner J., 1980; Vygotsky L., 1997; Leontjev A., 1975; Elkonin D., 1978; Gaižutis A., 1988; Huizinga J., 1995; Bateson G., 1971; Schwartzman H., 1978; Sutton-Smith B., 1971; Olofsson B., 1995) et l'importance du jeu pour le développement des différents sens chez l'enfant est amplement discutée. La thèse mentionne également la définition du jeu proposée par P. Smith et R. Vollstead (1998): « *le jeu est joyeux, flexible et imagitatif* ». Et elle aborde aussi en détail la description des traits

Théâtre dialogique avec des marionnettes (Sigles en anglais: ddp) comme méthode pour encourager la créativité verbale chez les enfants

caractéristiques, les fonctions et le développement des différents types de jeux : le jeu créatif de rôle (Elkonin, 1960), le jeu sociodramatique (Smilansky, 1968) et le jeu de simulation (Garvey, 1990). Elle souligne également un aspect très important et commun à tous ces jeux : le fait *que l'enfant peut s'identifier aux autres*. On sait que les enfants tendent à imiter et à s'identifier avec le monde qui les entoure, avec les objets et les phénomènes qui le caractérisent. L'imitation est la face externe et visible de ce processus, alors que la face interne serait l'identification de soi. L'enfant acquiert progressivement la maîtrise de sa capacité de s'identifier avec les autres et, pratiquement en même temps (vers l'âge de trois ans), il commence à interpréter certains rôles dans ses jeux imaginatifs, transformant ainsi cette capacité de s'identifier aux autres en une habileté différente : celle d'assumer un rôle. La thèse suggère ainsi que *la capacité de l'enfant d'agir dans une situation imaginaire*, qui se développe à la maternelle, peut « se former » lorsqu'il assume le rôle d'une autre personne ou d'un objet.



*Quand un pouce heureux et un pouce malheureux se rencontrent...*  
Photo: Julijana Drenovec

La chapitre s'achève par la formulation de la question de base : comment l'enseignant doit-il mener le jeu créatif des enfants ? Les experts qui ont analysé cette question (Elkonin D., 1995; Saracho O., Spodek B., 1998; Olofsson B., 1995; N. Grinevičienė, 2000; L. Mondeikienė, 2000; et d'autres) s'accordent sur le fait que le choix d'une optique adéquate et l'établissement d'un environnement favorisant le jeu créatif constituent des tâches compliquées pour les éducateurs. Ainsi qu'il est déjà mentionné dans les résultats de leurs travaux de recherche par S. Hunt, S. Tyler, C.

O miracle! ... la marionnette!

Hutt et H. Christopherson (1999), l'adulte doit participer au jeu et servir de guide au moment adéquat et de manière précise, afin de stimuler les différents processus du développement des enfants à travers le jeu. La conclusion qui en dérive est qu'il faut reconnaître l'importance, pour les enseignants, de recevoir une formation adaptée, de connaître à fond les techniques éducatives qui se développent et de savoir les appliquer de manière créative. Ils doivent toujours adopter une attitude en tout moment attentive et responsable à l'égard de l'enfant. Dans ce sens, les expériences sur l'utilisation pédagogique du théâtre peuvent s'avérer très utiles, même si, pour l'instant, il faut aller les découvrir hors de la Lituanie.

La seconde section aborde les résultats théoriques, sous le titre de « **La pédagogie du théâtre et ses traits caractéristiques** », présente le théâtre comme un mode éducatif spécifique. Elle passe en revue les définitions du théâtre créatif / expérimental et identifie l'objectif principal du théâtre créatif. Le théâtre créatif apparaît comme un processus dynamique qui invite les participants à explorer, à analyser et à articuler leurs expériences, ainsi qu'à partager leurs expériences, leurs idées, leurs opinions et leurs émotions avec les autres, à travers l'acte dramatique.

Le prestigieux spécialiste canadien du théâtre expérimental, R. Courtney, offre une définition plus générale du théâtre créatif : « Le théâtre consiste à faire « comme si... ». Il s'agit d'un processus complet, aussi bien interne qu'externe, qui se produit lorsque nous transformons en actes notre imagination créative, lorsque nous créons la fiction dans notre esprit et que nous l'exprimons à travers le jeu spontané du théâtre créatif, de l'improvisation, des jeux de rôle ou de simulation et à travers le théâtre traditionnel. De même que la vie, il s'agit d'une expérience que nous devons vivre, avec la différence que, dans le théâtre, nous ne jouons pas avec des pensées ni des actes réels, comme dans la vie, mais avec des pensées imaginaires et des actes dramatiques ». Cependant, les actes dramatiques provoquent des émotions qui sont réelles, comme l'est également l'expérience que nous acquérons, avec une particularité : les premiers s'inspirent de l'imagination, qui, elle, s'inspire de la vie réelle. Ainsi, le théâtre est une opportunité pour l'enfant de vivre la fiction créée par son imagination.

Récemment, le théâtre expérimental a commencé à être intégré dans les programmes de maternelle, mais il faut reconnaître que, pour l'instant, la pédagogie du théâtre n'a pas encore exercé une influence marquée dans la pédagogie du jeu, ni dans la manière de l'aborder dans le jeu des enfants.

Les experts en art dramatique ont souligné depuis très longtemps l'affinité existante entre le jeu et le théâtre, dont les similitudes semblent indiquer que le second tire ses racines du premier. La thèse met en évidence, à ce propos, les similitudes et les différences existant entre le jeu et le théâtre. Elle décrit, par ailleurs, les trois théories principales de la pédagogie du théâtre, ses origines et les contributions les plus importantes réalisées notamment dans ce domaine par W. Ward, G. Siks, P. Slade, B. Way, D. Heathcote et G. Bolton. Elle fait ensuite référence aux origines, aux différentes phases de développement et aux domaines qui mêlent la pédagogie dramatique, d'une part, et la pédagogie du jeu en maternelle, d'autre part, en soulignant les différences entre les deux. Bien souvent, les différences consistent en l'utilisation d'une terminologie différente, alors que, en réalité, elles font référence aux mêmes phénomènes ; chaque discipline se centre sur des aspects différents des mêmes processus. La thèse montre également que la pédagogie du jeu et la

Théâtre dialogique avec des marionnettes (Sigles en anglais: ddp) comme méthode pour encourager la créativité verbale chez les enfants

pédagogie dramatique se développement parallèlement, sans que l'une influence l'autre, jusqu'aux années 60. De fait, les spécialistes de ces deux disciplines n'ont réellement commencé à coopérer que ces vingt dernières années, dans une tentative de trouver des moyens et des formes d'éducation plus effectifs.

Cette section présente également le théâtre de marionnettes comme un mode d'expression différent et indépendant du théâtre d'acteurs ; il est tout particulièrement adapté aux enfants du jardin d'enfants ou de maternelle. Elle offre ainsi une analyse détaillée de la place occupée par le théâtre de marionnettes dans les programmes d'éducation des plus petits, en Lituanie (« Gairės », « Vėrinėlis »), en soulignant le rôle des marionnettes comme outil éducatif très effectif au cours de cette étape. Elle souligne également que les marionnettes, en classe de maternelle, ne doivent pas imiter celles du théâtre professionnel, mais qu'elles doivent adapter leur propre version créative, à partir de certains éléments caractéristiques, pour atteindre les objectifs éducatifs, aussi bien généraux que spécifiques. Et pour conclure, une remarque sur la nécessité d'approfondir davantage l'étude de ce domaine, en accompagnant les travaux de recherche d'une méthodologie et d'une liste de recommandations ou de conseils pratiques, le tout dans le but d'atteindre réellement les objectifs établis par les programmes scolaires. Malheureusement, dans la plupart des cas, les programmes scolaires continuent à n'avoir qu'une valeur théorique et ne vont guère au-delà, malgré la bonne volonté des éducateurs. Et c'est dans ce contexte que la méthode du théâtre dialogique avec les marionnettes peut aider à améliorer cette situation.

La troisième section a pour titre « *Le conte traditionnel comme composant de l'expérience des enfants* ». Elle est consacrée au rôle joué par les contes pour enfants dans le contexte culturel, au cours de l'histoire. Différentes interprétations sont offertes sur la finalité et les fonctions des contes, du point de vue de différentes chercheurs, tels que notamment Bierlein J., 1997; von Franz M. L., 1998; Baker D., 1981; Tolkien R., 1981; Bettelheim B., 1982; Jung K.G., 1998; Bagdanavičius V. J., 1992 ou Kerbelytė B., 1997), avec un passage en revue de leur éventuelles applications et de leurs différentes interprétations.

Selon M. L. Von Franz, de l'École de C. Jung, les contes pour enfants et les contes de fées sont le reflet direct des processus mentaux de l'inconscient collectif, de telle sorte que « le conte pour enfant reflète, comme un miroir, la structure fondamentale et le squelette de la psyché humaine » (von Franz, 1998, 24).

D. Baker (Baker, 1981) affirme que la principale finalité des contes traditionnels et de fées est de satisfaire les différents besoins psychologiques, le conte étant, en quelque sorte, une ancienne forme de psychothérapie. Contrairement à d'autres experts et à la plupart des parents d'aujourd'hui, D. Baker affirme que nous ne devrions pas interpréter le conte pour enfants comme un moyen de fuir la réalité, mais plutôt comme un outil éducatif utile pour que les enfants apprennent à accepter la vie et à en jouir telle qu'elle se présente, au lieu de tenter de s'en échapper.

B. Bettelheim a analysé les mécanismes qui régissent le conte pour enfants et propose que « ...peu importe si le conte pour enfants contient de l'information sur le monde extérieur de l'individu, ce qui importe ce sont les processus internes qu'il produit » (Bettelheim, 1982, 25). Cet auteur signale également quelques aspects du conte pour enfants qui exercent une influence sur le développement de la personnalité au cours de l'enfance :

O miracle! ... la marionnette!

1. Les contes influencent positivement l'enfant de manière intégrale, en renforçant son estime de soi et en l'aidant à avoir confiance en ses possibilités.
2. À travers les contes, l'enfant se comprend mieux lui-même et comprend mieux le monde qui l'entoure, ainsi que les sentiments qu'il éprouve.
3. Les vertus d'un comportement éthique se reflètent dans les contes pour enfants.
4. Le conte pour enfants fournit des éléments très utiles à l'imagination et aux rêves des enfants.
5. La complexité de la nature humaine est reflétée dans les contes pour enfants, qui montrent que le problème éthique consiste à choisir entre le bien et le mal.
6. Les personnages bien polarisés des contes pour enfants (le bon / le méchant, l'intelligent / le sot, le travailleur / le fainéant) sont utiles pour que l'enfant établisse des comparaisons et prenne parti, en s'identifiant avec la figure du héros.

La théorie de la personnalité de C. G. Jung et son système de psychothérapie, de même que les méthodes pour analyser les rêves ou les contes traditionnels, sont des exemples évidents de leur importance dans la vie de tout être humain et, en particulier, de celle des enfants.

Cette section passe également en revue les traits qui caractérisent la capacité de compréhension de la fiction (du conte pour enfants, dans le cas qui nous occupe) chez les jeunes enfants, telle que proposée au départ par A. Zaporozhec et, postérieurement, par d'autres chercheurs. Ainsi, lorsqu'il se penche sur l'étude du développement de la capacité de compréhension des contes à cette étape de la vie, A. Zaporozhec (1986) signale qu'il s'agit d'une période où se produit un progrès décisif, lorsque *l'imagination de l'enfant génère la capacité d'agir dans une situation imaginaire*. Ce qui entraîne des processus qui, du point de vue psychologique, sont très similaires à ceux du jeu, mais avec la différence que l'enfant qui joue agit réellement dans des circonstances imaginaires, alors que l'enfant qui écoute une histoire sait que la situation, de même que les actions, sont imaginaires. En maternelle, le développement du niveau de compréhension d'un texte de fiction passe par un passage, d'une imprégnation très directe et innocente d'une situation imaginaire à un autre stade très différent : il sera amené à réfléchir sur la situation, à rester en marge, à observer à distance. Les enfants passent de l'interprétation au départ d'objets à la réflexion par eux-mêmes, ce qui implique une activité mentale ajoutée, qui leur permet de comprendre toute une série de phénomènes et d'événements dans lesquels ils ne sont pas directement impliqués. En assumant différents rôles, en fonction du moment, et quelque fois même plusieurs personnages à la fois, l'enfant commence à découvrir qu'il existe différentes perspectives. Un domaine qui est très propice à la méthode DDP, puisqu'elle permet d'« élargir » les possibilités de l'enfant lorsqu'il interprète avec des objets.

Bien que les jeux de rôle et de simulation, les contes et les marionnettes sont présents depuis des années dans les classes du jardin d'enfants ou de maternelle, il faut reconnaître qu'on néglige bien souvent leur rôle dans l'épanouissement des enfants. Raison pour laquelle on a considéré utile de rassembler dans une méthode unique ces éléments si importants dans le processus éducatif.

Théâtre dialogique avec des marionnettes (Sigles en anglais: ddp) comme méthode pour encourager la créativité verbale chez les enfants

Lorsque nous racontons ou lisons une histoire, certains enfants, bien souvent les plus âgés, éprouvent des émotions très intenses. Raison pour laquelle la « représentation – jeu » d'un conte pour enfants offre de nombreux avantages pour le travail avec les plus petits. Mais personnellement, je considère qu'il ne suffit pas, au cours de cette étape de maternelle, de lire ou de raconter une histoire si nous voulons que les enfants développent leur capacité d'agir dans une situation imaginaire ou découvrent les multiples acceptions et possibilités du conte, même si, comme dans le cas de la marionnette, le conte pour enfants stimule la créativité, la communication, le dialogue et aide à chercher différentes significations.

La quatrième section, « *Raconter des histoires comme processus cognitif chez l'enfant* », implique que la culture dans l'enfance ne se limite pas à écouter des histoires ni à les voir représentées, mais que les enfants réclament également une participation plus directe, en parlant sur la trame, en offrant leurs propres versions ou en inventant des idées originales.



*Une petite fille rencontre une souris.  
Photo: Pedagogical Faculty Archive,  
Ljubljana*

Certains experts, dans différents domaines, ont analysé les contes pour enfants (Mouritsen F., 1995; Lindqvist G., 1995; Sutton-Smith B., 1981; Koltsova M., 1995), pour arriver à la conclusion que lorsque l'enfant raconte une histoire il utilise principalement sa structure cognitive et que, lorsqu'il joue, il le fait pour créer un personnage et raconter une histoire. On a également observé que lorsque l'enfant raconte une histoire, les formes et la structure dramatique ont énormément de points communs avec celles des contes traditionnels. A. Koltsova (cf. Lindqvist, 1995), a étudié la manière dont se développe la capacité de l'enfant à créer ses propres

O miracle! ... la marionnette!

histoires et elle a observé que les contes qu'il invente sont liés à la notion de représentation dramatique, avec bien souvent l'impossibilité de les distinguer. Elle a également montré dans son travail que les œuvres représentées par les enfants de trois ans présentent la structure et le format typiques du conte pour enfants traditionnel.

Au cours de la dernière décennie, les psychologues se sont souvent penchés sur le langage et la pensée dans l'enfance. De nombreux travaux de recherche ont ainsi été menés sur la narration pour enfants, orale et écrite, qui va des phrases isolées aux histoires originales, en passant par des versions de contes de fées (Schank, 1990; Bruner, 1986). Certains auteurs, qui ont travaillé dans le domaine de la psychologie cognitive (Doyle, 1987; Searles, 1992; Bruner, 1990), ont insisté sur l'aspect des histoires et des contes comme processus cognitif humain.

Les jeunes enfants commencent, en général, à créer leur propres trames à partir du jeu, du dessin ou d'autres activités. Mais le phénomène se produit également en sens inverse, lorsqu'ils dessinent, interprètent ou jouent sur ce que le conte inventé leur suggère. De fait, lorsque les enfants racontent ou créent une histoire, ils n'appliquent pas les critères formels du genre narratif (une présentation cohérente des événements dans le temps), même si S. Engel (1999) fait remarquer que l'on ne peut sortir du contexte de leurs vies les créations narratives des enfants, car une trame élaborée spontanément fait partie intégrante de la vie de son auteur. Si nous acceptons le fait que les histoires créées par l'enfant sont une manifestation de son processus cognitif, nous en déduisons que les actions que l'enfant choisit consciemment pour accompagner son expression verbale sont parfaitement capables de déclencher, de développer et de compléter le processus cognitif.

Cette section présente quelques réflexions de différents psychologues (Vygotsky, Luria, Piaget, Bruner) sur la relation de dépendance mutuelle qui existe entre le langage et la pensée ; ils s'accordent sur le rôle crucial du langage dans les processus de développement des enfants et soulignent que le langage apporte à l'individu une forme totalement nouvelle d'expérience et de connaissance.

On trouve également, dans cette même section, la description du processus compliqué d'acquisition linguistique et de sa structuration, en mettant l'accent sur les aspects créatifs. Elle suggère que l'enfant découvre la signification d'un terme ou d'une phrase en découvrant lui-même ses limites et connotations, et en remarquant l'importance du « parler » (Chukovsky), ce que l'on appelle également « jeux linguistiques » (Garvey). L'idée, en somme, que la verbalisation personnelle réalisée par l'enfant et l'expression de ses opinions constituent les composants essentiels du processus d'acquisition linguistique, qui dépend du raisonnement individuel de chaque enfant.

Ce chapitre s'achève par la conclusion que le processus de manipulation des mots et d'expérimentation de différentes combinaisons, significations et sens, constituent une phase de développement chez l'enfant, aussi essentielle que celle de la manipulation d'objets. Le but du théâtre dialogique avec des marionnettes est d'impliquer l'enfant afin de le faire participer au dialogue initié par l'enseignant et, tout en assistant à la représentation présentée par les adultes, de l'encourager à participer directement ou indirectement à l'œuvre. Dans un premier temps, l'enseignant doit aider l'enfant, mais en prenant toujours bien soin de ne pas provoquer d'inhibitions. Au cours de cette étape de formation linguistique, il y a encore énormément de choses que les

Théâtre dialogique avec des marionnettes (Sigles en anglais: ddp) comme méthode pour encourager la créativité verbale chez les enfants

enfants ne sont pas capables d'exprimer par des mots ; le théâtre de marionnettes peut précisément *élargir considérablement l'éventail de moyens d'expression à leur disposition* (expression faciale, mouvement corporel, les marionnettes elles-mêmes, les sons...) et les aider ainsi à exprimer leurs pensées par des moyens non-verbaux. Ces activités d'expression dramatique qui incorporent des marionnettes, stimulent l'enfant et l'aident à développer sa pensée, son imagination et l'expression verbale, sans compter que l'enfant aime parler de l'œuvre qu'il a préparée, de ce qu'il a éprouvé pendant la représentation, de ses opinions sur sa production ou celle de ses compagnons, après avoir regardé la vidéo du travail réalisé.

La deuxième partie principale de la thèse, « **Le théâtre dialogique avec des marionnettes (sigles en anglais « DDP ») et ses applications expérimentales** » est divisée en quatre chapitres. Le premier, « *Étude topographique* », présente la méthode DDP de théâtre de marionnettes et identifie également la méthodologie appliquée ainsi que les objectifs visés dans l'étude topographique réalisée pour démontrer la justification de la méthode DDP.

Le travail analyse le matériel enregistré sur bande vidéo : la représentation avec des marionnettes d'un conte de fées par le groupe expérimental (55 minutes) et une autre représentation du même conte, mais cette fois une semaine après (33 minutes). L'analyse prétend établir les techniques expérimentales observées (qui sont définies postérieurement comme *improvisation de dialogues*) et leurs implications, en observant celles utilisées par le responsable qui dirige l'expérimentation et les enfants au cours de leur représentation, en comparant les techniques des enseignants et des enfants, afin d'établir les similitudes et les différences observées entre la première et la deuxième représentation du conte. Ce chapitre aborde, de plus, la question de savoir si et de quelle manière le théâtre créatif fait affleurer la créativité des enfants, pour voir si la méthode DDP répond aux besoins, aux intérêts et aux capacités de groupes d'enfants d'âges différents.

Ce chapitre offre une description détaillée de tout le travail de préparation de la représentation du conte réalisé par le responsable de l'expérimentation, ainsi que de la forme (dialogue dramatique) et des principales raisons qui ont guidé son choix :

1. La trame du conte doit être compréhensible pour tous les enfants.
2. Une représentation pour un public d'enfants doit posséder des éléments intéressants les enfants et être à leur portée.
3. Les enfants doivent non seulement pouvoir assister à la représentation, mais aussi y participer.
4. La participation des enfants ne doit pas se produire uniquement aux moments choisis par l'enseignant, ni lorsque ce dernier le décide, mais lorsque les enfants le souhaitent spontanément.
5. L'implication spontanée des enfants dans une représentation peut suivre des voies différentes. L'important est de faire en sorte que les enfants participent activement à la trame et fassent « monter » ou « descendre » le niveau de présentation du conte, conformément à leur niveau de compréhension et à leurs propres intérêts.

Ce chapitre met en évidence que cette manière de représenter des histoires peut non seulement altérer le cours des événements, mais affecter également d'autres aspects idéologiques et culturels. Et c'est là que réside la contribution de la méthode

O miracle! ... la marionnette!

DDP, qui accorde aux enfants l'opportunité d'influencer et de prendre des décisions concernant l'œuvre représentée. Par ailleurs, ce type d'œuvre ou de jeu génère ce que L. Vygotsky appelle « le champ des sens » (Vygotsky, 1978, 289) ou « l'espace des jeux » selon la terminologie de L. Elkoninova, selon lequel les enfants, de même que les adultes, opèrent conformément aux idées que tous comprennent et acceptent. Ainsi, l'enfant ne se voit pas imposer les idées préconçues de l'adulte et l'adulte a l'opportunité de découvrir ce que « ressent » réellement l'enfant sur la question abordée (sur le fait, par exemple, de mentir), qui sont les conditions nécessaires pour que les deux parties se sentent motivées et arrivent à une conclusion utile.

Cette section fait également référence aux techniques, moyens et modes d'expression appliqués par les responsables de l'expérimentation au cours de la représentation de l'histoire. Quant à la représentation postérieure réalisée par les enfants, on y mentionne des aspects particuliers comme le sens de la trame, les techniques appliquées et les moyens et modes d'expression observés.

En comparant les deux représentations (celle mise en scène par les adultes et celle des enfants), on constate certaines ressemblances, quelquefois même certains recoupements, quant au sens de la trame, des contenus et de l'expression dramatique, éléments qui sont analysés en profondeur. Comme résumé des résultats de cette comparaison, la conclusion qui en découle est que l'histoire représentée par les enfants n'était pas une copie de celle des enseignants, mais qu'il s'agissait d'un processus créatif indépendant à travers lequel les enfants découvraient, par eux-mêmes et à travers l'écoute, les nuances de signification contenues dans le texte de l'histoire. Une conclusion confirmant les propos de R. Sawyer (Sawyer, 1997), qui affirme que les jeux de rôle, chez les enfants de trois à six ans, se basent sur l'improvisation et la spontanéité. Elles ont été observées dans certains épisodes de la représentation dramatique des enfants, qui ont recréé l'histoire avec pas mal d'originalité et beaucoup de spontanéité. On y souligne que l'on a observé que c'est l'enfant lui-même qui donne forme au processus cognitif lors du jeu dramatique, au lieu de recourir aux vérités établies par les adultes. Cependant, on ne pourra arriver à de tels résultats que s'il est animé par un enseignant ayant une formation très spécifique et si le processus éducatif est organisé avec grand soin, en veillant à assurer l'adéquate participation de tous les enfants.

La deuxième section a pour titre « *Description de la méthode DDP* » et est divisée à son tour en trois sous-sections différentes. La première aborde « *La théorie sur laquelle repose la méthode DDP* », avec une description de la base théorique de la méthode DDP et un résumé de ses principaux aspects : les idées de Vygotsky sur le caractère créatif des jeux et du théâtre pour enfants, la théorie partagée par L. Vygotsky et D. Elkonin sur la nature sociale du jeu chez les enfants, la démarche proposée par R. Steiner sur les contes pour enfants dans la formation artistique, les idées de M. Bakhtin sur le mode dialogique de la pensée et de la conscience, l'interprétation offerte par Y. Lotman sur les mécanismes qui gouvernent le dialogue dans la littérature de fiction et sa compréhension, la théorie de H. Gardner sur les multiples types d'intelligence qui existent et, pour terminer, les dernières idées sur l'incidence du théâtre dans l'épanouissement personnel.

La section suivante, avec pour titre « *Les premières tentatives d'appliquer la méthode DDP* », présente les facteurs qui ont favorisé la création du bouillon de culture qui a permis à la méthode de se développer. L'impulsion qui a permis à la

Théâtre dialogique avec des marionnettes (Sigles en anglais: ddp) comme méthode pour encourager la créativité verbale chez les enfants

méthode d'émerger est due à l'expérience accumulée par le théâtre professionnel de marionnettes, qui savait comment réaliser des spectacles pour enfants et maîtrisait la communication qui s'établit entre les acteurs et les enfants. Un autre facteur qui a également contribué favorablement est le fait que, dans les établissements scolaires, les classes de maternelle se sont progressivement familiarisés avec la pratique du théâtre et ont constaté que le théâtre de marionnettes, avec les enfants comme spectateurs ou comme acteurs, est généralement structuré de façon similaire aux représentations professionnelles. On reconnaît l'importance et l'intérêt positif pour l'enfant des expériences qu'il acquiert à travers le théâtre, les compétences artistiques principalement, tout en signalant également que le théâtre n'arrive pas à établir une relation personnelle, ni un dialogue individuel avec l'enfant ; il ignore le rôle de l'enfant comme participant actif et créateur.

La section « *Phases de l'activité pédagogique* » identifie la démarche principale à suivre pour l'application de la méthode DDP, en spécifiant les objectifs généraux et les buts concrets de chacune des phases et en indiquant les fonctions et les rôles que doit exercer l'enseignant en tout moment.

La troisième section, « *Résultats à la suite de l'application de la méthode DDP* », est également divisée en trois volets différents. Le premier, « *Programmation de l'expérimentation* », décrit les phases principales de l'expérimentation, leur déroulement et les conditions d'organisation, au départ. Le but de l'expérimentation était d'établir les implications de la méthode DDP dans les activités développées par les enfants, en insistant tout spécialement sur les *activités dramatiques*, en se penchant plus concrètement sur les effets de l'application systématique de la méthode DDP dans les classes de 3 à 7 ans et en analysant tout particulièrement les activités créatives, ainsi que les besoins et les capacités générés par elles.

- La méthode DDP a été appliquée pendant deux ans dans des groupes expérimentaux de maternelle, avec des observations mensuelles. On a enregistré, en détail, les actions de l'enseignant et des élèves, et en particulier les travaux artistiques réalisés par les enfants (les marionnettes qu'ils ont fabriquées, les histoires qu'ils ont inventées, les dessins et autres travaux plastiques réalisés par eux), le tout accompagné de photos, comme complément des enregistrements sur bandes vidéos des activités et de la production artistique des enfants.
- Dans les groupes normaux ou non-expérimentaux de maternelle, le conte était présenté deux fois, sous forme de récit ou de lecture d'abord, et ensuite sous forme de représentation en application de la méthode DDP. Toutes les données recueillies au cours de la représentation furent transposées sur des graphiques ; les activités réalisées par les enfants ainsi que la représentation furent enregistrées. Aucun autre matériel n'a été rassemblé dans ce cas.

Pendant les représentations, l'attention dont faisaient preuve les enfants était relevée toutes les dix minutes, conformément aux critères préalablement sélectionnés.

La présentation de l'histoire avait lieu en deux phases, de la manière suivante :

1. *Lecture à haute voix*. L'enseignant lit l'histoire au groupe, en utilisant un livre, en montrant les dessins ou les illustrations et en interprétant les chansons.
2. *Récit*. L'enseignant raconte l'histoire au groupe, en montrant les dessins ou illustrations et en interprétant les chansons.

O miracle! ... la marionnette!

3. *Représentation*. L'enseignant représente l'histoire dans la classe, en utilisant des marionnettes dans un environnement simple (sur une table ou sur les genoux), ou l'enseignant raconte une histoire et ne joue que les épisodes les plus importants.
4. *Présentation sous forme de dialogue*. L'enseignant et les enfants racontent ensemble l'histoire, en commentant les événements principaux, en discutant sur le comportement des personnages, en chantant et en suggérant une nouvelle version de l'œuvre.

Le second volet, « *Caractéristiques des activités développées par les enfants* », présente les observations relevées au cours de l'expérimentation. Avec l'application des différentes formes de présentation (lecture à haute voix, récit, représentation et récit en collaboration avec les enfants), on entendait établir *si le type de format influence l'attention des enfants et la manière dont ils s'impliquent dans l'histoire*.

Des données statistiquement importantes ont été relevées à propos de l'attention accordée par les enfants à la *représentation de l'histoire* par l'enseignant : uniquement 10 % des enfants semblaient peu intéressés par la représentation, alors que les autres (90 %) se montraient très attentifs. Ce que *la présentation dialogique de l'histoire* (sous format de dialogues) arrive à faire c'est modifier le rôle des enfants, une caractéristique qui a été largement relevée au cours des observations. Environ 4 % des enfants ne semblaient pas trop intéressés par la représentation ou n'éprouvaient pas le besoin d'y participer, alors que 88 % participaient activement au dialogue ( $\chi^2 = 136, p < 0,0001$ ).



*Quel étang aura le plus grand nombre de grenouilles ? Photo: Nela Šuligoj*

On peut donc en conclure qu'en représentant ou en commentant une histoire, on crée un environnement plus favorable à la participation et à l'implication des enfants

Théâtre dialogique avec des marionnettes (Sigles en anglais: ddp) comme méthode pour encourager la créativité verbale chez les enfants

dans le processus. Dans le premier cas, où les enfants assistent comme public à la représentation d'une histoire, il leur est plus facile de s'identifier avec les personnages de la trame et ils vivent cette expérience avec une profonde intensité. Dans le second cas, les enfants ont l'occasion d'exprimer leurs opinions, de discuter de l'histoire ou de la raconter en collaboration avec l'enseignant ou avec leurs condisciples.

*Les activités sélectionnées par les enfants* après les représentations ont été soigneusement relevées, afin de tenter d'établir les conséquences des différents modes de présentation de l'histoire sur les activités développées par l'enfant et de voir, en fonction de leurs prédispositions, comment ils arrivaient à créer une nouvelle version de l'histoire.

Le pourcentage d'enfants qui élaboraient une autre version de l'histoire s'élevait à 65 % lorsque l'enseignant avait utilisé les marionnettes, bien supérieur aux 39 % dans le cas du simple récit et des 21 % dans le cas de la lecture à haute voix. On a également constaté que la *représentation de l'histoire* déterminait les contenus des versions que les enfants créaient eux-mêmes et les activités développées par eux *postérieurement* (certains enfants choisissaient ainsi une activité dérivée de la présentation de l'histoire). Par conséquent, la prémisse qui émerge est que l'intérêt des enfants dépend non seulement de la forme de présentation de l'histoire, mais aussi de la trame et du sujet préalablement choisis.

Lorsque le groupe entrait dans le débat sur l'histoire, on a constaté une augmentation du pourcentage de cas où les enfants élaboraient leur propre version, de 65 à 128 % ( $\chi^2 = 230$ ,  $p < 0,0001$ ), étant donné que certains recréaient plus d'une version, en ajoutant toujours des éléments nouveaux.

En guise de résumé et de conclusion, on constate que pratiquement tous les enfants ont choisi des activités liées au jeu dramatique lorsque le groupe avait débattu sur l'histoire et que 57 % des enfants recréaient une histoire à deux ou plusieurs versions. Ce qui montre donc que le fait de discuter et de commenter l'histoire permet aux enfants de vivre les événements plus intensément et de mieux comprendre les comportements des personnages de la trame. On a également observé que certains enfants éprouvaient *l'intérêt et le besoin* de remettre en scène eux-mêmes l'histoire. On peut donc en conclure que, *à la suite du débat et du commentaire d'un conte pour enfants, les enfants sont prêts à le représenter naturellement par eux-mêmes, à travers le jeu.*

Un autre aspect qui fut analysé simultanément est la manière dont l'attention accordée par l'enfant pendant la phase de présentation influence la sélection des activités développées postérieurement, en particulier celles liées à la création de versions propres. On a également observé, en détail, les activités réalisées par les enfants divisés en différents groupes de travail dans la classe.

On a ainsi constaté des différences statistiquement significatives entre les enfants qui assistaient à la représentation avec intérêt (I) et ceux qui ne semblaient pas intéressés (NI) et l'on a comparé ces données avec les pourcentages d'enfants qui postérieurement préféraient développer les activités habituelles du groupe ou qui, au contraire, décidaient de recréer l'histoire : 70 % des enfants qui avaient suivi la représentation sans intérêt ont ainsi choisi les activités habituelles du groupe, contre 46 % des enfants qui avaient suivi la représentation avec intérêt ; uniquement

O miracle! ... la marionnette!

5 % des enfants qui n'avaient pas suivi la représentation avec intérêt ont décidé de recréer leur propre histoire, contre 22 % dans le cas des enfants qui ont suivi la représentation avec intérêt ( $\chi^2 = 182$ ,  $p < 0,0001$ ).

Les enfants prêts à participer à la représentation de l'histoire (I) se sont montrés également *les plus actifs* dans les autres activités créatives et *en particulier l'élaboration d'une nouvelle version du conte* (jusqu'à 97 % de ces enfants ont élaboré leurs propres versions).

On peut donc en déduire que *l'implication active des enfants dans la phase initiale du processus, autrement dit lors de la présentation de l'histoire, favorise de manière significative la tendance à vouloir postérieurement interpréter eux-mêmes leur propre version théâtrale*. La participation de l'enfant à la présentation, aux côtés de l'enseignant, est comme une espèce de « préparation » et d'« apprentissage » pour la mise en scène de sa propre représentation. On constate, de fait, que toute implication active facilitera postérieurement la création d'une nouvelle version de l'œuvre. Dans tous les cas, il est capital que l'enseignant soit capable d'établir un *contact individuel* avec tous les enfants lors de la présentation de l'histoire.

Au cours de l'expérimentation, on a procédé à la présentation aussi bien d'histoires avec lesquelles les groupes étaient familiarisés que d'autres qu'ils ne connaissaient pas, ce qui a entraîné des différences statistiques significatives en comparant les activités sélectionnées par les enfants. De fait, la comparaison des activités développées après une histoire connue ou une autre, non-connue, n'a eu d'importance statistique que dans les cas où les activités se produisaient après la représentation dramatique de l'histoire. On a ainsi observé que 23 % des enfants récréaient leur propre version de l'œuvre lorsque l'histoire ne leur était pas familière, alors que 61 % le faisaient lorsqu'ils connaissaient l'histoire ( $\chi^2 = 121$ ,  $p < 0,0001$ ). On a également relevé certaines différences en ce qui concerne le caractère de l'œuvre récréée par les enfants. S'il s'agissait, au départ, d'une histoire nouvelle pour eux, ils réalisaient plutôt une analyse personnelle, qui n'arrivait réellement à atteindre le statut d'œuvre théâtrale que dans certains cas isolés, dans les groupes expérimentaux.

Le troisième volet, avec pour titre « *Différences entre les groupes expérimentaux et les groupes non-expérimentaux* », compare les résultats obtenus dans les deux types de groupes. On a procédé à l'analyse des données concernant l'intérêt et l'implication des enfants au cours de la représentation de l'histoire par les enseignants dans les groupes expérimentaux et les groupes normaux, pour constater que des différences significatives apparaissent uniquement lors de la comparaison du nombre d'enfants qui assistent avec intérêt à la présentation : 55 % dans les groupes expérimentaux et 71 % dans les groupes normaux ( $\chi^2 = 445,9$ ;  $p < 0,0001$ ).

Quant à la comparaison en fonction du niveau d'intérêt des enfants (NI, I, IC, P) au cours de la représentation dans les deux types de groupes (E, NE), la conclusion est que les enfants des groupes normaux ou non-expérimentaux tendent à *faire preuve d'un niveau d'intérêt supérieur* au cours de la présentation de l'histoire, alors que les deux groupes expérimentaux *participent d'une manière plus active* à la présentation, avec des questions, des commentaires, des chansons, des interprétations musicales à l'aide de différents instruments ou, encore, des créations théâtrales.

On a par ailleurs constaté des différences significatives lors de la comparaison des activités développées par les enfants après la représentation, en fonction des

Théâtre dialogique avec des marionnettes (Sigles en anglais: ddp) comme méthode pour encourager la créativité verbale chez les enfants

groupes (expérimentaux ou normaux). Ainsi, 36 % des enfants dans les groupes expérimentaux ont choisi des activités plastiques ou artistiques (dessin, modelage, construction de marionnettes, etc.), alors que 12 % uniquement dans les groupes non-expérimentaux l'ont fait. Quant aux activités musicales (chants et instruments), 30 % des enfants les ont choisies dans les groupes expérimentaux et 6 % dans les groupes normaux. Par ailleurs, 62 % des enfants des groupes expérimentaux et 33 % des groupes non-expérimentaux ont recréé leur propre version de l'histoire, 14 % des enfants des groupes expérimentaux ont choisi de regarder ou de lire des livres contre 35 % dans les groupes normaux ( $\chi^2 = 171, p < 0,0001$ ).



*Théâtre d'ombre : Stubborn et Marjetica. Photo: Marija Udovič-Blážek*

On peut donc en conclure que les enfants des groupes expérimentaux se sont montrés plus actifs au cours de la présentation de l'histoire, ainsi qu'au moment de choisir *différentes activités créatives* liées à l'histoire, alors que les deux groupes normaux ont préféré *un rôle d'observateurs*, faisant preuve d'une activité assez passive pour leur âge : regarder un livre ou lire et contempler les illustrations.

Une autre remarque à ce sujet est que les enfants des deux groupes (les expérimentaux et les normaux) présentaient des différences aussi bien au niveau du caractère que de la durée des activités. Ainsi, après la présentation de l'histoire, les enfants des groupes non-expérimentaux tendaient à saisir les marionnettes et à expérimenter avec elles, mais arrivaient très rarement à créer leur propre version de l'histoire, n'essayant même pas de le faire dans la plupart des cas. De fait, l'activité culminait fréquemment par une « analyse » de l'histoire. Par contre, les enfants des groupes expérimentaux qui assistaient comme public et participaient même aux représentations offertes par l'enseignant, tous les mois, tendaient tout d'abord

O miracle! ... la marionnette!

à analyser l'histoire pour la récréer ensuite. Pour ce faire, ils construisaient leurs propres marionnettes, simples, et inventaient leurs propres histoires, entrant ainsi dans un jeu théâtral de représentations qui pouvaient durer plusieurs jours, en modifiant constamment la trame initiale ou en la prolongeant dans le temps. On a également observé que les enfants des groupes expérimentaux n'essayaient pas d'imiter le jeu de l'enseignant ; ils intégraient, certes, dans leurs versions de nombreux détails empruntés à l'enseignant mais avec toujours une prédominance de l'improvisation libre. Vers la fin de la première année, les enseignants ont commencé, au grand plaisir des élèves, à rédiger les contes qui avaient été élaborés et interprétés par les enfants. Ceux-ci ont continué à intervenir activement en créant et en essayant de raconter, par écrit, leurs propres histoires.

On n'a pas constaté de différences significatives en ce qui concerne l'attention accordée ou le degré d'application en fonction du sexe des enfants. On a néanmoins observé que les petites filles tendaient à être plus actives et à choisir la récréation d'une histoire différente. Des différences significatives ont été relevées au niveau du type d'activités choisies après la présentation. Ainsi, 35 % des garçons ont choisi des activités habituelles du groupe et seulement 25 % des filles ont fait de même; quant à la création de l'histoire, 59 % des filles l'ont choisie et 13 % des garçons ( $\chi^2 = 135, p < 0,0001$ ). Pour conclure, on a constaté que davantage de filles choisissaient des activités plastiques et artistiques et qu'elles se montraient plus actives dans les activités musicales (chant et instruments musicaux), ainsi que dans la création de leurs propres versions et dans la lecture de livres.

Le quatrième volet, « *Analyse topologique des récits créés par les enfants* », analyse les histoires inventées par les enfants des groupes expérimentaux, avec le constat que les textes ne sont pas des séries arbitraires de phrases isolées, mais qu'ils sont le reflet d'un effort conscient pour créer une histoire « réelle », un conte de fées ou autre. Au total, 109 textes ont été rassemblés, produits par 27 enfants, que nous détaillons ci-dessous, classés par types et thèmes :

1. Travaux brefs, avec commentaires, histoires ou contes pour expliquer un dessin (47 cas). Ces textes ont été rédigés après le dessin et sont donc nés d'une tentative de décrire ou de prolonger dessin.
2. Histoires et contes que les enfants avaient notés dans leurs cahiers d'activité plastique (33 cas). Il s'agit de textes qui surgissent d'une idée concrétisée par écrit et qui est accompagnée, postérieurement, d'illustrations. Dans ce cas, c'est le texte qui est prioritaire sur le dessin ; celui-ci sert à accompagner ou à illustrer l'histoire.
3. Histoires et contes racontés ou interprétés dans la classe (29 cas). Ces textes furent créés oralement et spontanément, suite à la communication établie librement par les enfants au cours des activités organisées le matin.

*Toutes les histoires et contes* créés par les enfants ont été classés en fonction du respect des critères fondamentaux qui définissent le genre narratif : présentation, événements qui se déroulent à travers le temps, dénouement logique, thématique concrète et message clair.

On peut conclure, finalement, que toute cette créativité verbale se formule par écrit lorsque les enfants, seuls ou avec l'aide de l'enseignant, commencent à concrétiser

Théâtre dialogique avec des marionnettes (Sigles en anglais: ddp) comme méthode pour encourager la créativité verbale chez les enfants

les textes qu'ils créent. Cette créativité les aide à approcher les textes avec plus d'intérêt, à rationaliser davantage leurs propres idées et à choisir avec plus de soin les mots pour les exprimer. De plus, elle permet aux enfants de développer de meilleurs outils de compréhension des textes ou des récits présentés par les autres. Ces deux processus sont étroitement liés, étant donné que, au fur et à mesure que les enfants récréent leurs propres versions du récit, ils montrent également un plus grand intérêt à l'égard des textes que produisent les autres, en émettant des commentaires, en arrivant à mieux les comprendre, en prêtant attention à certains traits linguistiques concrets, etc...

Ce volet permet également une comparaison entre les textes rédigés par les filles et ceux rédigés par les garçons. Ainsi, 37 % de la totalité des textes rassemblés furent créés par les garçons et 63 % par les filles. En analysant les textes en question, on constate que les garçons créent moins d'histoires fantastiques ou de fées et préfèrent les histoires d'aventures réelles ou imaginaires, avec des dessins accompagnés de commentaires détaillés ; ils ne souhaitent, en général, pas aussi *fréquemment* que les filles *qu'on les enregistre ou qu'on filme leurs créations*.



*Les souris grises, noires et blanches à la fête. Photo: Mojca Srečnik*

L'analyse des textes produits par chaque enfant visait à découvrir certaines démarches ou régularités de forme. Cependant, nous avons déjà mentionné que les enregistrements des textes créés par les enfants avaient lieu uniquement s'ils ne s'y opposaient pas ou s'ils prenaient une certaine initiative en ce sens. On n'a donc pas pu analyser, par exemple, si un enfant déterminé passait d'un texte simple à un autre plus compliqué. On a néanmoins observé cette tendance, en général. Et on n'a pas trouvé de relation claire entre l'âge des enfants et leur intérêt à l'égard de leurs propres progrès ou de ceux de leurs compagnons, en ce qui concerne le travail de création verbale. On en a conclu que l'âge auquel l'enfant acquiert cette capacité peut varier considérablement. Néanmoins, l'étude a confirmé la prémisse proposée sur le degré de maturité des récits créés par les enfants au cours de l'expérimentation, qui est en grande mesure influencé par d'autres facteurs, tels que, notamment, l'expérience et l'habitude qu'à l'enfant d'inventer ses propres histoires. Au fur et

O miracle! ... la marionnette!

à mesure qu'un enfant raconte davantage d'histoires, qui sont écoutées par ses compagnons et par l'enseignant, il améliore progressivement sa technique et se montre plus enclin à le faire. Ce qui permet de conclure que les enfants arrivent à développer d'autant mieux leur créativité qu'ils comptent sur un public, d'adultes et de compagnons, attentif à leurs *récits*.

On peut donc affirmer que les enfants sont disposés à créer leurs propres textes narratifs, car *non seulement ils écoutent les histoires et les contes qu'on leur raconte, mais ils assistent à leur représentation, participent à l'évolution de l'œuvre et se montrent actifs verbalement*. De la même manière que parler et écouter sont des éléments qui font partie intégrante d'un même processus, on ne peut séparer les actions (représentations avec des marionnettes en application de la méthode DDP) de leur verbalisation et des processus cognitifs qui en dérivent. L. Vygotsky affirme que « la pensée s'exprime non seulement à travers les mots, mais elle existe grâce à eux ». Par conséquent, « nous pouvons parler d'incarnation de la pensée en parole » (Psychologai apie mogaus raida, 2000, 578). L'application de la méthode DDP nous aide dans ce processus, car elle est centrée sur l'action. De là, on peut déclarer que *la pensée s'incarne en parole à travers une action consciente et est intériorisée et verbalisée*.

*La conclusion finale que l'on peut en tirer est que l'application de la méthode DDP dans la présentation de contes pour enfants dans les classes maternelles exerce une influence positive sur la créativité verbale des enfants, que ces derniers concrétisent en créant leur propres histoires, contes de fées ou récits, en général.*

## CONCLUSIONS

1. Ce travail confirme l'hypothèse proposée par la méthode de théâtre dialogique avec des marionnettes, comme méthodologie éducative valable et suffisamment ample, adaptée à la personnalité de l'enfant et visant à tirer le plus grand profit de la capacité naturelle et de l'imagination des enfants lorsqu'ils jouent un rôle dans une situation imaginaire. La méthode se base sur l'improvisation de dialogues et prétend développer l'imagination, la capacité de compréhension, d'expression dramatique et verbale, dès le plus jeune âge. La méthode DDP couvre un ample éventail de structures sémiotiques (modes et moyens d'expression) visant à stimuler les enfants dans le domaine des activités créatives.
2. Le travail de recherche a établi une vaste gamme d'applications propices à l'application de la méthode DDP et a révélé que la présentation d'une histoire sur la base de la méthodologie DDP permet de créer, dans la classe, un climat qui favorise l'interaction sociale entre les enfants, en les faisant partager les mêmes sentiments et intérêts, en leur permettant d'explorer individuellement les activités, de type créatif principalement, qu'ils considèrent les plus accessibles et acceptables.
3. Cette étude valide par ailleurs la prémisse selon laquelle l'application systématique de la méthode DDP dans les classes de jardin d'enfants ou de maternelle crée un environnement propice pour que les enfants s'expriment de manière créative et encourage le développement, par eux-mêmes, du jeu dramatique, une activité qui les stimule dans leurs activités verbales et créatives (les enfants commencent à

Théâtre dialogique avec des marionnettes (Sigles en anglais: ddp) comme méthode pour encourager la créativité verbale chez les enfants

créer leur propres histoires et récits) et élargit à la fois les formes et les contenus du jeu.

4. Ce travail établit que l'application de la méthode DDP fait passer les activités du groupe à un niveau supérieur, tout en créant les conditions nécessaires pour le développement de diverses activités créatives. Ainsi, après la présentation de l'histoire, les enfants procèdent à toute une série de transformations créatives et d'adaptations de la trame, pour l'adapter aux activités développées par eux et pour les traduire en un jeu créatif, pour « lire » ou regarder des livres, pour constituer leur propre collection de contes pour enfants ou pour jouer une version dramatique innovante.
5. On a constaté que les activités créatives développées par les enfants sont directement proportionnelles à leur degré de participation et à celle de l'enseignant dans l'ensemble du travail réalisé. La méthode DDP établit un nouveau modèle d'interaction entre l'enseignant et l'enfant, basé sur le dialogue, qui conduit l'enfant et l'enseignant à devenir des alliés dans la communication s'établissant en classe, à travailler ensemble pour créer un monde commun de jeu, un champ de sentiments ou une réalité virtuelle partagée.
6. Ce travail de recherche révèle également que l'application de la méthode DDP offre à l'enseignant des possibilités nouvelles d'observation, de participation et d'intervention dans le jeu créatif des enfants. Par ailleurs, cette méthode fournit à l'enseignant l'opportunité d'apprendre à jouer et à participer aux jeux des enfants, étant donné qu'elle le fait agir « de l'intérieur », lui apprend à observer les enfants qui jouent, pour arriver à mieux les comprendre, tout en disposant d'un plus grand nombre d'occasions et de techniques d'intervention dans le jeu. Cette méthode l'aide à guider l'enfant et le groupe en général, afin de leur permettre d'atteindre la zone qualifiée « de développement proche ».
7. Ce travail identifie les principaux facteurs qui influencent le jeu libre des enfants et qui permettent, par conséquent, de favoriser leur activité verbale. Les résultats obtenus montrent que le moment le plus intéressant pour l'enfant est la présentation de l'histoire par l'enseignant. On a également constaté que l'intérêt des enfants dépend de l'attention que leur accorde l'enseignant et de l'utilisation par ce dernier d'*un ample éventail de ressources expressives*, qui aident les élèves à mieux comprendre la trame et le déroulement des événements. En assistant à la représentation de l'histoire et *en y participant activement*, l'enfant *apprend à interpréter*. Le théâtre permet aux jeunes enfants d'exprimer, à l'aide des marionnettes, des choses qu'ils seraient incapables de communiquer verbalement. Et c'est précisément la raison pour laquelle les jeunes enfants trouvent dans *les marionnettes un moyen supplémentaire d'expression*, qui les aide à mieux comprendre et exprimer leurs idées et leurs actions.
8. Ce travail montre également que la représentation réellement libre d'une histoire a des effets éducatifs très positifs, étant donné qu'il s'agit d'un processus créatif qui permet aux enfants de participer au travail de compréhension et d'expression.
9. Cette étude suggère une hypothèse qu'il conviendrait d'analyser plus en profondeur, sur la méthode DDP et son éventuelle utilité comme outil universel de l'épanouissement intégral de la personnalité de l'enfant.

O miracle! ... la marionnette!

## RECOMMANDATIONS

1. En fonction des objectifs de formation des jeunes enfants, il est vivement recommandé d'inclure, par voie législative, la méthode DDP dans les programmes des cours du système général d'éducation au jardin d'enfants ou en maternelle.
  - Pour faciliter l'application systématique de la méthode DDP, il faut dument préparer une classe, avec tous les moyens et ressources nécessaires, afin que les enfants puissent récréer et improviser leurs propres histoires imaginaires, en tout moment au cours de la journée scolaire.
  - Pour promouvoir la créativité verbale de chaque enfant, il faut consacrer un certain temps à écouter, lire et enregistrer les représentations.
2. Il serait souhaitable que les universités et établissements supérieurs qui offrent des programmes de formation pour enseignants de jardin d'enfants ou de maternelle, prévoient dans leurs programmes des cours sur la théorie et l'application pratique de la méthode DDP et encouragent leurs élèves à appliquer la méthode dans les séances pratiques.
3. Il conviendrait, par ailleurs, d'envisager un cours spécifique sur la méthode DDP dans différents établissements de formation continuée du corps enseignant.

## Liste des publications basées sur cette étude

1. Bredikyte M., Vaidybinis dialogas su lėlėmis: ikimokyklinio amžiaus vaiku kurybiskumo skatinimo metodas; *Pedagogika. Mokslo darbai.* 44., V., 2000, p. 138–150.
2. Bredikyte M., Nuo vaidybinio dialogo su lelemis: naratyviniu tekstu kurimo link; *Tiltai. Mokslo darbai* (à publier prochainement).
3. Bredikyte M., Vaidybinis dialogas su lelemis: vaiko ir pedagogo kurybines saveikos pagrindas; *Tiltai. Mokslo darbai* (priimtas spausdinti).
4. Bredikyte M., *Dialogical Drama with Puppets and Children's Creation of Sense; Meaningful Learning and New Approaches to Educational Practice.* (Le théâtre dialogique avec des marionnettes et la création du sens de l'identité au cours de l'enfance ; Apprentissage significatif et nouvelles démarches éducatives), Série A, Publications du département de formation du corps enseignant de Kajaani, Université d'Oulu, Finlande (à publier prochainement en anglais).
5. Bredikyte M., Leliu teatras grupeje – vaiku saviraiškos stimuliavimo bei skatinimo budas; *Edukologija. Kalbotyra. Literaturologija.* I respublikine doktorantu ir ju moksliniu vadovu konferencija. Vilnius, 1997, p. 83–86.
6. Bredikyte M., *Stimulation and Encouragement of Children's Pretense Play in the Classroom (2–6 years of age); Culture and Human Development: Contradictions and Challenges in the Transformation of social practices* (Stimuler et encourager les jeux de simulation dans les classes de 2 à 6 ans ; Culture et développement humain : Contradictions et enjeux pour transformer la réalité sociale), Tartu, Estonie, 1998, p. 4–7.
7. Bredikyte M., *Teatro leles: 3–6 metu vaiku kurybiniu vaidmeniniu zaidimu skatinimo priemone; Lietuvos vaiku darzelis: praeitis ir dabartis, Jubiliejinės konferencijos medžiaga, Vilnius, Leidybos centras, 1999, p. 128–131.*

Théâtre dialogique avec des marionnettes (Sigles en anglais: ddp) comme méthode pour encourager la créativité verbale chez les enfants

**Bibliographie :**

- Al'tshuler, G.S.** (1986) Nayiti ideju: vvedenyie v teoriiu resheniia izobretatel'skykh zadach. Novosibirsk: Nauka.
- Andriekiene, R.**(1992) Teatro reiksme formuojant vaiko asmenybe // Teatrine kuryba vaiku darzelyje: vaiku teatro metodikos seminaro medziaga. Klaipeda, pp. 43-47.
- Bagdanavichius, V.J.** (1992) Kulturines gelmes pasakose. Vilnius: Taura.
- Baker, D.** (1981) Functions of Folk and Fairy Tales. Washington, DC: ACEI.
- Bakhtin, M.M.**(1996) Sobranie sochieneniy, t.5. Moskva: Ruskie slovari.
- Barzdziukiene, E.** (1992) Pastabos apie leliu teatra vaiku darzelyje // Teatrine kuryba vaiku darzelyje: vaiku teatro metodikos seminaro medziaga. Klaipeda, pp. 11-30.
- Bettelheim, B.** (1982) The Uses of Enchantment / The Meaning and Importance of Fairy Tales. New York: Penguin Books.
- Bierlein, J.F.** (1996) Paralelnaiia mifologiiia. Moskva: Kron-Press.
- Bolton, G.**(1979) Towards a Theory of Drama in Education. London: Longman Group Ltd.
- Bolton, G.** (1992) New Perspectives on Classroom Drama. London: Simon & Shuster Education.
- Brèdikytė, M.** (1992) Teatrine kuryba vaiku darzelyje // Teatrine kuryba vaiku darzelyje: vaiku teatro metodikos seminaro medziaga. Klaipeda, pp. 4-7.
- Brèdikytė, M.** (1999) Pasakos vaidinimas darzelio grupeje // Zvirbliu takas, (3), pp. 35-41.
- Bruner, J.S.** (1980) Under Five in Britain. London: Grant McIntyre.
- Bruner, J.S.** (1985) On Teaching Thinking: An Afterthought // in F. Chipman, J.W. Segan, & R. Glasser (Editors): Thinking and Learning Skills. Hillsdale, NJ: Lawrence Earlbaum Associates, Vol.1, pp.603-605.
- Bruner, J.S.** (1986) Actual Minds, Possible Worlds. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Bruner, J.S.** (1990) Acts of Meaning, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Childs, G.** (1995) Steiner Education in Theory and Practice. Edinburgh: Floris Books.
- Chukovsky, L.I.** (1968) From Two to Five. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Comenius, J.A.** (1986) Pedagoginiai rastai (Ed. V. Rajeckas). Kaunas: Sviesa.
- Donaldson, M.** (1993) Human Minds / An Exploration. London and New York: Penguin Books.
- Doyle, Ch.** (1987) Explorations in Psychology. Monterey, CA: Brooks-Cole.
- El'konin, D.B.** (1978) Psikhologiiia igry. Moskva: Pedagogika.
- El'koninova, L.I.** (1999) Predmetnost' detskoi igri v kontekste ponimanyia igrovovo i skazochnovo prostranstva // Zhurnal Mir psikhologii, 4(20), pp. 181-192.

O miracle! ... la marionnette!

- Elkind, D.** (1982.) *The Hurried Child*. Boston: Allyn & Bacon.
- Engel, S.** (1999) *The Stories Children Tell / Making Sense of the Narratives of Childhood*. New York: Freeman.
- Gaizhutis, A.** (1988) *Vaikyste ir grozis*. Kaunas: Sviesa.
- Gardner, H.** (1991) *The Unschooled Mind / How Children Think & How Schools Should Teach / New York, NY: Basic Books*.
- Garvey, C.** (1990) *Play*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Geniushas, J.** (1929) *Dramatizacija ir inscenavimas mokymo auklėjimo priemone*. Kaunas: Spaudos fondas.
- Grazhiene, V., Rimkiene, R.** (Ed.) (1993) *Ikimokyklinio igdymo gaires*. Vilnius: Leidybos Centras.
- Guchas, A.** (1994) *Vaiku darzelio pedagogika*. Kaunas: Sviesa.
- Heathcote, D.** (1981) *Drama as Education*, in: McCaslin, N. (Eds.) (1981.) *Children and Drama*. New York & London: Longman, pp. 78-90.
- Jung, K.G.** (Ed.) (1996) *Chelovek i evo simvoly*. Moskva: Serebrianye niti.
- Kazragyte, V.** (1992) *Dramatizavimas vaiku darzelyje // Teatrine kuryba vaiku darzelyje: vaiku teatro metodikos seminaro medziaga*: Klaipeda, pp.7-10.
- Kazragyte, V.** (2000) *Priesmokyklinio amziaus vaiku vaidybos gebejimu ugdymas // Doctoral dissertation*. Vilnius: Vilnius Pedagoginis Universitetas.
- Kerbelyte, B.** (1997) *Liaudies pasakos prasme*. Vilnius: Presvika.
- Lindqvist, G.** (1995) *The Aesthetics of Play / A Didactic Study of Play and Culture in Preschools*. Uppsala: Uppsala University.
- Lotman, J.M.** (1998) *Kukly v sisteme kul'tury // Ob iskusstve*. Sankt-Peterburg: Iskusstvo-SPB, pp. 645-649.
- Luria, A.R.** (1979) *Iazyk i soznanye*. Moskva: Izdatel'stvo Moskovskovo universiteta.
- McCaslin, N.** (Ed.) (1981) *Children and Drama*. New York & London: Longman.
- Monkeviciene, O.** (2000) *Vaiko ir pedagogo saveikos kryptis siandieniniame ikimokyliniame ugdyme // Socialiniai – edukaciniai pokyciai ikimokyliniame ugdyme: mokslo darbu rinkinys skirtas Lietuvos vaiku darzelio 150 ir lietuviskojo darzelio 100 metinems*. Klaipeda: Klaipedos universitetas, pp. 107-112.
- Monkeviciene, O.** (Ed.) (1993) *Vaiku darzeliu programa « Verinelis »*. Vilnius: Leidybos Centras.
- Piaget, J.** (1962) *Play, Dreams, and Imitation in Childhood*. New York: Norton.
- Postman, N.** (1982) *The Disappearance of Childhood*. New York: Delacorte.
- Psichologai apienzmogaus raida (Developmental psychology)** (Ed. M. Garbachiauskiene) (1999). Kaunas: Sviesa
- Sawyer, R.K.** (1997) *Pretend Play As Improvisation / Conversation in the Preschool Classroom*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers.
- Schank, R.** (1990) *Tell Me a Story*. New York: Scribner.
- Searles, J.** (1992) *The Rediscovery of Mind*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Singer, J.** (1973) *The Child's World of Make-Believe*. New York: Academic Press.

Théâtre dialogique avec des marionnettes (Sigles en anglais: ddp) comme méthode pour encourager la créativité verbale chez les enfants

- Siks, G.B.** (1981) Drama in education – a changing scene. In: McCaslin, N. (Ed.) (1981) *Children and Drama*. New York & London: Longman, pp.1-14.
- Slade, P.** (1954) *Child Drama*. London: University of London Press.
- Slade, P.** (1995) *Child Play / Its Importance for Human Development*. London & Bristol, PA: Jessica Kingsley Publishers.
- Smilansky, S.** (1968) *The Effects of Sociodramatic Play on Disadvantaged Preschool Children*. London: Wiley.
- Suhomlinsky, V.A.** (1979) *Izbrannye pedagogicheskie sochineniia, t.1*. Moskva: Pedagogika.
- Sutton-Smith, B.** (1981) *The Folkstories of Children*. New York.
- Thompson, J. (Ed.)** (1994) *Natural Childhood*. New York: A Fireside Book.
- Tupikiene, L. (Ed.)** (1988) *Mokykla ir teatras / straipsniu rinkinys*. Kaunas: Sviesa.
- von Franz, M.L.** (1998) *Psichologija skazki*. Sankt-Peterburg: BSK.
- Vygotsky, L.S.** (1997) *Voobrazenye i tvorchestvo v detskom vozraste*. Sankt-Peterburg: Sojuz.
- Vygotsky, L.S.** (1971) *The Psychology of Art*. Cambridge, MA:MIT Press.
- Vygotsky, L.S.** (1984) *K voprosu o psikhologii aktiora, t.6*. Moskva: Pedagogika.
- Vygotsky, L.S.** (2000) *Psichologija*. Moskva: Aprel'Press / Eksmo-Press.
- Ward, W.** (1981) A retrospect. In: McCaslin, N. (Ed.) (1981.) *Children and Drama*. New York & London: Longman, pp. xxi-xxx.
- Way, B.** (1967) *Development through drama*. New York: Longman.
- Zaporozhets, A.V.** (1986) *Izbrannye psikhologicheskie trudy, t.1*. Moskva: Pedagogika.

O miracle! ... la marionnette!

## LES MARIONNETTES ET L'ÉPANOUISSEMENT DE L'ENFANT

**Edi Majaron**

### *Résumé*

*L'article souligne l'importance des marionnettes dans les différents niveaux du processus de développement de l'enfant et, en particulier, la capacité de narration. La marionnette constitue pour l'enfant une espèce de protection, un abri derrière lequel se cacher. Elle est capable même d'encourager les enfants les plus timides à parler, à exprimer leurs émotions les plus intimes, à s'ouvrir et à communiquer leurs secrets à la marionnette et, à travers elle, au public présent. Elle aide donc l'enfant à communiquer plus spontanément et à éviter les relations tendues qu'il établit quelquefois avec les adultes. La marionnette, choisie par l'enfant lui-même, devient une autorité pour lui. Les marionnettes peuvent nous aider à réaliser une tâche très importante : utiliser le récit comme méthode pour que l'enfant redécouvre sa personnalité, pour l'aider à trouver son propre équilibre. Souvent, l'enfant n'arrive pas à exprimer clairement ses sentiments à travers les mots et la marionnette peut donc l'aider, non seulement à trouver les mots nécessaires, mais aussi à lui soumettre un point de vue différent. Les enfants qui sont habitués à utiliser et à parler tous les jours avec les marionnettes possèdent d'ailleurs un vocabulaire plus riche et comprennent mieux la valeur sémiotico-symbolique du système de signes visuels et du langage non-verbal, qui constituent des facteurs cruciaux pour reconnaître et comprendre leurs propres aptitudes et progresser dans des domaines aussi importants que les processus cognitifs, les sensations, la coordination motrice, la collaboration sociale... Et, finalement, dans l'expression linguistique, objectif qui n'est pas le moins important. À la suite de ma longue expérience de travail avec les marionnettes, je suis de plus en plus convaincu du pouvoir magique des marionnettes dans la communication des enfants et de leur capacité d'éveiller et de stimuler leurs aptitudes et leur créativité.*

### **Introduction**

Il convient, pour commencer, de présenter une ébauche de l'art de la marionnette. Il s'agit d'un art qui vient d'anciens rites et rituels, qui sont par nature un

Les marionnettes et l'épanouissement de l'enfant

type de communication humaine et une façon de créer de l'énergie naturelle, à l'aide de mouvements stylisés, de la voix ou de l'apparence visuelle, les trois éléments qui déterminent la signification de chaque marionnette. Ainsi, contempler une marionnettiste aujourd'hui c'est assister à une parabole, à la représentation symbolique d'une situation de la vie quotidienne, à l'aide d'objets au design stylisé, dont les mouvements nous semblent familiers, les voix étranges et à l'apparence simplifiée. Ces objets, créés par nous, les humains, par volonté propre, bougent dans les mains du marionnettiste qui leur transmet de l'énergie et une nouvelle signification, les transformant en sujets totalement nouveaux, autrement dit, en métaphores. Et c'est là la partie principale du processus, qui relève d'un acte de foi : croire à cette transformation miraculeuse et au pouvoir de langage des objets.

### **La marionnette et l'enfant**

Cette croyance peut être comparée à la relation que l'enfant établit avec ses jouets. Ainsi, dans ses fantaisies, chaque objet et jouet possède une vie propre et tous remplissent la fonction de récréer le monde imaginaire de l'enfant, dans lequel c'est lui qui impose les normes et qui est chargé de résoudre les problèmes qui surgissent. Selon Vigotsky, ce type de jeu favorise les différentes étapes du développement de l'enfant. De fait, l'art de la marionnette intègre tous les facteurs importants de l'épanouissement de l'enfant : la perception, la compréhension, le mouvement, la coordination, l'interaction avec l'environnement, l'expression verbale et narrative. Il est quelque fois difficile de l'admettre, mais, de fait, les enfants établissent plus facilement des rapports avec les marionnettes qu'avec leurs propres enseignants ou qu'avec leurs parents. Il semble que le processus de stabilisation qui se produit à trois niveaux aide l'enfant à percevoir, accepter et comprendre la situation symbolique. Ainsi, cette situation simplifiée, à travers l'utilisation métaphorique des objets, nous fournit l'accès à la richesse des paraboles et du jeu symbolique. Elle encourage l'imagination et la créativité des enfants, comme facteurs déterminants de leur épanouissement.

### **La communication à travers les marionnettes**

La découverte des différents canaux de communication est l'un des éléments importants dans le développement de l'enfant. La voie la plus normale, sans aucun doute, est celle des sentiments, bien qu'elle puisse également présenter un certain risque et surcharger excessivement la tension de l'enfant. Les enfants savent réagir face à leur environnement et ils le font généralement à travers les sensations. Cependant, on n'arrive pas toujours à établir un niveau adéquat de communication, ce qui peut provoquer des émotions désagréables pour différentes raisons. Dans le cas, par exemple, d'un malentendu ou d'un terme mal utilisé qui entraînera la rupture de la communication spontanée.\* Selon Vigotski, l'autorité attribuée à une personne

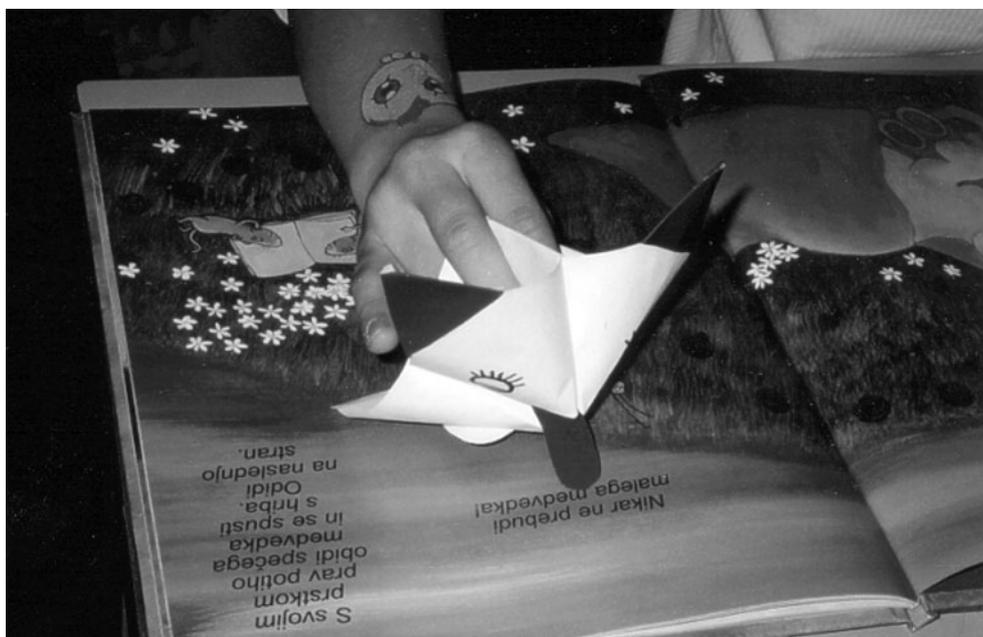
---

*\* Il convient de clarifier la différence entre le cas d'un être vivant qui interprète un rôle, où il s'agit donc de communication exposée ou à découvert, de l'autre cas où on interprète des rôles à travers les marionnettes et qui est une communication indirecte, à l'abri d'une « protection ». Ce mode est le plus adéquat pour travailler avec les enfants plus timides.*

O miracle! ... la marionnette!

importante peut être interprétée par les enfants comme une provocation, dont ils se moquent par des imitations ou se révoltent en protestant. Toutes ces réactions ne sont généralement pas acceptées lors du processus éducatif. Pour éviter l'apparition de situations tendues dans nos rapports quotidiens, nous pouvons travailler avec les marionnettes et tenter d'établir des niveaux plus élaborés de communication entre les enfants et les personnes qui sont « importantes » à leurs yeux, en utilisant pour ce faire des canaux différents. Le premier et principal irait de l'adulte, à travers la marionnette qu'il tient dans les mains, vers l'enfant et vice-versa, de l'enfant qui manipule la marionnette à l'adulte auquel il s'adresse. Commence alors une phase importante pour le développement du « discours égocentrique » de l'enfant (Vigotsky), au cours de laquelle l'enfant joue avec différents objets-marionnettes et met en scène une espèce de « spectacle avec un seul artiste » pour satisfaire ses besoins les plus intimes. Très rapidement, ces « dialogues interprétés par une seule bouche » attirent l'attention d'autres (enfants ou adultes) et le jeu se transforme en une œuvre qui va bien plus loin, car elle contient une idée et un message. On peut alors parler d'un second canal ou d'une autre voie parallèle de communication entre l'enfant et l'adulte, dans laquelle le point de vue de la marionnette n'est pas nécessairement le même que celui de l'adulte. Ces situations d'échange d'opinions offrent une ample gamme de possibilités et de suggestions que l'enfant assimile, acquérant ainsi un bagage d'expérience et de connaissances sur le monde qui l'entoure et la société dans laquelle il vit. Les enfants acceptent volontiers les opinions de la marionnette, bien plus que celles des adultes, tout simplement parce que l'autorité que représente la marionnette n'est pas imposée ; c'est l'enfant lui-même qui décide de la lui octroyer. Et c'est ainsi que la marionnette peut agir comme confident et nous informer de la relation de l'enfant avec son environnement.

*La marionnette qui lit. Photo: Vilma Dobrin*



Les marionnettes et l'épanouissement de l'enfant

## La création magique

Depuis la nuit des temps, on connaît l'existence du symbolisme magique de certains types de marionnettes, des ombres d'Indonésie ou des marionnettes de l'Inde, notamment. Les marionnettes peuvent être très simples : depuis celles que nous improvisons avec les **doigts** et les **main**s, jusqu'aux personnages que nous dessinons directement sur la peau, en passant par les gants, les gaines, les chaussettes ou les sacs en papier. Dans la phase de construction, on travaille également d'autres aspects, tels que la sensibilité pour repérer les formes (ronde, ovale, triangulaire, carrée,...), les couleurs (les citer et développer une « sensibilité » de perception des couleurs : couleurs chaudes, froides, ...) et les matériaux (mous, doux, durs, brillants, ...), qui constituent les principaux éléments visuels définissant chaque marionnette. Ces activités favorisent également chez l'enfant le développement de sa capacité à relier les différentes parties du corps aux significations symbolico-sémiotiques qui les représentent (par exemple, les deux points que l'on dessine pour représenter les yeux). N'oublions pas que l'on procède également à une personnification des parties du corps lorsque nous croyons que la main est un être indépendant, de même que les **coudes**, les **genoux**, les **pieds**, etc. Il s'agit, dans tous les cas, de marionnettes qui présentent l'avantage de ce contact direct que les enfants les plus timides apprécient tant, car dans le travail d'animation de ces « marionnettes » particulières, ils développent une sensibilité spéciale et ils apprennent à contrôler leurs mouvements. De plus, les marionnettes nous apportent un autre point de vue et aident par conséquent l'enfant à accepter plus facilement qu'il n'est pas le centre de l'univers.

Chaque marionnette possède sa propre manière (ou ses propres possibilités) de bouger et les enfants reconnaissent ces différents mouvements (un enfant qui court, une fillette qui danse, un papa qui boite, un renard qui se glisse à l'affût, ...), il les compare avec ses propres perceptions et connaissances, il enrichit son expérience et améliore son développement moteur.

La marionnette possède une voix propre, articulée ou non à travers les mots. Toute une série d'éléments visuels font que l'enfant accepte la *communication* non-verbale comme partie intégrante et primordiale de nos relations quotidiennes, comme composant basé sur les sensations et les sentiments (échange d'énergie) appuyé sur la technique du récit, avec enrichissement progressif du lexique. A travers la marionnette, on arrive aussi à faire explorer, par les enfants, le champ de l'expression verbale -.

Une autre option de marionnette simple est celle qui représente des personnages créés par **l'animation de jouets et d'objets à usage quotidien**, auxquels sont attribuées des fonctions métaphoriques différentes des fonctions habituelles. Au cours du jeu, l'enfant accepte les règles et peut même arriver à résoudre certains conflits qui surgissent dans son microcosme, à travers les dialogues et les réactions qui se produisent.

**Les marionnettes planes** sont importantes pour améliorer la *perception et la sensibilité visuelle, ainsi que le sens de l'orientation* (le fait de transposer, du dessin au mouvement, une figure qui est liée à une forme animée).

Un cas similaire est celui des **marionnettes corporelles et des marionnettes à tige**,

O miracle! ... la marionnette!

qui nous aident généralement à surmonter l'incertitude et la crainte que provoque le groupe et qui nous situent déjà à mi-chemin de la « représentation ».

**Les ombres**, qui représentent le monde poétique et, en quelque sorte, *peu réel (virtuel)* aident les enfants à surmonter certaines craintes.

**Les marionnettes à fils**, symbolisent la manipulation : il y a toujours une personne importante qui se trouve au-dessus d'elles et qui les force à bouger. Cette relation implique également l'enfant, car elle lui fait percevoir, intuitivement, les *différents modèles sociaux et la relativité des données*. De plus, l'enfant se voit lui-même occupant le poste de « personne importante » par rapport à la marionnette qui, à son tour, interprète le rôle d'enfant.

On pourrait décrire une infinité de techniques qui permettent à la marionnette de communiquer avec son public « de manière alternative » et il convient, par conséquent, de leur faire confiance, afin qu'elles nous aident à forger des rapports avec les enfants plus ouverts, plus spontanés et, pourquoi pas, plus ingénieux et amusants. Il ne fait pas de doute que les enfants sont également capables de construire leurs propres marionnettes, de créer des personnages à partir de différents matériaux et de techniques diverses, seuls ou avec l'aide d'autres enfants ou d'adultes. Toutes ces activités provoquent de nombreuses et riches expériences pour les enfants : arts plastiques, découverte des matériaux (papier, carton, plastique, bois, emballages, ...). Elles les aident à acquérir un comportement responsable à l'égard de l'environnement et à encourager leur créativité à partir d'éléments simples.

« *Doigts* », la marionnette qui commence sa leçon d'anglais. Photo: Nela Božič



Les marionnettes et l'épanouissement de l'enfant

### Un objet doté d'âme

Le nouveau défi qui se présente à l'enfant est de faire bouger la marionnette qu'il vient de créer. De fait, le mouvement suffit-il ? Les plus petits découvriront le miracle de l'animation de manière pratiquement spontanée, le regard fixé sur la marionnette. Ils lui transmettent ainsi l'énergie, comme ils le font lorsqu'ils jouent avec leurs jouets. Les résultats sont réellement impressionnants : la marionnette qui prend vie ne laisse pas de place à un égo de l'enfant trop développé. La relation fonctionne également en sens inverse, avec les enfants plus renfermés, qui se sentent plus audacieux et osent s'exprimer à travers la marionnette, car cette dernière leur offre une espèce de bouclier protecteur. Les principes de ce jeu, dans lequel la concertation entre l'enfant et l'objet-jouet agit également de manière réciproque, font qu'il se transforme en une œuvre qui représente et qui communique un message adressé à un autre artiste et/ou au public (Médiation Culturelle, Vigotsky).

### Les marionnettes et le récit

Pour présenter l'œuvre, il est important d'établir aussi bien une communication verbale que non-verbale, afin d'arriver à ce que l'enfant améliore son vocabulaire, sa capacité de former des phrases, d'inventer des dialogues et différentes situations et conflits symboliques, de paraphraser des trames et des personnages connus, pour



*L'atelier « Marionnettes » au Festival international des Enfants, Šibenik, Croatie – 2001*

créer quelque chose de nouveau ou, tout simplement, d'imaginer des situations complètement nouvelles. Et c'est là que réside le vrai pouvoir des marionnettes : l'apparence visuelle nous suggère d'inventer la voix correspondante, de telle sorte que ce besoin d'expression narrative s'appuie, à son tour, sur bien d'autres activités

O miracle! ... la marionnette!

créatives. Ainsi, une marionnette peut se mettre à chanter, à parler des langues exotiques, décider d'utiliser des termes et des expressions inventées pour décrire des situations nouvelles. Elle peut nous aider à nous écouter davantage et mieux. Bien entendu, elle peut nous aider à raconter une histoire ou à réciter un poème, en utilisant pour ce faire un style littéraire ou en le réinterprétant sous l'optique de l'un des personnages de la trame. La marionnette peut également s'avérer très curieuse et poser beaucoup de questions, bien souvent très directes et personnelles. Elle sera toujours disposée à aider l'enfant à ranger ses affaires ; elle pourra le tranquilliser s'il a peur, lorsqu'il doit par exemple traverser un tunnel ou aller chez le médecin, l'aider à se laver les dents... De plus, les marionnettes maîtrisent tous les dialectes, y compris le langage particulier des enfants. Il faut quelquefois corriger les erreurs commises par les enfants et leur expliquer comment bien dire les choses. Il se peut que les enfants ne comprennent pas tous les termes exprimés au cours du récit, mais ils percevront leur signification grâce aux autres éléments du langage non-verbal utilisés par la marionnette. Une autre caractéristique principale de la marionnette est que peu de mots lui suffisent pour s'exprimer car elle n'est pas un charlatan qui parle pour ne rien dire. De toute façon, peu importe les erreurs que l'enfant puisse commettre, c'est la marionnette qui se trompe et non pas l'enfant. Ainsi, un enfant timide ne devra pas s'efforcer de défendre sa propre position, mais celle de sa marionnette.

Les marionnettes peuvent également aider à travailler la personnification de différentes idées, les nombres, les jours de la semaine ou les lettres. Tout cela, et bien davantage, servira à l'éducateur ou à l'enseignant pourvu d'imagination, souhaitant vivre avec les enfants dans un pays de merveilles inventé tous ensemble. Cette démarche contribuera également au développement de la créativité et de l'imagination de l'enfant et à son épanouissement dans un environnement propice (Vigotsky).

### **Créativité et sociabilité**

Ce type d'activité créative permet aux enfants de collaborer et de travailler en équipe et constitue donc une base très solide pour améliorer leur sociabilité, pour stimuler leur activité et leur permettre de découvrir que les questions personnelles doivent quelquefois s'adapter aux besoins du groupe. Être créatif implique également la capacité de penser de manière positive : voir le monde au-delà de sa fonctionnalité et apprécier les multiples associations qui s'y établissent sous différentes formes, couleurs, matériaux, odeurs, sons, etc... Il s'agit de conditions indispensables pour éveiller l'imagination de l'enfant ; les marionnettes nous aident à approfondir davantage le monde des stimulations que nous offre notre environnement et elles rendent ainsi le monde bien plus intéressant et plus pittoresque.

Tous ces éléments apportent une extrême richesse et permettent aux enfants de se sentir capables d'affronter certaines disciplines, d'évaluer leurs aptitudes, d'exprimer leurs propres idées, tout en apprenant à respecter les suggestions de leurs compagnons et compagnes, de découvrir l'importance de la maîtrise des élans... De fait, lorsque nous travaillons avec des marionnettes, nous aidons également les enfants à améliorer leur estime de soi, à trouver la place qui revient à chacun dans le groupe, à les maintenir actifs et à développer leur sensibilité de travail en équipe,

Les marionnettes et l'épanouissement de l'enfant

autrement dit, à jouir des succès personnels dans le respect des contributions des autres.

### **L'éducateur, l'enseignant et la marionnette**

Les éducateurs et les enseignants sont des personnes dotés d'importantes qualités humaines, qui sont toujours fiers de contempler la croissance du jeune arbre, sans percevoir le tuteur sur lequel il s'appuie et sans reconnaître la manière dont il l'a guidé (Mario Picchi). Il est important que les éducateurs, les enseignants croient au pouvoir des marionnettes, qu'ils les utilisent et les proposent fréquemment, au moment opportun, et qu'ils connaissent et comprennent la signification des métaphores utilisées. Quelquefois, la marionnette peut reléguer l'éducateur, l'enseignant à un second plan au sein du groupe – un rôle qui est d'ailleurs assez agréable à assumer de temps en temps. Les activités avec les marionnettes lui permettent ainsi de découvrir les aptitudes, les talents particuliers enfouis en chaque enfant. Mais l'aspect le plus important que nous apportent les marionnettes est qu'elles nous font accepter chaque enfant comme être unique et différent, en nous aidant à construire des ponts nous menant directement au cœur des autres.

Bien entendu, l'ample éventail d'activités que nous offrent les marionnettes exige une bonne préparation de notre part, une connaissance suffisante de cet art, afin d'éviter de redécouvrir des conclusions que d'autres ont déjà découvertes avant nous. Elles exigent de nous la volonté et la foi comme qualités fondamentales.

### **Conclusion**

Un système éducatif intégrant les marionnettes dans son programme permettra de rendre le processus beaucoup plus humain et de réduire les tensions, en particulier au cours des premières années d'intégration de l'enfant dans le groupe ou en classe, où commence sa formation sociale. Mais, en outre, les marionnettes favorisent l'imagination et la créativité de l'enfant, des éléments indispensables pour son épanouissement personnel.

#### *Notes*

Cet article se base sur l'expérience réalisée avec les enfants du jardin d'enfants ou de maternelle ainsi que de primaire, entre 1996 et 2000. Plusieurs thèses finales de la Faculté d'Éducation (Université de Ljubljana) proposent davantage d'informations sur cette matière. Elles abordent l'art de la Marionnette et relatent de nombreuses expériences pratiques. On trouve également les résultats de mon travail avec les marionnettes, aussi bien dans la pratique que dans le domaine de la recherche, dans « Theatre and Education » (Théâtre et éducation).

Les personnes intéressées peuvent se procurer une copie de documents que j'ai rassemblés sur des bandes vidéos. Elles présentent différentes activités quotidiennes en maternelle et montrent que les enfants sont également éducateurs et enseignants. La mise en forme du matériel présenté est due au professeur associé Helena Korošec. Notre travail de recherche se poursuit, dans le cadre de différents projets que nous réalisons dans des classes maternelles.

O miracle! ... la marionnette!

**Bibliographie :**

**Bastašić**, Zlatko (1990) *Lutka ima i srce i pamet*, Školska knjiga, Zagreb – (La marionnette possède un cœur et un esprit, publié en croate).

**Cvetko**, Igor (1996) *Slovenske otroške prstne igre*, Didakta, Radovljica (Jeux traditionnels de doigts pour enfants, en Slovénie, publié en slovène).

**Varl**, Breda (1995 - 97) *Moje lutke 1 do 6*, Aristej, Šentilj (Mes marionnettes – une technologie très simple).

**Korošec**, Helena (1996) *Radost gledaliških delavnic*, Celje (La joie de l'atelier de théâtre).

**Feller**, Ron y Marsha (1990) *Paper Masks and Puppets*, The Arts Factory, Seattle, États Unis (Masques en papier et marionnettes, publié en anglais).

**Schneebeli-Moreli**, Deborah (1998) *Puppet Making*, Apple Press, Londres (Construction de marionnettes, publié en anglais).

**Renfro**, Nancy (1979) *Puppetry & Art of Story Creation*, Nancy Renfro Studios, Austin, Texas, États Unis (L'art de la marionnette et la création de trames, publié en anglais).

**Renfro**, Nancy (1982) *Discovering the Super Senses through Puppetmime*, Nancy Renfro Studios (La mimique et les marionnettes : à la découverte des super sens, publié en anglais).

**Hunt**, Tamara et **Renfro**, Nancy (1982) *Puppetry in Early Childhood Education*, Nancy Renfro Studios (L'art de la marionnette au cours des premières étapes de l'éducation de l'enfant, publié en anglais).

**Moyles**, R. Janet (1989, 1996) *Just Playing?*, Open University Press, Buckingham, Royaume Uni (Un simple jeu?, publié en anglais).

**Moyles**, R. Janet (1994, 1996) *The Excellence of Play*, Open University Press, Buckingham, Royaume Uni (L'excellence du jeu, publié en anglais).

**Gilmour**, Maurice (Editor, 1997) *Shakespeare for all*, Casell Wellington House, Londres (Shakespeare pour tous, publié en anglais).

**Bredikyte**, Milda (2000) *Dialogical Drama with Puppets*, Université Pédagogique de Vilnius (Les dialogues dans le théâtre de marionnettes, publié en anglais).

**Vigotsky**, S. Lewin (1977), *Mišljenje i govor*, Beograd, Nolit

**Cole**, Michael-Wertsch, V. James (2000) *Individual - Social: Piaget - Vigotsky*, Projet Vigotsky (publié en anglais).

**Batistič Zorec**, Marcela (2000), *Teorije v razvojni psihologiji*, Université de Ljubljana.

## LA MARIONNETTE, OUTIL PEDAGOGIQUE

**Edmond Debouny**

### *Résumé*

*Utilisée dans l'enseignement, aussi bien dans les classes maternelles qu'à l'école primaire ou secondaire (de 2 ans et demi à 18 ans), la marionnette se révèle être un excellent outil pédagogique.*

*Dans le cadre de projets, les enfants qui préparent un spectacle de marionnettes aborderont de façon particulièrement motivée - et donc efficace - des apprentissages dans leur langue maternelle (expression orale et écrite), parfois dans d'autres langues, en mathématique, en histoire, en géographie, en sciences... Pour créer un décor sonore, ils aborderont le rythme et la musique sous un jour radicalement différent.*

*Ce travail en commun favorisera le développement de l'autonomie et de la socialisation par la coopération avec les autres, par la collaboration à une tâche commune, chacun travaillant selon ses possibilités et ses dons. Il conduira au développement de l'esprit critique particulièrement nécessaire dans la vie adulte. Il aidera aussi à affiner le sens des responsabilités par rapport au groupe et aux engagements pris.*

*L'utilisation des marionnettes favorise souvent d'autres formes d'expression que l'expression verbale et elle contribue au développement de la créativité ainsi que du sens esthétique.*

*Vraiment les marionnettes sont un outil d'apprentissage incomparable !*

Trop souvent, la marionnette n'a pas la place qui devrait lui revenir dans l'enseignement fondamental et, a fortiori, dans l'enseignement secondaire. Elle est souvent admise dans les classes maternelles... mais rarement ailleurs.

### **Du temps perdu ?**

Dans une école sérieuse, on n'aurait pas de temps à perdre avec des marionnettes.

Faisons un sort à cette affirmation péremptoire, maintes fois entendue. Pas de temps à perdre, je suis d'accord... mais qui parle de perdre son temps ?

O miracle! ... la marionnette!

Si la marionnette est judicieusement utilisée dans le cadre de la pédagogie par projets, elle sera l'occasion d'apprentissages variés, intéressants et probablement plus prégnants que bon nombre d'exercices sans rapport avec la vie et les intérêts de l'enfant ou du jeune.

La classe peut décider de monter un spectacle de marionnettes. Les enfants vont y participer selon leurs goûts, leurs aptitudes, leurs compétences propres. Le projet offrira donc l'occasion de répartir un grand nombre de tâches, de la fabrication des marionnettes ou des décors jusqu'à la manipulation, l'expression orale, la confection de programmes, l'utilisation de projecteurs, de rétroprojecteurs, d'enregistreurs...



*Une petite marionnette rusée. Photo: Zvonka Jerkovič*

L'enfant, le jeune, ne se rendra pas nécessairement compte qu'il s'exerce au calcul, à la rédaction, à la lecture... Seul comptera, pour lui, l'objectif à atteindre. La réalisation du projet permettra d'apprendre dans les domaines des savoirs (faits d'histoire, vocabulaire...), des savoir-faire (coudre, peindre, dialoguer...) mais aussi des attitudes (esprit critique face à un texte, collaboration à la poursuite d'un même objectif...).

### **D'autres relations dans la classe**

Dans ce cadre, l'enseignant n'est plus la vedette, le personnage central qui expose, dirige, commande, explique ; il n'est plus celui qui sait, à l'avance, d'où on vient et où on va, celui qui connaît toutes les étapes imposées à chaque élève. Il n'est plus celui qui sanctionne souverainement. Il devient une personne-ressource. Avec

La marionnette, outil pédagogique

le groupe, il participe à l'élaboration du planning, à la définition des étapes, à la répartition des tâches, au choix des objectifs poursuivis... Régulièrement, il prend part aux indispensables évaluations du travail accompli et à l'éventuel ajustement du projet. Tout aussi régulièrement, il répond aux appels des enfants en leur indiquant des pistes à prospecter, des références de documents bibliographiques ou informatiques qui peuvent utilement être consultés. Il leur ouvre l'accès à Internet pour rechercher de la documentation utile... puisque nombre d'écoles sont maintenant raccordées à la toile. Il veille aussi, c'est évident, à la sécurité et attire l'attention sur les conséquences dommageables de certains choix (utilisation de bougies allumées sans protection spécifique...)

Il est évident que les projets doivent s'inscrire dans une pédagogie de la réussite : leur réalisation doit être à la portée des élèves. C'est pourquoi, selon l'âge des enfants et des jeunes, selon leurs difficultés et leurs possibilités, ils seront parfois de longue haleine ou, au contraire, conçus pour être achevés à très court terme. Pour certains enfants, il faut aboutir très vite parce que « dans huit jours » c'est au-delà de l'horizon imaginable.

La conscience de travailler à des choses sérieuses, d'avoir des responsabilités, de réaliser une tâche utile rend confiance aux élèves qui ont parfois connu des échecs répétés. Elle est susceptible d'enthousiasmer certains qui, en d'autres temps, préfèrent le rêve ou le papillonnage au plaisir suprême d'effectuer une colonne de calculs dont on ne comprend pas l'intérêt.

Inventer un scénario, fabriquer des marionnettes, discuter du choix d'un décor, essayer de trouver le meilleur bruitage, envoyer des lettres d'invitation aux édilités locales... c'est quand même plus enthousiasmant que d'écrire une adresse sur une enveloppe qui ne sera jamais envoyée mais qui sera collée comme inutile modèle dans un cahier.

### **Apprentissage de savoirs, de savoir-faire, de savoir-être**

Le choix d'un scénario constitue un excellent moyen de stimuler la créativité des élèves et une très bonne occasion de favoriser l'expression. Les élèves peuvent donner libre cours à leur imagination, qu'ils inventent une histoire du début à la fin, qu'ils partent d'un récit existant, d'un fait vécu qui sera adapté, transformé, amplifié, simplifié... Il faudra, par exemple jeter les bases de dialogues au départ d'un récit narratif. L'adulte encouragera la créativité. On notera les idées, même les plus folles. On débattrà pour retenir les meilleures ou les plus réalisables. On pourra aussi travailler par petits groupes, chacun étant responsable d'une partie de l'histoire. Les élèves devront S'ÉCOUTER réellement, c'est à dire chercher à se COMPRENDRE, (ce que nombre d'adultes ne font pas, ou insuffisamment !), ARGUMENTER, confronter leurs idées, exercer leur esprit critique, faire des choix, adhérer aux choix du groupe... même si choisir c'est parfois, il est vrai, frustrant surtout si c'est le point de vue d'un autre qui l'emporte.

Ces aptitudes ne font-elles pas souvent défaut à des adultes qui, incontestablement, ont de bonnes idées mais ne savent pas les défendre ? Ne font-elles pas défaut à bien des adultes qui ne savent pas comprendre le point de vue de l'autre ? Ne font-elles pas défaut à des adultes persuadés de détenir la vérité ?

O miracle! ... la marionnette!

Sans s'en rendre compte, les enfants, les jeunes, manipuleront la langue orale ; ils auront recours à l'écrit en consultant des documents, en analysant un texte, en le transformant, en rédigeant, en se corrigeant mutuellement, en recherchant des informations, en consultant des documents, des livres, et, je l'ai déjà souligné, des logiciels ou des sources d'information sur Internet.

Vocabulaire, grammaire, conjugaison trouveront naturellement leur place dans cette activité absolument fonctionnelle : on abordera les phrases interrogatives, déclaratives... les phrases affirmatives, emphatiques... et j'en passe. On recherchera



*Un petit lapin et un gros lapin. Marionnettes digitales. Photo: Nives Kalister*

des précisions, des compléments de lieu, de temps... Exercice bien plus riche que celui consistant à accorder quelques adjectifs qualificatifs dans un texte distribué par l'enseignant ou à rédiger un texte sur *la couverture de neige qui s'étend sur le paysage...* rédaction qui a passionné des générations d'élèves !

L'histoire se situera dans le temps, nécessitant peut-être des recherches historiques : comment s'habillait-on au moyen âge ? Comment se présentait un château fort ? Comment vivait-on autour du château ? ... Elle se situera aussi dans l'espace : où se trouvent les Alpes ? Comment se présentent-elles ? Sont-ce de hautes montagnes ? Plus hautes que les terrils de la région liégeoise ? ... Éventuellement, l'histoire justifiera des recherches dans le vaste domaine des sciences : où vivent les rhinocéros ? Que mangent-ils ? Comment se reproduisent-ils ? Les cigognes apportent-elles vraiment des bébés ?

La marionnette est vraiment un art de synthèse au service de l'enseignement !

La marionnette, outil pédagogique

**Bibliographie :**

**Aline DEBOUNY** : « **Quand les Marionnettes se font Maitresses** », Dossier « École 2000 », Éditions Labor, Bruxelles (Belgique)

**Jean-Marie PLÉNUS**: **Fiches techniques « Marionnettes** », Section francophone du Centre belge de l'UNIMA, Fernelmont (Belgique)

**Edmond DEBOUNY, Marianne PARMENTIER, Jean-Marie PLÉNUS, Hubert ROMAN, Ulric VAN DER HENST** : « **Guignol, Tchanchès et les autres, plaisir d'apprendre avec les marionnettes** », Ministère de la Communauté française de Belgique, Bruxelles (Belgique)

**Léo DUSTIN** : « **Guignol Prof.** », Bruxelles (Belgique)

« **Les marionnettes outils pédagogiques** » : vidéogramme, Cinémathèque de la Communauté française de Belgique, Bruxelles (Belgique)

O miracle! ... la marionnette!

## MARIONNETTES ET ÉDUCATION EN ARGENTINE

**Oscar H. Caamaño**

### *Résumé*

*L'Argentine a construit son identité à travers l'enseignement officiel, étant donné que les politiques d'immigration de la fin du XIXe siècle et du début du XXe l'ont transformée en « un creuset de races et de cultures ». L'école devint ainsi le modèle institutionnel dispensateur des savoirs socialement valables : tout savoir devait nécessairement passer par l'école commune ou se systématiser dans des écoles spécialisées. Cette raison explique, notamment, que l'Argentine ait préféré le déploiement des écoles spécialisées, comme modalité de développement spécifique de l'art de la marionnette. La marionnette fait également partie, mais de manière peu développée, du cursus général et des programmes éducatifs. L'article ébauche quelques lignes d'action possibles, dans ce sens, tout spécialement centrées sur l'expérimentation et la recherche, qu'il conviendrait d'envisager pour susciter un développement plus riche de l'art des marionnettes au niveau de l'enfance. L'auteur a divisé sa contribution en 3 volets : a) formation de l'enfant et de l'enseignant comme spectateurs ; b) enfants marionnettistes ; c) la marionnette comme ressource pour l'enseignement. Il encourage, par ailleurs, les créateurs et les associations de marionnettistes, l'UNIMA en particulier, à orienter leurs efforts dans ce sens, en associant des éducateurs et des chercheurs, le monde de l'éducation et celui du théâtre.*

La République d'Argentine est un pays qui a construit son identité culturelle, en grande mesure, à travers l'enseignement officiel. Son ample territoire abritait, au XIXe siècle, une mosaïque de cultures et d'économies régionales ; certaines étaient isolées et centrées sur une région ; par ailleurs certaines vastes zones dominées par le désert ou la forêt vierge n'étaient pas intégrées ; elles étaient habitées par des populations indigènes, bien souvent belliqueuses, parce qu'elles entendaient défendre leur espace vital. La « Conquête du Désert », en premier lieu, et la campagne du Chaco, ensuite, laissèrent à l'écart, réduisirent et « apprivoisèrent » la population aborigène, par l'anéantissement, la soumission et l'acculturation. La politique d'immigration européenne et asiatique à grande échelle, de la fin du XVIIIe

Marionnettes et éducation en Argentine

siècle et du début du XIXe, fit de l'Argentine un pays récepteur d'énormes masses de population, principalement espagnole, italienne, syro-libanaise, mais aussi française, anglaise, allemande, russe, japonaise, grecque, arménienne, polonaise et autres. Tous ces immigrants, la population créole métisse ou blanche, avec sa culture traditionnelle, transformèrent l'Argentine en un « creuset de races » et de cultures qui exigeait la construction d'une identité nouvelle. En effet, son identité traditionnelle, dont les valeurs étaient ignorées et méprisées par les classes gouvernantes, éblouies par la culture européenne, le libéralisme économique et le positivisme scientifique dominant, n'était pas en mesure d'octroyer une identité à un pays qui émergeait avec l'aspiration de devenir « une nouvelle et glorieuse Nation ». Et l'école devint, ainsi, l'outil fondamental de cette construction d'une identité. L'école s'érigea en modèle institutionnel qui devait promouvoir des savoirs considérés socialement valides. Selon ce modèle, tout savoir devait nécessairement passer par l'école commune ou se perfectionner dans des écoles spécialisées orientées vers une profession, un métier ou un art.

Cette évolution historique d'expliquer brièvement et de manière simplifiée la raison pour laquelle l'Argentine compte un nombre important d'écoles de marionnettes. Cette situation fait, de l'Argentine, un cas particulier dans le contexte de l'Amérique Latine et peut-être même du monde\*. Il est surprenant de comparer le nombre de troupes officielles permanentes de théâtre de marionnettes dans le pays\*\* et le nombre d'écoles spécialisées. Alors que d'autres pays accordent une grande importance aux théâtres stables, comme pôles de développement de l'art de la marionnette, l'Argentine semble avoir préféré le développement d'écoles. Et ce phénomène est d'autant plus surprenant, qu'à l'origine de la création des écoles de marionnettes argentines il y avait toujours un marionnettiste inspirateur.

La marionnette est également présente dans l'enseignement fondamental et, en particulier, au niveau élémentaire, ainsi que dans la formation des enseignants bien qu'elle ne soit pas considérée comme une matière spécifique. Ce bref aperçu peut nous servir d'introduction et me permettre quelques réflexions autour de l'implication de la marionnette dans l'éducation. Il est indiscutable que les écoles de marionnettes, celles orientées vers l'éducation des enfants en particulier, ont constitué une très riche expérience en Argentine, depuis leur création à partir du

---

\* *L'Argentine compte les écoles de marionnettes officielles suivantes : l'École provinciale de Marionnettes de Tucumán (pour enfants et enseignants) ; l'École Atelier provincial de Marionnettes de Puerto Rico, Missions, (pour enfants) ; l'École provinciale de Marionnettes de Montecarlo, Missions, (enfants), l'École provinciale de Marionnettes de Neuquén (enfants et adolescents) ; l'École de Marionnettistes d'Avellaneda, Buenos Aires (formation professionnelle) ; l'École de Marionnettistes du Théâtre municipal général San Martín, Buenos Aires, (formation professionnelle) ; l'École provinciale de Théâtre et de Marionnettes de Rosario, Santa Fe (formation de professeurs de marionnettes). Il y a eu aussi une formation supérieure en marionnettes à l'École de Marionnettes de Neuquén ; à l'École supérieure de Marionnettes de General Roca, Río Negro ; à l'École supérieure de Théâtre de l'Université du Centre à Tandil, Buenos Aires, et à l'École de Théâtre de La Plata, Buenos Aires.*

\*\* *La Troupe de Marionnettistes du Théâtre San Martín de Buenos Aires, le Théâtre de Marionnettes municipal de Santa Fe, le Théâtre permanent de Marionnettes de Córdoba, l'Atelier de Marionnettes de La Pampa, la troupe Trigal de la Municipalité d'Esperanza, Santa Fe.*

O miracle! ... la marionnette!



*Tous les escargots sont sur la ligne de départ ! Photo: Katja Turk Madvešček*

dernier tiers du XXe siècle. Leur orientation, plus ou moins structurée, plus ou moins libre selon les cas, pourrait cadrer avec ce que l'on appelle l'éducation à travers l'art, un courant qui apprécie autant le caractère éducatif de l'activité artistique que l'aspect perceptif, intellectuel et, surtout, affectif et étique. Ce courant encourage l'éducation de la sensibilité, la relation harmonieuse avec la nature et le caractère social et socialisateur de l'apprentissage. Cependant, la valeur indéniable de ces écoles, révélée par la formation des élèves, par les stages spécialisés qu'elles organisent et par les spectacles qu'elles donnent, n'exerce qu'une influence très limitée sur la population argentine, en général. L'Argentine est, il est vrai, un pays très étendu.

Quant à la formation aux marionnettes des futurs enseignants de jardins d'enfants et d'écoles fondamentales, elle est insuffisante, étant donné le temps limité qui lui est consacré et la manière dont elle est abordée, bien souvent par des enseignants sans aucune spécialisation dans cette discipline artistique. Dès lors, le recours aux marionnettes dans l'enseignement maternel et primaire est très pauvre. Il est vrai que certains enseignants s'efforcent d'élargir leurs connaissances sur l'univers des marionnettes, à travers la lecture, la participation à des ateliers ou à des représentations théâtrales, mais l'intervention gouvernementale dans ce type d'activités fait bien souvent défaut ou reste très ponctuelle.

Pour l'instant, donc, il n'y a pas une authentique pédagogie actualisée de théâtre de marionnettes appliqué à la formation des enfants et des jeunes ; on en est aux débuts. Son développement exigera d'importants efforts d'expérimentation, de recherche et de systématisation théorique.

Marionnettes et éducation en Argentine

Ma modeste contribution dans ce sens, à travers cet article, consiste à identifier et à décrire brièvement, en espérant une analyse plus approfondie, certaines des démarches intéressantes qui s'inscrivent dans un lien marionnettes – éducation. Mais elles doivent nécessairement, compter, au préalable, sur le soutien de programmes spécifiques des gouvernements et des agences éducatives et sur l'impulsion des associations de marionnettistes, de l'UNIMA en particulier.

### **Former l'enfant et l'adolescent comme spectateur**

Les bons spectacles de marionnettes sont, en soi, éducatifs. Le spectateur entre en contact, à travers eux, avec des valeurs et des connaissances socialement valables et la manière dramatique utilisée pour les représentations encourage un comportement actif. Comme nulle part ailleurs, le théâtre de marionnettes, de par son caractère synthétique (dans le double sens d'association de langages divers et de recherche de l'essentiel) et de par sa nature participative (l'action a lieu devant nous, tout près de nous, sans médiation quelconque), touche, secoue et éveille les côtés cognitif et affectif du spectateur.

Conçu comme un spectacle visuel plutôt que dramatique, tendance de bien des productions contemporaines, le théâtre de marionnettes a l'avantage de renforcer l'expérience esthétique de l'art plastique, à travers le sortilège de l'animation. Le théâtre des ombres, le théâtre des objets, le théâtre des figures et toutes les variantes actuelles du théâtre d'animation, constituent un puissant levier pour le développement imaginaire du spectateur. Et, dans ce sens, la recherche offre une double perspective.

D'une part, il conviendrait d'exploiter, de manière pratique et systématique, toutes les formes possibles de rapprochement entre le théâtre de marionnettes (comme spectacle artistique) et l'école, soit à l'aide de diverses stratégies d'encouragement : création de théâtres permanents, établissement de programmes de programmation de spectacles, assignation de fonds pour la production, afin de pouvoir offrir aux écoles la possibilité d'élaborer des plans d'assistance systématique au théâtre et / ou à différents spectacles ; soit en encourageant le théâtre indépendant et / ou amateur, au moyen d'aides et de moyens nécessaires pour le développement de son activité et son insertion dans les programmes scolaires ; soit encore par d'autres moyens, retenus par les responsables de la promotion culturelle et éducative. Il conviendrait, par ailleurs également, d'analyser la fréquentation du théâtre de marionnettes par des publics rarement dument formés comme spectateurs, qu'ils soient enfants ou enseignants. En effet, force est de constater la surprenante diversité de publics que nous découvrons lorsque nous commençons à faire attention à ce phénomène et aux stratégies corrélatives à développer, sur la base de cette diversité de situations communicatives. Une analyse diachronique de l'expérience en tant que spectateur théâtral d'un enfant ou d'un groupe d'enfants pourrait s'avérer extrêmement intéressante.

De même que pourrait s'avérer extrêmement révélatrice une étude des comportements des enseignants et leur réaction face à un spectacle de marionnettes auquel ils participent avec leurs élèves : certains se désintéressent complètement des enfants, d'autres répriment leur participation, d'autres, au contraire, les encouragent à

O miracle! ... la marionnette!

participer, d'autres encore proposent, aux élèves, des explications sur le spectacle. Quelles sont les raisons qui les poussent à agir de la sorte ? Quelle relation établissent-ils entre leur rôle d'enseignants et leur rôle de spectateurs ? Sur la base de quels conditionnements préalables assistent-ils aux spectacles ? Préparent-ils leurs élèves avant cette expérience ? De quelle manière ? Voilà quelques-unes des questions à se poser. Les réponses pourraient s'avérer extrêmement intéressantes.

### **Enfants marionnettistes**

L'expérience de l'atelier de marionnettes dans les écoles a des racines historiques en Argentine. Le théâtre de marionnettes offre la possibilité d'expérimenter de multiples langages, de développer librement l'expression des enfants, d'éduquer à la créativité, à la coopération, à la socialisation, à la tolérance. Entre les années 40 et 70 du siècle dernier, de nombreuses écoles possédaient des troupes d'enfants marionnettistes donnant leurs spectacles en dehors du cadre des activités scolaires. Bien que ces expériences ont progressivement diminué pour différentes raisons, économiques en particulier, une nouvelle tendance en éducation artistique, orientée vers l'intégration, a favorisé le développement d'ateliers intégrés, dans lesquels la marionnette trouve un nouvel espace de développement. Ainsi, dans une démarche moins formelle basée sur le jeu dramatique, la marionnette récupère peu à peu une part de l'espace perdu, dans la formation expressive de l'enfant et de l'adolescent.

Mais ce domaine exige également des travaux de recherche sérieux, sur les stratégies de l'enseignement en fonction des objectifs fixés par les ateliers. Les marionnettes sont-elles uniquement un moyen de développement de l'expression et de la sensibilité des enfants ou devraient-elles aspirer à contribuer à la formation esthétique postérieure des enfants manifestant un intérêt particulier à l'art ? Le jeu est-il une méthodologie excluante ou peut-on, doit-on, incorporer certaines stratégies plus formelles ou systématiques d'apprentissage du langage dramatique à d'autres apprentissages ?

### **La marionnette comme ressource pour l'enseignement**

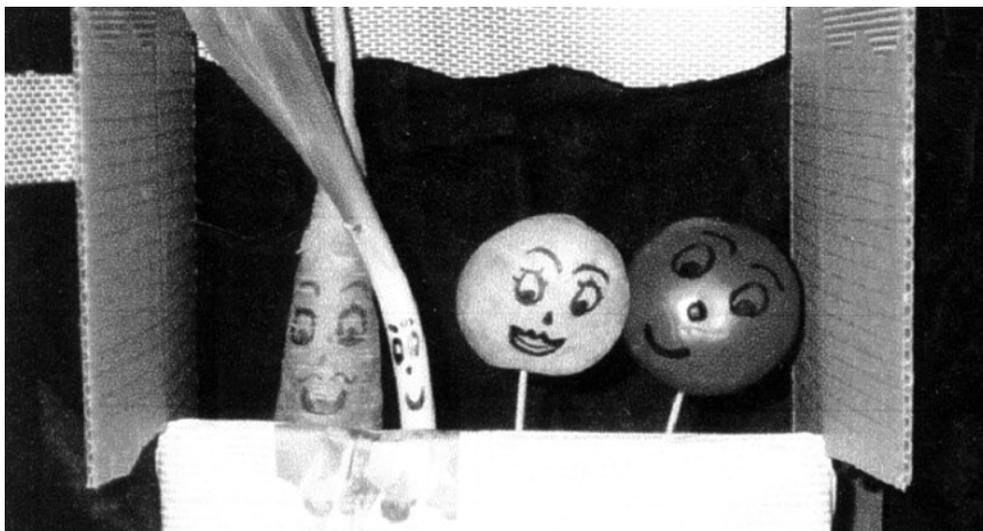
La marionnette, personnage animé, capable de raconter des histoires, apte à dialoguer naturellement avec les enfants, a été utilisée dans le milieu scolaire pour l'apprentissage de la langue, des sciences élémentaires et sociales et même des mathématiques.

Cependant, cette utilisation peut présenter des risques, aussi bien pour la marionnette que pour l'enfant à éduquer, en particulier lorsque la première est dépouillée de son caractère artistique pour ne constituer qu'un objet mal manipulé et appliqué sans imagination à la récitation de contenus ou à l'appropriation de normes, à travers le dialogue avec l'enfant.

Rien à voir, par contre, avec la situation où l'enfant prend la marionnette entre ses mains et, retransché derrière un paravent, tente de lui donner vie, de parler à travers elle, en développant sa capacité de décentration, en surmontant ses blocages et inhibitions.

Marionnettes et éducation en Argentine

Horacio Tignanelli a développé, à ce sujet, un travail très intéressant, avec son spectacle éducatif « Morceau de Ciel », destiné à permettre aux enfants, en premier lieu, d'exprimer leurs idées préconçues et idiosyncrasiques sur l'astronomie, des idées qui sont ensuite confrontées avec celles des personnages, dans le but d'instaurer un conflit cognitif, sans offrir de solutions « correctes », mais en laissant à chaque enfant la possibilité de les trouver lui-même au moyen de la réflexion interne ou explicite. Bien entendu, cette démarche est liée à la conception de l'apprentissage comme construction active de l'enfant qui apprend, dans un processus de remise en question permanente de ses idées préalables, à partir du conflit entre ces dernières et la réalité. Elle est liée à la conception de l'enseignement comme créateur des conditions adéquates pour ce développement constructif. Ce qui nous suggère un autre domaine de recherche pédagogique, visant à appliquer au monde de la marionnette les nouvelles conceptions sur l'apprentissage et l'enseignement provenant des sciences de l'éducation ; à procéder au suivi de leur application et à l'évaluation des résultats de telles pratiques.



*Automne au théâtre. Photo: Lilijana Sevčnikar*

L'Argentine est un pays où la marionnette, tel que mentionné ci-dessus, est étroitement liée à l'enfance et, en particulier, à l'éducation. Mais c'est aussi un pays où la recherche dans le domaine de l'éducation est relativement récente ; son application au théâtre de marionnettes ne connaît pas encore un développement significatif. Il y a, certes, une grande connaissance pratique, mais peu de connaissance systématique permettant la compréhension profonde des phénomènes et l'établissement de principes et de théories. Je suppose qu'il en est de même dans d'autres pays, mais notre situation, avec bien entendu ses caractéristiques particulières, peut servir d'exemple pour analyser ce qui se vit probablement ailleurs.

Et il nous reste un éventuelle dernière tâche à réaliser : l'étude systématique de la relation entre les marionnettes et l'éducation. Qui prendra en charge ce vaste champ encore vierge ? Devons-nous inviter les éducateurs et les marionnettistes, qui

O miracle! ... la marionnette!

travaillent avec des publics scolaires ou qui développent des programmes éducatifs spéciaux, de même que les chercheurs de l'éducation et des arts scéniques, à occuper les espaces qui leur reviennent, dans le cadre d'une action qui devrait s'étendre largement au monde entier et qui ne peut attendre des conditions idéales pour être engagée? L'UNIMA possède l'autorité et les compétences pour soulever cette problématique et de la transmettre aux autorités éducatives, aux écoles de marionnettes, aux universités, aux chercheurs, afin d'obtenir leur soutien et les ressources nécessaires au développement de travaux de recherche en la matière. Il existe probablement des expériences ponctuelles dans certains pays. Les rassembler, engager le dialogue et les soutenir est également une tâche que l'UNIMA pourrait entreprendre.

N'oublions pas que les marionnettes ont besoin de l'homme pour vivre et que la marionnette et le marionnettiste ont besoin, à leur tour, des spectateurs, pour donner un sens à leur acte d'animation. Et comme l'éducation esthétique de l'homme débute dès le plus jeune âge, les marionnettistes doivent parfaitement connaître l'enfant et ses relations avec ce monde. Bien souvent seuls et davantage préoccupés par leur travail de subsistance, les marionnettistes se réservent très peu d'espaces pour cultiver ce qui les fera progresser et fera progresser leur profession. Ils devraient destiner plus fréquemment de généreux efforts à l'étude, à l'expérimentation, à la recherche, à la réflexion en profondeur de leur domaine d'action qui, en grande mesure, se maintient encore vierge, et entraîner avec eux les spécialistes en pédagogie, en anthropologie, en théâtrologie, en psychologie et autres disciplines, dans la découverte et l'étude de cet ample et mystérieux monde des marionnettes.

### **Bibliographie :**

**Bernardo**, Mane, 1970, *Títeres = Educación*, Estrada, Buenos Aires.

1976, *Títeres y niños*, EUDEBA. Buenos Aires.

**Caamaño**, Oscar H., 1996. « Formación Artística en Teatro de Títeres en Argentina » en *La Escalera*, École Supérieure de Théâtre de l'Université Nationale du Centre de la Province de Buenos Aires, Tandil.

2000, *Títeres: un encuentro entre la imaginación y la materia 1*, PROCAP – Ministère de l'Éducation de la Province de Santa Fe – Ministère de l'Éducation de la Nation, Santa Fe.

2000, *Títeres: un encuentro entre la imaginación y la materia 2*, PROCAP - Ministère de l'Éducation de la Province de Santa Fe – Ministère de l'Éducation de la Nation, Santa Fe.

2001, *Títeres: un encuentro entre la imaginación y la materia 3*, PROCAP - Ministère de l'Éducation de la Province de Santa Fe – Ministère de l'Éducation de la Nation, Santa Fe.

**Tignanelli**, Horacio, 1996, « Títeres y Educación » en *Títeres N° 21*, UNIMA Argentine, Santa Fe.

**Villafañe**, Javier, 1944, *Los niños y los títeres*, Librairie et Éditions El Ateneo, Buenos Aires.

**Villena**, Hugo, 1996, *Títeres en la escuela*, Colihue, Buenos Aires.

Marionnettes et éducation en Argentine

## BIOGRAPHIES DES AUTEURS

### **Ida HAMRE**, Danemark

Membre de la commission « Marionnettes et Éducation » de l'UNIMA internationale.

Ample expérience éducative dans différents domaines artistiques, tels que, notamment, en histoire de l'art et dans l'utilisation du théâtre dans le contexte éducatif. Professeur à l'École de Formation d'Enseignants et au Collège royal danois d'Études pédagogiques. Doctorat en 1994 avec une thèse sur « Le Théâtre d'animation comme art et comme élément favorisant le développement de l'éducation ». Elle a mené et présenté à l'Université danoise d'Éducation un projet de recherche sur « Le potentiel éducatif et le langage figuratif du théâtre d'animation ».

Elle participe régulièrement comme artiste et comme instructrice à des activités liées à ce type de théâtre. Elle donne également différents cours à caractère tant professionnel qu'académique et elle est conseillère de programmes de doctorat. Elle voyage à travers le pays et à l'étranger pour donner des conférences et diriger des ateliers. Elle a dirigé le projet interculturel « Marionnettes et Compétence des Acteurs » dans différents pays de l'Ouest de l'Afrique. Elle a publié des articles et des livres ; parmi ceux-ci, en 1997, « Marionet og Menneske » et, en 2004, « Learning through Animation Theatre ».

### **Helena KOROŠEC**, Slovénie

Helena Korošec est née à Ljubljana en 1969. Elle a travaillé comme institutrice à l'école primaire (1996 - 2000). Tout au long de sa carrière, elle n'a cessé de rechercher de nouvelles voies créatives pour l'utilisation du théâtre de marionnettes et d'acteurs, comme outils didactiques et moyens d'apprentissage.

Elle est actuellement professeur à l'Université de Ljubljana, à la Faculté d'Éducation, où elle est spécialisée en Art dramatique et de la Marionnette.

Elle est responsable de différents ateliers de marionnettes et de théâtre créatif pour enseignants et éducateurs de l'enseignement primaire. Elle est l'auteur de « Joy of creative drama workshops in school » (La joie des ateliers créatifs à l'école – Manuel pour enseignants, 1996) et elle a édité « Puppet from kindergarten to school » (La marionnette du Jardin d'Enfants à l'école - un recueil d'articles sur l'utilisation des marionnettes dans les établissements scolaires et en maternelle, 2002).

O miracle! ... la marionnette!

Elle collabore habituellement dans la rédaction d'articles sur l'art de la marionnette et l'éducation :

- Les marionnettes et le théâtre créatif comme forme de jeu symbolique en classe.
- Éducation multiculturelle avec des marionnettes.
- Les marionnettes peuvent nous aider à apprendre des langues.

Elle est sur le point d'achever une maîtrise sur les Marionnettes dans la vie quotidienne des enfants à l'école.

### **Milda BRĒDIKYTĖ IVANAUSKIENE**, Lituanie

Née en 1958 à Vilnius, en Lituanie, elle obtint sa maîtrise à l'Académie des Arts du Théâtre à Saint-Pétersbourg en 1982. Elle travailla comme actrice et marionnettiste au Théâtre de Marionnettes d'État Lele et dirigea une douzaine de spectacles de marionnettes dans différents théâtres ainsi qu'à la télévision nationale lituanienne.

Plus tard, elle se consacra à la pédagogie et en 2001 elle défendit un mémoire de doctorat intitulé : « Le théâtre dialogique avec les marionnettes comme méthode de promotion de la créativité verbale des enfants » à l'Université pédagogique de Vilnius où elle a travaillé, à partir de 1998 comme lectrice à la faculté d'éducation préscolaire. Elle réussit un second doctorat en Finlande à l'Université Oulu à Kaajaani, au département de formation des enseignants. Domaine de sa recherche : l'éducation précoce des enfants, le drame créatif et développemental, le théâtre de marionnettes et son potentiel de développement pour les enfants, l'ordinateur comme support environnemental de l'apprentissage narratif (la 5e dimension), l'amélioration de la créativité enfantine, la recherche appliquée sur la prime enfance. Elle est fort engagée dans l'élaboration d'une nouvelle manière d'enseigner. Elle a donné de nombreux cours pour professionnels de l'enseignement tout en collaborant à l'élaboration de nouveaux programmes. Elle a publié deux livres dans le cadre du programme « Step by Step » (Pas à pas) et a été coordinatrice de « l'Open Society Fund's International Child Development Program ». Elle a présenté ses travaux et ses expériences dans le cadre de nombreux et importants congrès ou conférences centrés sur le domaine du développement de la créativité enfantine. Son oeuvre scientifique, basée sur une expérience artistique concrète, offre l'avantage de combiner une base théorique et une évaluation des pratiques.

### **Edi (Edvard) MAJARON**, Slovénie

Né en 1940 à Ljubljana, Slovénie. Après avoir achevé ses études à l'Académie de Musique de Ljubljana, il poursuit des études post-universitaires de spécialisation en violoncelle à l'AMU de Prague et entame une brillante carrière comme soliste.

Jusqu'en 1979, il a travaillé comme metteur en scène indépendant de théâtre de marionnettes et comme musicien violoncelliste. De 1979 à 1984, il fut Directeur artistique du Théâtre de Marionnettes de Ljubljana (Lutkovno gledališče Ljubljana). En 1991, il fonde le Freyer Teater, un groupe de marionnettistes dont il assure

Biographies des auteurs

la direction artistique. Il a dirigé plus de 80 spectacles dans différents théâtres professionnels de marionnettes, dans des pays comme la Slovénie, la Serbie, la Bosnie-Herzégovine, la Pologne et la Biélorussie. Comme metteur en scène, il a travaillé des textes qui vont d'Aristophane à Shakespeare et aussi d'auteurs contemporains, principalement de Slovénie ; il a travaillé aussi bien le théâtre pour enfants que pour adultes. Ses spectacles se caractérisent par des messages très actifs et directs qu'ils adressent au public, à travers différents marionnettes, chargées d'éveiller la fonction métaphorique de l'auteur. La plupart des ses spectacles ont été représentés dans les principaux Festivals internationaux. Il était directeur artistique du LUTKE – le Festival International de Marionnettes, qui a lieu chaque année à Ljubljana depuis 1983. Ses activités internationales sont très liées à l'UNIMA, dont il fut membre du comité exécutif de 1980 à 2000, membre de la commission « Formation professionnelle », président de la commission « Recherche » et principal responsable de la commission « Marionnettes et Éducation ».

Depuis 1991, il est professeur associé et chargé des cours sur l'Art de la Marionnette dans différents départements de la faculté d'éducation à l'Université de Ljubljana. Il est responsable des ateliers « Comment utiliser les marionnettes », organisés pour les enseignants de classes maternelles et primaires, en Slovénie, en Croatie et en Italie. Il donne également des conférences sur « L'importance du Théâtre des Marionnettes » à l'Université de Bari (Italie) et d'Oulu (Finlande).

### **Edmond DEBOUNY**, Belgique

Né à Verviers (Belgique) 1943.

Instituteur primaire à l'Athénée Royal d'Eupen (Belgique).

Directeur d'école à l'Athénée Royal de Verviers (Belgique).

Inspecteur de l'Enseignement fondamental spécialisé depuis juin 1983.

Dans le cadre de la formation continuée des enseignants, il s'est intéressé aux marionnettes. Avec l'aide de Hubert Roman et de l'UNIMA, il a essayé d'introduire les marionnettes comme outils pédagogiques dans l'enseignement fondamental, ordinaire et spécialisé, en Communautés française et germanophone de Belgique. Chaque année, il organise des formations de 4 jours pour les enseignants. Durant ces 4 jours, ils doivent imaginer un scénario, construire des marionnettes, un décor, un décor sonore, répéter un petit spectacle et le présenter, en fin de formation. Il est conseiller belge l'UNIMA internationale depuis 1996. Depuis 2004, il est président de la section francophone du Centre belge de l'UNIMA et, actuellement, secrétaire du Centre belge de l'UNIMA.

Il est aussi membre de la commission « Marionnettes et Éducation » depuis sa création au congrès de Budapest. Il a travaillé, avec des enseignants, à la rédaction de documents pédagogiques à l'intention des personnels de l'enseignement. Le dernier de ces documents est « Guignol, Tchatchès et les autres... plaisir d'apprendre avec les marionnettes » publié en février 2001 ce document a été diffusé dans toutes les écoles fondamentales, ordinaires et spécialisées, de la Communauté française de Belgique.

O miracle! ... la marionnette!

**Oscar H. CAAMAÑO**, Argentine

Né en Argentine.

Marionnettiste. Licencié ès Lettres à l'Université catholique de Santa Fe. Il possède une longue expérience en théâtre de marionnettes et dans l'enseignement supérieur.

Il dirige actuellement la Compagnie El Retablo de las Maravillas (Santa Fe – Argentine). Il est directeur de l'Institut Supérieur N° 8 « Almirante G. Brown », où il enseigne la langue et la littérature espagnoles. Il est également professeur à l'École d'Arts visuels « Prof. Juan Mantovani » de Santa Fe. Il mène des travaux de recherche dans les domaines suivants : littérature, marionnettes, éducation. Il a publié plusieurs articles dans la presse et des revues spécialisées, ainsi que des livres.

Il était président de la commission pour l'Amérique latine et membre du comité exécutif de l'UNIMA.



*L'atelier «Marionnettes» au Festival international des Enfants, Šibenik, Croatie – 2001*

## **A PROPOS DE LA COMMISSION « MARIONNETTES ET ÉDUCATION »**

La commission « Marionnettes et Éducation » est une des plus jeunes commissions de l'UNIMA internationale. Elle a été créée lors du congrès de Budapest en 1996. Son premier président fut Edi MAJARON et ses premiers membres, toujours actuellement actifs, Ida HAMRE, Edmond DEBOUNY. Depuis le congrès de Magdeburg, en 2000, l'auteur de ces lignes accéda à la présidence. La commission s'est élargie pour accueillir de nouveaux membres correspondants dont Oskar H. CAAMAÑO (Argentine), Milda BRĒDIKYTĖ (Lituanie), Helena KOROŠEC (Slovénie), Maki KODA (Japon) et Ingvild BIRKELAND (Norvège).

Pourquoi cette commission est-elle importante ? Parce qu'elle s'intéresse à la plus tendre enfance, aux petites mains, à l'imagination de l'enfant qui peut expérimenter la marionnette comme un miracle. Comme le dit le professeur MAJARON : « Les enfants ont droit à la marionnette et leurs enseignants, le droit de savoir comment les utiliser. » De cette façon, la socialisation des enfants sera plus facile. Mais pas seulement la socialisation car ils pourront acquérir de nouvelles connaissances et améliorer leur apprentissage par le plaisir d'étudier en jouant. Si leurs enseignants sont bien entraînés, une nouvelle génération de spectateurs à l'esprit critique face au média « marionnettes » verra le jour. Certains d'entre eux pourront s'épanouir dans le costume d'un artiste marionnettiste.

Ces cinq dernières années, la commission a tenté de définir clairement ses objectifs et de préciser sa raison d'être. Les objectifs retenus sont les suivants :

- défendre le principe de l'intégration de l'animation par les marionnettes dans la formation théâtrale ;
- persuader les auteurs de programmes scolaires pour futurs enseignants qu'il est essentiel que ces étudiants soient informés de façon professionnelle sur les possibilités offertes par les marionnettes, sur la façon de les utiliser et de les animer ;
- encourager l'utilisation des marionnettes tant à l'école maternelle que dans l'enseignement obligatoire ;
- promouvoir la collaboration entre artistes professionnels et enseignants.

Et comment atteindre ces objectifs ? Entre autre, avec l'aide de cet ouvrage et d'autres publications semblables, à l'aide de brochures... nous entendons échanger un savoir-faire, des observations, des idées. Nous avons l'intention de rassembler une bibliographie étendue relative à ce thème et de la diffuser via notre page sur le site Internet. Les membres de la commission sont également prêts à voyager, à participer à des séminaires, à des ateliers voire à des démonstrations de travail avec les marionnettes tant pour les élèves que pour les enseignants.

O miracle! ... la marionnette!

C'est tout naturellement qu'une commission entièrement orientée vers les enfants a été accueillie par un prestigieux festival pour enfants mondialement connu. Le Festival international des Enfants de Šibenik, en Croatie a offert son hospitalité à la commission « Marionnettes et Éducation » et, en réponse, les membres de la commission proposent des séminaires et des ateliers pour élèves et enseignants, dans le cadre de ce festival. Je profite de l'occasion pour exprimer notre reconnaissance à nos hôtes, les organisateurs du Festival international des Enfants dirigés par M. Dragan Zlatović, pour leur remarquable accueil qui nous a permis de jouir du cadre magnifique de la cité dalmate et de la côte adriatique pour nos réunions de travail.

**Livija Kroflin**

*Présidente de la Commission « Marionnettes et Éducation » de l'UNIMA.*



*Šibenik, Croatie. Photo: Ivan Špoljarec*

A propos de la Commission « Marionnettes et Éducation »

ISBN 953-96856-5-6



9 789539 685650