

La parole aux marionnettistes

Raymond Bertin

Number 143 (2), 2012

Planète marionnette

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/66832ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bertin, R. (2012). La parole aux marionnettistes. *Jeu*, (143), 56–67.

RAYMOND BERTIN

LA PAROLE AUX MARIONNETTISTES

Pour bien marquer ses 30 ans, l'Association québécoise des marionnettistes (AQM) organisait, en décembre dernier, un Colloque sur les arts de la marionnette. Ces trois jours de discussions furent l'occasion d'entendre plusieurs points de vue sur tout ce qui préoccupe le milieu. En observateur, j'ai pu prendre le pouls de ce petit monde passionné, aux attentes et aux espoirs aussi vifs que l'effervescence palpable qui l'agite.

ATELIER 1 – PORTRAIT SOCIOÉCONOMIQUE : QUAND LES CHIFFRES PARLENT

Lors de l'atelier inaugural, on révéla les résultats d'une enquête réalisée dans le milieu, afin de mettre en lumière la situation socioéconomique et les conditions de la pratique dans lesquelles évoluent les marionnettistes et les compagnies se consacrant à cette forme d'art. Divisée en deux volets, l'étude s'appuie sur les réponses de 70 praticiens individuels (sur les quelque 80 membres de l'AQM) et celles de 21 compagnies (sur les 81 producteurs approchés, dont 3 n'ont pas une pratique significative en théâtre de marionnettes ; 5 compagnies majeures n'ont malheureusement pas répondu). Les grandes lignes de cette analyse serviront de base à un plan d'action visant à soutenir et à renforcer une pratique artistique à la fois unique et diversifiée.

Le constat de la prédominance féminine dans les arts de la marionnette n'a étonné personne : les deux tiers des répondants sont des femmes, et parmi les professionnels ayant moins de 5 ans d'expérience (33 % de l'ensemble des répondants), la proportion atteint 91,3 % ! Il



Marionnettiste ambulante, Naples, 1840. Bibliothèque des arts décoratifs, Paris. Illustration tirée de l'ouvrage dirigé par Paul Fournel, *les Marionnettes*, Paris, Bordas, 1982, p. 96.

appert que 30 % des répondants ont plus de 20 ans de pratique, 21 % ont entre 11 et 20 ans d'expérience et 16 % cumulent de 6 à 10 années d'engagement professionnel. Les données sur les revenus des artistes, colligées pour 2009 et 2010, révèlent que près de la moitié d'entre eux (72,7 % chez ceux ayant moins de 10 ans de pratique) ont un revenu annuel net inférieur à 20 000 \$ et, parmi eux, plusieurs n'atteignent pas 10 000 \$. Or, sur ces montants, seule une portion plus ou moins importante selon le nombre d'années d'expérience provient des arts de la marionnette. Un représentant du Conseil québécois du théâtre, Étienne Lévesque, venu rendre compte d'études semblables pour l'ensemble du milieu théâtral, précise que le revenu annuel moyen des artistes de théâtre est de 9 000 \$... celui des hommes étant de 55 % plus élevé que celui des femmes. Des chiffres à méditer.

L'enquête de l'AQM nous apprend que les praticiens sont extrêmement polyvalents, partageant leurs activités professionnelles entre l'interprétation (78,6 %), la conception (64,3 %), la mise en scène (60 %) et la fabrication de marionnettes (57,1 %). Ce sont surtout les répondants ayant 6 à 10 ans d'expérience qui écrivent pour la marionnette et enseignent cette forme d'art (72,7 %), alors que les 11 à 20 ans sont les plus présents à la conception et à la fabrication (73,3 %), ainsi qu'à la mise en scène (80 %). Les deux tiers des praticiens ont un diplôme universitaire, et près de la moitié, un diplôme d'études collégiales. Les 6 à 10 ans auraient la plus forte scolarisation, tous niveaux d'études confondus, alors que la portion des 11 à 20 ans compte le plus de diplômés d'une école spécialisée (40 %), mais le moins de diplômés universitaires. Il est intéressant de savoir que les trois quarts des répondants ont fait des études en théâtre, et qu'un cinquième a étudié les arts de la marionnette, les plus fortes proportions étant chez les 6 à 10 ans (45,5 %) et chez les plus de 20 ans (28,6 %). Enfin, le tiers de ceux qui comptent plus de 10 ans de pratique ont une formation en arts visuels et médiatiques.

Au chapitre du financement public, les demandes de bourses d'exploration et de création/production sont les plus nombreuses à être déposées par des praticiens auprès du Conseil des Arts du Canada et du Conseil des arts et des lettres du Québec ; ce sont aussi celles qui ont le plus faible taux de réussite. Sur 9 bourses d'exploration demandées à Ottawa, 4 ont été accordées ; des 18 bourses de création/production sollicitées, 4 ont aussi été octroyées. Du côté de Québec, des 17 demandes de bourses d'exploration déposées, deux furent accordées, et sur 16 bourses de création/production demandées, 3 furent octroyées. Si 2 marionnettistes trouvent une partie de leurs revenus auprès d'autres instances, plusieurs déplorent le fait que les diffuseurs télé, cinéma, vidéo, Internet et les théâtres institutionnels ont très peu d'impact sur leur pratique professionnelle.

Du côté des compagnies, plusieurs chiffres révélateurs demanderaient à être détaillés. Retenons que les 18 compagnies de théâtre de marionnettes répondantes, qui ont produit 62 œuvres au cours des 5 dernières années, visent une large gamme de publics, des enfants aux adultes, en passant par le « tout public ». Elles reçoivent une contribution publique provinciale deux fois plus importante que celle du fédéral, et quatre fois supérieure à celle des paliers municipal ou régional. On note l'absence à peu près totale du fédéral dans le soutien aux compagnies existant depuis 10 ans et moins. Il est intéressant d'apprendre que les coûts de fabrication de marionnettes correspondent à près du tiers des coûts de production (chiffre atteignant 37 % pour les plus de 10 ans, dont le coût moyen de production est 5 fois plus élevé que celui des 10 ans et moins). Il y a peu de gros spectacles de marionnettes au Québec, les chiffres démontrant une forte présence de spectacles à petit budget. Fait notable : 55 % des compagnies investissent plus de 150 heures dans la production de marionnettes pour la création d'un nouveau spectacle, et le tiers des répondants passent plus de 150 heures à l'étape de recherche, d'exploration et de prototypes. Ceci, faut-il le préciser, avec des équipes souvent très restreintes, aux salaires à l'avenant.



Vitrine de la rue Bernard à l'occasion du festival montréalais les Trois Jours de Casteliers.
© Michèle Vincelette.

Des chiffres sur la diffusion des spectacles complètent ce portrait, où l'on apprend que la moitié des représentations sont données dans la région de Montréal, puis en Europe, en France notamment, et très peu dans les autres provinces du Canada et dans les régions du Québec. Un sévère redressement serait bienvenu sur ce plan.

ATELIER 2 - FESTIVAL SPÉCIALISÉ EN THÉÂTRE DE MARIONNETTES : À DEMI-MOT

Le second atelier souhaitait se pencher sur les rôles et responsabilités, notamment en regard de la pratique et du rayonnement des artistes, d'un festival spécialisé en théâtre de marionnettes, comme celui de Jonquières, le Festival international des arts de la marionnette (FIDAM) à Saguenay, et celui de Montréal, plus jeune, les Trois Jours de Casteliers. On a souligné l'intérêt artistique, voire touristique, de tels événements qui, en favorisant l'audace, servent à promouvoir les arts de la marionnette auprès des médias et du public, et assurent le développement de la discipline. L'exemple du Festival mondial des arts de la marionnette de Charleville-Mézières, en France, qui célébrait en 2011 son demi-siècle d'existence, fut mentionné : ce lieu de rassemblement permet aux participants de découvrir d'autres pratiques, de se faire connaître ; ce moment d'échange avec des gens de partout favorise les rencontres entre jeunes artistes et compagnies chevronnées. Les festivals permettent aux artistes de jouer dans de bonnes conditions et, si les compagnies n'y font souvent que leurs frais, elles arrivent à diffuser leurs spectacles de festival en festival durant plusieurs années.

On souhaite que ces événements aident les artistes à faire rayonner leur travail toute l'année. Denys Lefebvre, de la compagnie Tenon Mortaise, croit qu'il faut plus d'un festival, afin de favoriser une plus grande circulation ; il invite à prendre en exemple Petits Bonheurs, destiné à la petite enfance, dont le réseau de lieux-satellites s'élargit chaque année. La marionnettiste



Le public du Festival international des arts de la marionnette à Saguenay, en 2010.

© Charles F. Ouellet.

Caroline Bernier-Dionne affirme que les festivals doivent « faire les choses en grand », prendre tous les moyens promotionnels et publicitaires pour rejoindre les gens dans leur salon. José Babin, pour qui « la marionnette est plus concrète que toutes les autres formes de théâtre », y voit des occasions de découverte pour le public : « L'effervescence d'un festival donne de la crédibilité, plus que d'aller voir un spectacle de marionnettes en salle. » On émet le souhait que se multiplient les festivals chez nous, à l'exemple de certains pays, comme le Japon, où existent des festivals nationaux de marionnettes dans différentes villes, liés à un festival international, ou la Colombie, où presque chaque ville a le sien, mais à petite échelle, dans de petits lieux. On insiste sur l'importance de développer des partenariats avec les villes, par exemple en mettant sur pied un festival itinérant. Puma Freytag, professeur à l'Université Laval, s'interroge sur l'absence d'une manifestation dédiée à la marionnette à Québec : « Au Festival d'été, on voit des files d'attente pour un spectacle de marionnettes ! » lance-t-il. Faut-il tenter d'intéresser le maire Labeaume à cette forme d'art ? ou Pierre-Karl Péladeau ? Robert Lepage, dont on connaît l'intérêt pour cet art, devrait songer à impliquer sa machine organisationnelle dans un tel projet.

Marthe Adam, directrice du Diplôme d'études supérieures spécialisées (DESS) en théâtre de marionnettes contemporain de l'UQAM¹, souligne la fonction éducative des festivals pour les apprentis marionnettistes et souhaite que ceux-ci rendent leurs spectacles plus accessibles aux étudiants. Pour avoir été directrice artistique du festival de Jonquière, elle

1. Voir son texte sur la mise sur pied de ce programme en ces pages.

rappelle l'importance de mobiliser le milieu autour de tels événements. À la question des attentes qu'on peut avoir par rapport aux directions artistiques de festivals, elle note la nécessité de connaître ce qui se fait ici et à l'étranger : « La programmation doit être le reflet de la pratique, avoir le souci d'une grande qualité artistique, et présenter des genres et des styles différents. Il faut créer des ponts avec d'autres festivals, et développer un lien de complémentarité entre les festivals de Jonquières et de Montréal », dit-elle, avant de souhaiter l'ajout d'un volet dédié à la relève dans ces manifestations. Ce à quoi acquiesce Christine Plouffe, jeune diplômée du DESS, qui rêve d'une « place réservée aux finissants dans les festivals », histoire de leur offrir quelques trop rares débouchés. On aimerait que les troupes bien établies s'intéressent davantage à la relève, qu'elles accueillent les jeunes créateurs, selon des formules de parrainage à développer.

De son côté, Richard Blackburn, directeur général et artistique du Théâtre de la Dame de Cœur, invite l'AQM à aider les festivals existants à consolider leur santé financière, et souhaite que ceux-ci s'assurent d'avoir des retombées dans leurs régions respectives. Le directeur général du FIDAM, Blaise Gagnon, dit miser sur la mobilisation, la communication et les échanges, et avoir aussi besoin de l'AQM. Il aimerait qu'une aide ponctuelle soit apportée pour le transport et l'hébergement des marionnettistes, suggère la mise sur pied d'un transport collectif, d'un réseau « où l'on s'héberge entre compagnies », et que les praticiens des régions puissent aussi en profiter pour venir à Montréal. Il cite à nouveau le festival de Charleville-Mézières, dont le réseau de bénévoles est exemplaire. En filigrane, on a senti chez les intervenants un malaise, une certaine frustration par rapport au FIDAM, qui a lieu en septembre² et s'étend sur deux fins de semaine, du jeudi au dimanche, avec une pause de quatre jours entre les deux, ce qui ne facilite pas les séjours.

ATELIER 3 – LA FORMATION EN ARTS DE LA MARIONNETTE : DE LA MANIPULATION À LA CRÉATION

Au cours des dernières années, l'offre de formation dans ce domaine s'est beaucoup enrichie. En quoi consiste-t-elle ? Est-elle nécessaire ? À quels besoins répond-elle et quels manques faut-il encore combler ? Pour mettre la table, Michel Fréchette, directeur artistique du Théâtre de l'Avant-Pays et professeur retraité de l'UQAM, dresse un historique de la formation en théâtre de marionnettes au Québec. Il rappelle que les débuts d'une pratique continue de la discipline remontent à 1941, grâce à Albert Wolf, un prisonnier allemand à Farnham, qui recruta Micheline Legendre, fondatrice des Marionnettes de Montréal³, en 1948. Puis, vinrent les Felix Mirbt⁴, innovateur à l'influence déterminante, notamment pour la nouvelle dramaturgie, Pierre Régimbald et Nicole Lapointe, qui firent les beaux jours du Théâtre du Rideau Vert, et suscitèrent par leur enseignement la fondation du Théâtre Sans Fil (1971), et Jean-Guy Sabourin, qui inscrivit la marionnette à l'étude du baccalauréat en art dramatique de l'UQAM. L'année 1967 marque un tournant, alors que l'Expo 67 met nos marionnettistes en contact avec de grandes compagnies internationales. Les années 70 verront la fondation de plusieurs compagnies, dont la majorité sont toujours actives. L'AQM suivit en 1981, puis les festivals : Saguenay (1989) et Casteliers (2005). Les Conservatoires d'art dramatique de Montréal et de Québec et l'Université Laval offrent aussi des cours de marionnettes. Enfin, le DESS en théâtre de marionnettes contemporain de l'UQAM voyait le jour en 2007.



2. La prochaine édition aura lieu du 13 au 23 septembre 2012.

3. Voir l'hommage que lui consacrait André Laliberté dans *Jeu* 135, 2010.2, p. 6-7.

4. Voir la Carte blanche au Théâtre de la Pire Espèce dans ce numéro.



Peter Balkwill dans *Ignorance* (Old Trout Puppet Workshop, 2012). © Jason Stang.

Peter Balkwill, codirecteur artistique du Old Trout Puppet Workshop⁵ de Calgary, dit avoir eu l'élan pour monter son propre programme de formation après avoir donné un premier atelier à l'invitation de l'AQM. Il se remémore la fondation de sa compagnie par « un groupe de cinq adolescents d'horizons divers : philosophie, menuiserie, sculpture, interprétation, qui décidèrent de devenir marionnettistes. De cette équation, dit-il, naît naturellement une marionnette ! » Il affirme qu'il n'y avait aucun endroit au Canada anglais où l'on pouvait se former à cet art ; ses compagnons et lui ont appris par essais et erreurs en montant des spectacles. Il ne croit pas nécessaire d'avoir une formation spécialisée, la passion et le désir de faire suffisent ; mais il admet qu'il peut être profitable d'avoir un guide. Ayant étudié le jeu masqué en Europe de l'Est et au Japon, il a dû trouver comment intégrer sa formation d'interprète dans le travail de marionnettiste. Il dit axer ses ateliers sur l'importance de trouver une unité dans le travail collectif : « La manipulation est une approche complètement physique, le marionnettiste doit être en phase avec son corps et sa posture sur scène, mais aussi avec les corps des autres, qui sont tous liés, car ils doivent "danser", manipuler ensemble le plus souvent. »

Mark Sussman, professeur au Département de théâtre de l'Université Concordia, donne, à l'intention des scénographes et metteurs en scène, un cours de marionnettes qui « change leur perception du théâtre ». S'attachant à trois formes de théâtre de marionnettes, il explore avec eux la dramaturgie et les moyens liés à chacune de ces formes. Collaborateur du célèbre Bread and Puppet, il a fondé à New York sa compagnie, Great Small Works, avec laquelle il

5. À noter que cette compagnie présentera son spectacle, *Ignorance*, à l'Espace Libre en janvier 2013.



s'intéresse au microthéâtre comme aux spectacles à grand déploiement. Il signale que, dans certaines institutions américaines, tous les étudiants en théâtre sont obligés de suivre un cours de marionnettes.

Marthe Adam, qui rappelle que sa génération a appris « sur le tas » en jouant et en faisant des stages avec des compagnies, raconte la mise sur pied du DESS à l'UQAM, où l'on veut, contrairement aux écoles russes, par exemple, former des créateurs à part entière plutôt que des techniciens virtuoses de la manipulation. Puis, Madeleine Philibert, coordonnatrice de l'AQM, explique que l'organisme offre depuis 2004 un programme de formation continue, en lien avec Emploi-Québec, qui vise le perfectionnement et le maintien en emploi des jeunes marionnettistes, mais s'adresse aussi aux artistes d'autres disciplines.

ATELIER 4 – LA CRÉATION, SON ESPACE, SES NOUVEAUX HORIZONS : JE SUIS MARIONNETTISTE !

Cet atelier a permis à plusieurs marionnettistes de prendre la parole pour raconter leur parcours, leur démarche, leur passion. Myriame Larose⁶, créatrice au tempérament vif, affirme que son passage au DESS de l'UQAM lui a apporté beaucoup en lui permettant de scinder en trois sa personnalité artistique, grâce à son initiation à la mise en scène, au langage de la scénographie, et au travail du corps dans la création en solo. Affirmant porter en elle un univers poétique et burlesque, elle dit tenter de développer « l'espace du milieu » entre

Entre 2 de Julie Desrosiers et Michaël Cros (la Méta-Carpe/Institut international de la marionnette, 2005). Marionnettiste-interprète : Julie Desrosiers.
© Michaël Cros.

6. Voir son témoignage dans ce dossier, p. 126-131.

ses extrêmes et avoir découvert, depuis un an qu'elle travaille avec le Théâtre de l'Œil, « un calme et une douceur » qu'elle ne se connaissait pas. Julie Desrosiers⁷ fait part d'un parcours lié aux arts visuels, à la scénographie, aux images plus qu'au texte : ayant été maquilleuse, elle a dû explorer les effets spéciaux avec prothèses, etc., notamment lors d'ateliers avec le Théâtre de la Dame de Cœur. Sans formation de comédienne, après un stage de manipulation à Charleville-Mézières, elle a développé ses propres projets de théâtre d'objets, où « l'objet peut ne pas avoir de caractéristiques humaines ». Elle précise que les stages l'ont aidée à se définir comme marionnettiste, plutôt que comme artiste visuelle utilisant la marionnette, avant de faire voir de superbes photos de marionnettes sous l'eau avec leur manipulatrice.

Le directeur artistique du Théâtre de la Tortue Noire de Saguenay, Dany Lefrançois⁸, dit rêver d'avoir un lieu à gérer, mais aussi « d'une résidence de création dans un théâtre à Montréal ou ailleurs ». D'abord engagé avec les Amis de Chiffon, qui se consacrent au jeune public, il a acquis une formation interdisciplinaire à l'Université du Québec à Chicoutimi et au Conservatoire d'art dramatique de Québec, où il créa une courte forme qu'il fut invité à présenter aux Trois Jours de Casteliers. Lors d'un stage avec Marcelle Hudon, qui « transforma [sa] vision », se dessinèrent les prémices de sa compagnie, dédiée au théâtre d'objets pour adultes et adolescents. Il montra, lors de l'atelier, des extraits vidéo fort intéressants sur sa recherche de nouvelles formes de manipulation. Marie-Pierre Simard, qui enseigne au DESS, où elle insiste sur l'importance pour les jeunes de connaître la tradition, est issue des arts plastiques et, après être passée par la scénographie, dit avoir abouti par hasard dans les cours de marionnettes de Michel Fréchette. Elle explore alors la peinture, la sculpture et le mouvement avant de partir étudier trois ans à Charleville-Mézières, où elle a appris à toucher un peu à tout. De retour au Québec, elle collabore pour la première fois avec plusieurs compagnies, dont le Théâtre de l'Œil, comme interprète et manipulatrice. Elle note l'importance d'être polyvalent pour les marionnettistes. Grandement impliquée dans la conception et la fabrication de marionnettes, elle souhaiterait « pouvoir travailler avec des matériaux moins toxiques ».

Aussi enseignant au DESS, Patrick Martel qualifie l'enfant qu'il fut de « marionnettophage », dévorant les émissions de télé de l'époque, puis les spectacles de Pierre Régimbald et Nicole Lapointe, dont certaines images l'habitent encore. Fasciné par les différents métiers liés aux arts de la marionnette, il choisit de développer l'espace pour la marionnette, créant de nombreuses scénographies, notamment pour l'Avant-Pays. Enfin, Richard Blackburn a raconté l'épopée de son théâtre de marionnettes géantes à Upton, à la sortie 147 de l'autoroute 20 : la Dame de Cœur y occupe le même site depuis 34 ans, dont les dix premiers à titre de squatteur, et y travaille en quatre, cinq, six, sept dimensions autour du public ! Aujourd'hui, avec neuf bâtiments sur le site, dont un centre d'interprétation de la marionnette qui fonctionne à l'année, la compagnie porte une responsabilité immobilière exigeante⁹. Blackburn rappelle la recherche technologique, notamment sur le harnais développé au fil des ans, travail qui se fait en synergie avec les efforts du côté de l'interprétation, de la dramaturgie, de la relève, pour cette compagnie qui exporte beaucoup ses spectacles.

En conclusion, on remet en question les cloisons entre les arts imposées par les structures subventionnaires : ainsi, les marionnettistes n'ont pas accès à des bourses pour se payer des ateliers, voire un immense atelier qui servirait à plusieurs, comme cela existe chez les artistes visuels. Les objets qu'ils fabriquent, non exposés mais montrés, utilisés sur scène, les confinent au secteur du théâtre. Au moment où toutes les formes d'art se décloisonnent, on déplore que les bailleurs de fonds maintiennent ces anciennes séparations.

7. Voir p. 110-117 le texte de Catherine Sirois, qui présente les démarches de Julie Desrosiers et de José Babin.

8. Voir l'entretien qu'il a accordé à Françoise Boudreault dans ce dossier, p. 106.

9. Le Théâtre de la Dame de Cœur dévoilait en février une entente administrative avec plusieurs partenaires visant à soutenir la recherche à la hauteur de 240 000 \$ sur trois ans.



ATELIER 5 – LE THÉÂTRE DE MARIONNETTES POUR ADULTES : LE VENT DANS LES VOILES

Leur art étant souvent associé au jeune public, les créateurs de théâtre de marionnettes souffrent du manque de reconnaissance de leur travail destiné aux adultes, dont la qualité et la pertinence sont pourtant indéniables. Parce que cet art fait éclater les cadres du théâtre pour y mêler art visuel, danse, musique, technologie, plusieurs spectateurs, y compris des critiques, semblent y perdre leurs repères. Question de temps et d'habitude de fréquentation, il faudra bien qu'ils s'y fassent, car les artistes font flèche de tout bois... pour ne pas dire de toute matière. Le sculpteur et auteur Daniel Danis, originaire du Saguenay, s'est intéressé très jeune à la marionnette. Déjà, dans sa pièce *le Pont de pierre et la Peau d'images*, il cherchait une jonction entre l'art visuel et les personnages, puis s'intéressa, dès 1992, à la création d'un espace théâtral sans acteurs, où des objets seraient personnages. Fasciné, enfant, par les cérémonies à l'église, il situe l'origine de sa passion pour la marionnette à l'étude du théâtre grec, dans lequel les personnages montés sur des cothurnes avaient un aspect monolithique. Son intérêt pour la technologie lui a fait comprendre qu'il est « aussi compliqué de travailler en marionnette qu'en vidéographie : ça demande beaucoup d'argent, et l'objet ne parle pas tout seul ».

Le pince-sans-rire Antoine Laprise, directeur artistique du Théâtre du Sous-marin jaune, affirme d'emblée ne pas savoir pourquoi il fait du théâtre de marionnettes. Enfant, il découpait les personnages de l'album *Astérix et Cléopâtre* pour faire de petits spectacles, mais c'est « avec beaucoup d'insatisfaction » qu'il menait cette bataille avec des idées, des objets, des matières pour raconter des histoires. Il dit : « J'essaie de faire un travail plus intellectuel avec les marionnettes, convaincu que l'idée peut provoquer des émotions. » Pour sa part, Claudie Gagnon, qui déclare tout de go venir des arts visuels et en faire encore, ne fabrique pas d'objets, mais les met en scène. Inspirée par les tableaux anciens, elle travaille avec des personnes, pas nécessairement des comédiens, incarnant des personnages dans des tableaux vivants sans paroles.

La lune est à moi ! de
Marie-Luce Maupetit,
mis en scène par Patrick Martel
et Michel P. Ranger
(Théâtre de l'Avant-Pays,
2011). Scénographie et
marionnettes : Patrick Martel.
Sur la photo : David Magny.
© Suzane O'Neill.



José Babin, directrice artistique du Théâtre Incliné, qui animait l'atelier, après s'être demandé si le mot « marionnette » était encore approprié, alors qu'en Europe on parle de plus en plus de « formes animées », relance la discussion sur les thématiques et les publics. Antoine Laprise affirme choisir un thème et se poser ensuite la question du public. Lui dont les pièces sont des adaptations d'œuvres littéraires croit qu'il y a une question de vocabulaire dont il faut tenir compte ; il est conscient de s'adresser à un public ayant une certaine culture : « Pour moi, le meilleur public, le plus dynamique, est mélangé : il comporte une majorité d'adultes, avec des enfants et des adolescents. » Daniel Danis pense aussi que la marionnette s'impose à partir des thèmes qu'on veut traiter : « La marionnette ou l'objet devant la caméra m'intéresse énormément, mais ça coûte un prix fou de faire de l'exploration ! Comment jumeler cette recherche technologique avec le texte ? Il y a généralement trop de texte. Aujourd'hui, il n'y a plus d'argent pour la recherche s'il n'y a pas une production à la clé », déplore-t-il, avant

La Montagne qui marche de Marilyn Perreault, présentée pendant la saison estivale en 2009, 2010 et 2011 au Théâtre de la Dame de Cœur, à Upton, dirigé par Richard Blackburn.
© Théâtre de la Dame de Cœur.



d'en appeler à la renaissance du Mouvement pour les arts et les lettres, afin de revendiquer plus d'argent.

Sur la question de la dramaturgie particulière à la marionnette, Antoine Laprise précise qu'une partie de son travail consiste à « prendre des thèmes et à les faire passer dans la matière pour effectuer une sorte de remise en matière de la pensée », ce à quoi fait écho José Babin, qui reconnaît aussi qu'on doit souvent mettre en matière du texte plutôt qu'écrire pour la marionnette. « Souvent on fait des choses où le texte et la matière s'annulent », renchérit Daniel Danis, qui souhaite qu'on fasse davantage appel à des auteurs ou à des conseillers dramaturgiques. L'auteur de *Kiwi* insiste sur l'importance pour le milieu de définir le territoire de la marionnette, arrimé aux recherches qui se font dans les universités : « Soyez inclusifs, lancez-le, mais forts dans votre identité ! » ■