MARIONNETTES

Magazine de l'Association québécoise des marionnettistes - 2012
Centre UNIMA - Canada (Section Québec)

Perspectives

Histoire et enjeux de la marionnette québécoise

Desjardins
Caisse populaire
du Mont-Royal

L'AQM tient à remercier la Caisse populaire Desjardins du Mont-Royal de son soutien pour la réalisation des projets spéciaux dans le cadre du 30e anniversaire de fondation de l'association.

Sommaire

4 Un riche passé pour éclairer les défis du présent
Mot du rédacteur en chef
Philippe Couture

5 La voici! Et la suite...?
Mot de la coordonnatrice
Madeleine Philibert

6 Un cadeau pour les 30 ans de l'AQM
Mot de la présidente
Hélène Ducharme

7 La marionnette québécoise et la scène internationale
Éditorial
Louise Lapointe

// L'AQM SOUFFLE 30 BOUGIES

10 30 ans, l'âge critique
Turning thirty: a critical age!
Philippe Couture

14 Le roi est mort, vive le roi!
The King is dead. Long live the King!
André Laliberté

18 D'hier à aujourd'hui: témoins de la vitalité de la marionnette québécoise
André Laliberté, Pierre Robitaille
et Jeannot Boudreault

22 La formation continue: pour avancer sans cesse
Ongoing Training to Keep Pushing Forward
Stéphane Guy

25 Le DESS en théâtre de marionnettes contemporain
The DESS in Contemporary Puppet Theatre
Marthe Adam

28 DESS: La parole aux diplômés
Philippe Couture

// ÉCHOS DU COLLOQUE SUR LES ARTS DE LA MARIONNETTE

32 Les prémisses d'une foisonnante discussion
The basis for a rich discussion
Philippe Couture

35 Semer des graines et les voir grandir
Entretien avec Anne-Marie Provencher
Catherine Sirois

37 La marionnette plurielle
Entretien avec José Babin
Catherine Sirois

40 Des pensées à méditer Bilan du colloque
Taking stock of the symposium. Food for thought
Philippe Couture

// TERRITOIRES MARIONNETTIQUES

44 L'intériorité de la marionnette
The Puppet's Interiority
Marthe Adam

48 Quand les marionnettes électroniques envahissent la scène
When electronic marionettes take the stage
Zaven Paré

// L'UNIMA EN TOUTES LETTRES

54 UNIMA-Canada: Pour une voix forte et unie
UNIMA-Canada: For a Strong and United Voice
Isabelle Payant

57 Petits et grands plaisirs des rencontres internationales
The great and small Joys
of international Encounters
Magali Chouinard

60 Union naturelle. L'AQM et l'UNIMA célèbrent 30 ans de collaboration
Jacques Trudeau

CRÉDITS
Direction de production: Madeleine Philibert
Rédaction en chef: Philippe Couture
Traduction: Laurent Montpetit
Mise en page et conception graphique: François Longpré

Révision: Jeanne Berthoux, Hélène Ducharme, Madeleine Philibert, Lynn Katrine Richard
Comité Communications: Alain Lavallée, Jonathan Nadeau, David Magny,
Lynn Katrine Richard, Jeanne Berthoux
Coordination des ventes publicitaires: Aurélie Suberchicot et Rachel Bureau

Mot du rédacteur en chef

Un riche passé pour éclairer les défis du présent

PHILIPPE COUTURE

En tant qu'observateur de la scène théâtrale québécoise , je me suis entre autres passionné ces derniers mois pour le débat mené par le Conseil québécois du théâtre (CQT) autour de la constitution d'une charte des théâtres institutionnels. Le milieu théâtral a raison de croire qu'une restructuration du modèle actuel est nécessaire. Les artistes de théâtre, qui font encore et toujours des miracles à partir de bouts de ficelles, manquent cruellement de temps pour créer et ont plus que jamais besoin d'un soutien accru pour réaliser des projets de longue haleine ou de plus grande envergure. Dans nos théâtres mi-privé mi-public, dont les programmations sont de plus en plus influencées par les diktats de la rentabilité et du marketing plutôt que par les impératifs artistiques, les artistes sont trop souvent forcés de travailler vite et de tourner les coins ronds. Au sein de plusieurs compagnies en mal de reconnaissance, trop de créateurs sont forcés d'abandonner de très fertiles recherches artistiques, qu'ils ont pourtant le talent, l'intelligence et le désir de mener à bien. Dans un tel contexte, on risque d'assister, impuissants, à un important plafonnement de la pensée artistique. Il faut ébranler les fondations.

↑ Philippe Couture, rédacteur en chef de cette édition de Marionnettes, est également critique de théâtre au quotidien Le Devoir et collaborateur régulier de la revue de théâtre Jeu, dont il est membre du comité de rédaction.

Les marionnettistes québécois, dont le travail est encore méconnu, n'échappent pas à cette fâcheuse situation. Je me suis donc réjoui de les voir exprimer cette année des revendications senties, notamment lors du Colloque sur les arts de la marionnette, dont nous rendons compte quelques pages plus loin. Il est vrai que cet art, singulier mais fort diversifié, mérite d'être largement mieux diffusé. Il est aussi vrai que le travail de ces artistes, parce qu'il nécessite d'importantes ressources matérielles et une expertise particulière, doit être envisagé dans toute sa spécificité. L'expérience de rédaction en chef de ce magazine m'a placé au coeur de ces criants enjeux. Vous l'aurez compris, nous avons voulu que cette revue soit un brin engagée, du moins qu'elle jette un vif éclairage sur les préoccupations actuelles des marionnettistes québécois. L'AQM a trente ans, et bien que nous ayons volontiers posé notre regard sur le dynamique passé de l'association, nous avons surtout cherché à comprendre en quoi ce passé éclaire le présent et en quoi il peut être le moteur d'actions à entreprendre.

Ainsi, nous avons demandé à Louise Lapointe, directrice de Casteliers, de jouer les éditorialistes et de jeter un regard critique sur la place des marionnettistes québécois sur la scène internationale. En réfléchissant à l'épineuse question de la transmission, le marionnettiste André Laliberté rappelle entre autres l'importance de protéger le patrimoine marionnettique québécois. Plus loin, Catherine Sirois approfondit avec Anne-Marie Provencher et José Babin certaines des questions discutées lors du colloque, dressant un portrait problématique de la diffusion des arts de la marionnette. En introduction de la section consacrée au colloque sont également résumés les résultats préliminaires d'une enquête dévoilant la situation socio-économique précaire, voire inquiétante, de la majorité des marionnettistes.

Le magazine propose aussi un regard transversal sur l'histoire de l'AQM, où se croisent, entre autres, des témoignages de praticiens et une présentation en deux temps de l'évolution de la formation en théâtre de marionnettes. Soucieux de réfléchir également à des enjeux esthétiques, nous vous proposons en fin de parcours des articles de fond portant sur l'intériorité de la marionnette et sur la marionnette électronique, avant de laisser la parole aux dynamiques représentants d'UNIMA, qui nous racontent ce qui les anime ces jours-ci.

Je vous souhaite une très agréable lecture!

En

The past links to the present

PHILIPPE COUTURE

As an observer of Quebec's theatre scene, I was pleased this year to see puppeteers voicing demands, especially during the puppetry symposium. As an art, puppetry deserves greater visibility and bigger applause. Being the editor in chief of this publication has made me aware of the challenges it faces. The AQM is celebrating its thirtieth anniversary and although we wish to explore the association's history, we also want this publication to address the current concerns of Quebec puppeteers. We have therefore focused on trying to understand how the past links to the present. I wish you all good reading!

Mot de la coordonnatrice générale

La voici! Et la suite...?

MADELEINE PHILIBERT

Après près de trois ans d'attente, la troisième revue Marionnettes – qui vient compléter le projet initial de triptyque – voit enfin le jour! Ce nouveau numéro se distingue cependant des précédents, question de (re) souligner les 30 ans de l'Association québécoise des marionnettistes, de mettre en lumière ses activités et son dynamisme, et de brosser un portrait, englobant, des nombreux visages de la pratique. Cette édition innove également avec un contenu entièrement bilingue, question de favoriser un plus vaste lectorat : de Montréal à Chengdu, en Chine, où la revue sera prochainement distribuée lors du XXIe Congrès de l'Union Internationale de la Marionnette (UNIMA). Et partout ailleurs. Certains textes traduits en anglais sont exclusivement disponibles sur le site Internet de l'AQM au www.aqm.ca.

Mais surtout, grâce à cette édition spéciale, l'AQM renoue avec le plaisir et la fierté de présenter une œuvre collective de grande qualité, une revue dense et originale qui offre une incroyable tribune aux marionnettistes.

Marionnettes: c'est une fenêtre sur la pratique des arts de la marionnette au Québec, sur ses artistes penseurs et créateurs, et par laquelle la pensée et le rêve entrent comme une bonne bouffée d'air qui stimule les neurones et donne envie d'aller jouer dehors! C'est un espace d'échange, de prise de parole, de discussion et d'affirmation, tourné vers l'autre.

Marionnettes est un projet qui a pris racine dans le Comité Communications avant d'être porté par Philippe Couture, rédacteur en chef, par tous les artistes membres de l'AQM ou auteurs invités qui en signent les textes, et par Laurent Montpetit, qui en assuré la traduction en anglais. Merci à tous les collaborateurs qui, par leur rigueur, leur profondeur et leur professionnalisme, ont donné voix à ce magazine!

L'AQM porte en elle ces voix, multiples. Ragaillardie par le récent Colloque sur les arts de la marionnette, l'association veut continuer d'être le rassembleur, le centre névralgique et le haut-parleur de ses membres et de son milieu. La revue *Marionnettes* est un outil essentiel dont s'est dotée l'association pour faire résonner ces voix, au-delà de toutes frontières.

Ce 3e numéro de *Marionnettes* n'est pas une fin en soi, mais sa continuité représente un défi pour l'AQM. Et pour que ce magazine demeure un lieu foisonnant d'idées, un objet rassembleur favorisant la rencontre, un outil dynamique de reconnaissance des arts de la marionnette, l'association pense déjà au futur prometteur des prochaines parutions : des projections à la réalité, quel avenir pour *Marionnettes*? Sa forme, son contenu, sa distribution, et même sa mise en vente sont des avenues qui seront étudiées pour permettre à ce magazine de connaître encore plusieurs printemps. De beaux défis à relever, avec vous!

L'AQM renoue avec le plaisir et la fierté de présenter une œuvre collective de grande qualité, une revue dense et originale qui offre une incroyable tribune aux marionnettistes.

En AQM is proud to present, for the first time, a fully bilingual edition of the magazine *Marionnettes* in both French and English. Please note that the English translation for certain articles can only be found on the web. Readers are therefore invited to visit the association's website at www.aqm.ca, as indicated at the end of the texts.

Mot de la présidente

Un cadeau pour les 30 ans de l'AQM

En Visit www.aqm.ca for English version

HÉLÈNE DUCHARME, codirectrice artistique
et directrice générale du Théâtre Motus

Depuis mon entrée en poste en tant que présidente de l'Association québécoise des marionnettistes, il y a déjà quatre ans (en novembre 2008), je rêvais de réaliser les États généraux québécois de la marionnette. Au fond, je rêvais d'un grand rassemblement de tous les gens qui forment ce merveilleux milieu auquel je suis si fière d'appartenir. Je voulais offrir un espace d'échange à propos de toutes nos réalités, des plus quotidiennes aux plus artistiques. J'étais prête à y mettre toutes mes énergies afin que notre milieu ait un moment, un lieu, pour crier haut et fort qu'il existe, qu'il est en pleine effervescence et qu'il a des besoins spécifiques et urgents. C'est donc avec beaucoup d'émotions que j'ai eu le plaisir de présider les 1er, 2 et 3 décembre 2011 ce fameux événement que nous avons appelé Colloque sur les arts de la marionnette.

Les objectifs et les attentes étaient très grands car nous avions travaillé, Madeleine Philibert, le conseil d'administration, les membres des différents comités et moi, pendant plus d'un an, à sa préparation. Et nous n'avons pas été déçus, loin de là. Tous les artisans du milieu, tant des grands centres que des régions plus éloignées, étaient présents et actifs tout au long de ces trois jours. Les différents sujets ont été abordés avec passion et conviction. Les gens n'ont pas eu peur de prendre la parole et de nommer des réalités plus difficiles, des points de vue qui ne font pas nécessairement l'unanimité, de venir brasser un peu les perceptions et préjugés que nous avons de notre métier.

Ce grand moment de réflexion nous aura permis de dresser un plan d'actions concret pour l'avenir de la marionnette et de mettre nos 13 propositions issues de ces rencontres en lien direct avec le plan stratégique de l'association que nous finalisons présentement. Je suis fière d'avoir mené à terme ce colloque, fière de notre milieu et surtout fière de notre association!

De plus, en lien avec ce colloque, nous en avons profité pour célébrer les 30 ans de l'AQM! Comme Jean-Pierre Ferland le disait, c'est à 30 ans que l'AQM est belle, avant elle était jolie, après, ça dépend d'elle... Encore aura-t-il fallu nous battre pour sa survie. Des années à vagabonder d'un garde-robe à l'autre, à emprunter à droite et à gauche un coin de bureau et un ordinateur libre... Puis tout à coup, avec notre subvention au fonctionnement, un souffle nouveau, la possibilité de s'installer un peu, un chez-nous douillet avec un réfrigérateur vide et la tête pleine d'espoir en la vie. Et voici que déjà nos 30 ans sonnent à la porte pour nous rappeler le chemin parcouru, les rêves réalisés et ceux qu'on a dû mettre de côté, les quelques rides prises au passage de nos rencontres marquantes, de nos peines d'amour, de nos deuils et de nos nuits passées à remplir des demandes de subventions parfois stériles mais parfois si glorifiantes!

Un chemin de vie bien rempli et de nouvelles générations devant nous, qui créent et nous bouleversent, que demander de plus? L'AQM a travaillé fort pour arriver au point où elle en est maintenant. Grâce à tous les efforts mis en commun, le regard du public, des praticiens du théâtre et des bailleurs de fonds a énormément évolué. La marionnette n'est plus un épiphénomène des arts de la scène et est de moins en moins vue comme un art mineur. Mais il faut poursuivre le travail...

Après 30 ans, ça dépend d'elle...

Qu'est-ce qui attend notre association? L'AQM, depuis ses tous débuts, dépend entièrement de nous, ses membres. Ce sont nos rêves, nos ambitions, notre implication et notre croyance profonde en son existence qui feront qu'elle arrivera à obtenir une reconnaissance à la hauteur de son importance!

> Je revendique aujourd'hui un cadeau pour les 30 ans de l'AQM: notre maison à nous! La Maison internationale des arts de la marionnette. MIAM! Enfin nous pourrons mettre toute notre nourriture dans notre frigo à nous!

Longue vie aux arts de la marionnette, longue vie au milieu exceptionnel de la marionnette québécoise, longue vie à l'AQM, une association à l'image de notre passion!

Éditorial

La marionnette québécoise et la scène internationale

LOUISE LAPOINTE, directrice de Casteliers

Les arts de la marionnette connaissent actuellement un essor remarquable partout dans le monde occidental et le Québec ne fait pas exception. Ils contribuent au dynamisme culturel qui distingue notre province à l'échelle nationale et internationale. Aux côtés des flamboyants Lepage et Cirque du Soleil, les marionnettistes québécois occupent tout autant les planches et les rues d'Europe, des États-Unis et du Mexique, à l'échelle et avec l'humilité qui leur sont propres. Ici aussi, les marionnettistes ne font que rarement la une, faute d'acrobaties sur scène ou auprès des médias.

Les arts de la marionnette sont du monde des archétypes, d'où l'universalité de la forme que les marionnettistes du Québec contribuent à enrichir à leur juste part. Le ratio des spectacles de marionnettes québécois qui excellent et traversent les frontières est comparable à celui des autres pays. Qu'est-ce qui différencie notre pratique de celle de nos pairs étrangers? À mon avis, les courants esthétiques ont peu à y voir, ce sont plutôt les structures de production, la place de la tradition et notre rapport au travail des autres qui distinguent notre façon de faire.

Sur le plan formel, nous ne pouvons cerner aujourd'hui une constante québécoise. Alors que la marionnette géante a imposé ses couleurs dans les années 70 et 80, les créations actuelles sont aussi diversifiées dans leurs techniques et leurs thèmes que les publics auxquels elles s'adressent. Les recherches inter et multidisciplinaires côtoient les formes traditionnelles; la marionnette est souvent au service de la dérision et de l'absurde dans les spectacles pour adultes, alors que sa poésie enlumine les créations pour enfants; la table demeure une favorite, l'ombre fait un retour en force, le fil disparaît.

Les structures de production constituent par contre un important facteur de différence. À des années lumière des théâtres institutionnels d'Europe de l'Est, avec leurs scènes, ateliers et équipes nombreuses d'artistes et d'artisans, à des kilomètres des larges réseaux de diffusion français, du statut d'intermittent et des cachets européens, les marionnettistes québécois créent dans des conditions souvent plus précaires que celles dont bénéficient plusieurs de nos pairs étrangers. La marionnette, par son essence, demande moyens et temps de répétition accrus. L'essai et l'erreur, inhérents au travail avec la matière, décuplent les étapes de création et malheureusement, bien peu peuvent s'offrir ce luxe. Le théâtre pour enfants québécois est à cet égard favorisé, vu sa diffusion souvent élargie qui permet de retravailler les œuvres au fur et à mesure des représentations nombreuses.

Notre lien à la tradition différencie également notre pratique. Éloignés dans le temps et dans l'espace des formes sacrées ou folkloriques, les artistes québécois ont eu le champ libre et le cœur léger pour inventer leurs propres marionnettes. L'image a pris et conserve une grande place par rapport au texte, le suggéré prime sur le prononcé, au détriment parfois de la dramaturgie. Cette lacune fait d'ailleurs l'objet de moult réflexions au sein de notre milieu et on se réjouit de l'attention que lui porte la nouvelle formation offerte à l'École supérieure de théâtre à l'UQÀM.

Une troisième et importante différence dans notre pratique est notre rapport au travail de nos pairs. On discute peu et mal de nos créations, en comparaison des débats passionnés outre-mer: critiques positives ou négatives, impressions personnelles ou réflexions intellectuelles, argumentaire articulé sinon pointu. Un dialogue bien frileux au Québec mais qui profiterait certes à l'avancement de la profession, de la pensée et à la sensibilisation des critiques.

→

Les arts de la marionnette sont du monde de l'indicible, il faudra néanmoins développer notre façon d'en parler!

Editorial

En

Puppetry in Quebec and the International Scene

LOUISE LAPOINTE, director of Casteliers

Puppetry is undergoing a remarkable boom around the world and Quebec is no exception. Here, puppetry contributes to the cultural vitality that distinguishes our province in Canada and abroad. Alongside Robert Lepage and Cirque du Soleil, Quebec's puppeteers are making their mark on the stages and in the streets of Europe, the United States and Mexico — if less flamboyantly and on a somewhat smaller scale. Of course, their lack of stage and media acrobatics means that puppeteers are rarely front-page news at home.

Puppetry belongs to the realm of archetypes and, as such, is a universal art form that is enriched through the contribution of Quebec puppeteers. The percentage of Quebec puppet shows that excel and tour abroad is comparable to that of other countries. How, then, does our puppetry differ from what our peers are doing elsewhere? I believe aesthetic trends have little to do with it. Rather, it's our combination of production structures, traditions and how we relate to the work of others that makes us stand out.

On a formal level, it's impossible to identify a common theme running through puppetry in Quebec. While giant marionettes left their mark on the 70s and 80s, puppetry today is as diverse in theme and technique as its target audiences. Cross and multidisciplinary research rubs shoulders with traditional forms; adult shows are often spiced with irony and absurdity, while children's are bathed in poetry; table puppetry is still a favourite; shadow puppetry is making a strong comeback; threads are disappearing . . .

Production structures are, however, an important differentiating factor. Quebec puppeteers create in conditions that are light-years away from the stages, workshops and sheer numbers of artists in the institutional theatres of Eastern Europe. We also lag behind the large touring networks and the special status of "intermittent artists" in France [1], as well as the fees paid by European presenters. Conditions here are much more precarious than for our peers abroad. By its nature, puppetry requires greater resources and more rehearsal time. The trial and error inherent to working with materials increases the number of steps in the creative process tenfold; unfortunately, very few puppeteers can afford such a luxury. In this regard, children's puppet theatre in Quebec has the advantage: its generally broad distribution allows the artists to rework their shows as the tour progresses.

Our links to puppetry traditions also distinguish our practice. Time and space separate us from the art's folk roots and sacred forms. This has given our puppeteers a free hand and a carefree heart in inventing their own puppets. As a result, imagery overshadows text even today. What is implied is more important than what is said, which can be detrimental to a production's dramaturgy. This shortcoming has been widely discussed in our community and we're pleased to see the subject has been addressed in the new program offered by UQAM's École supérieure de théâtre.

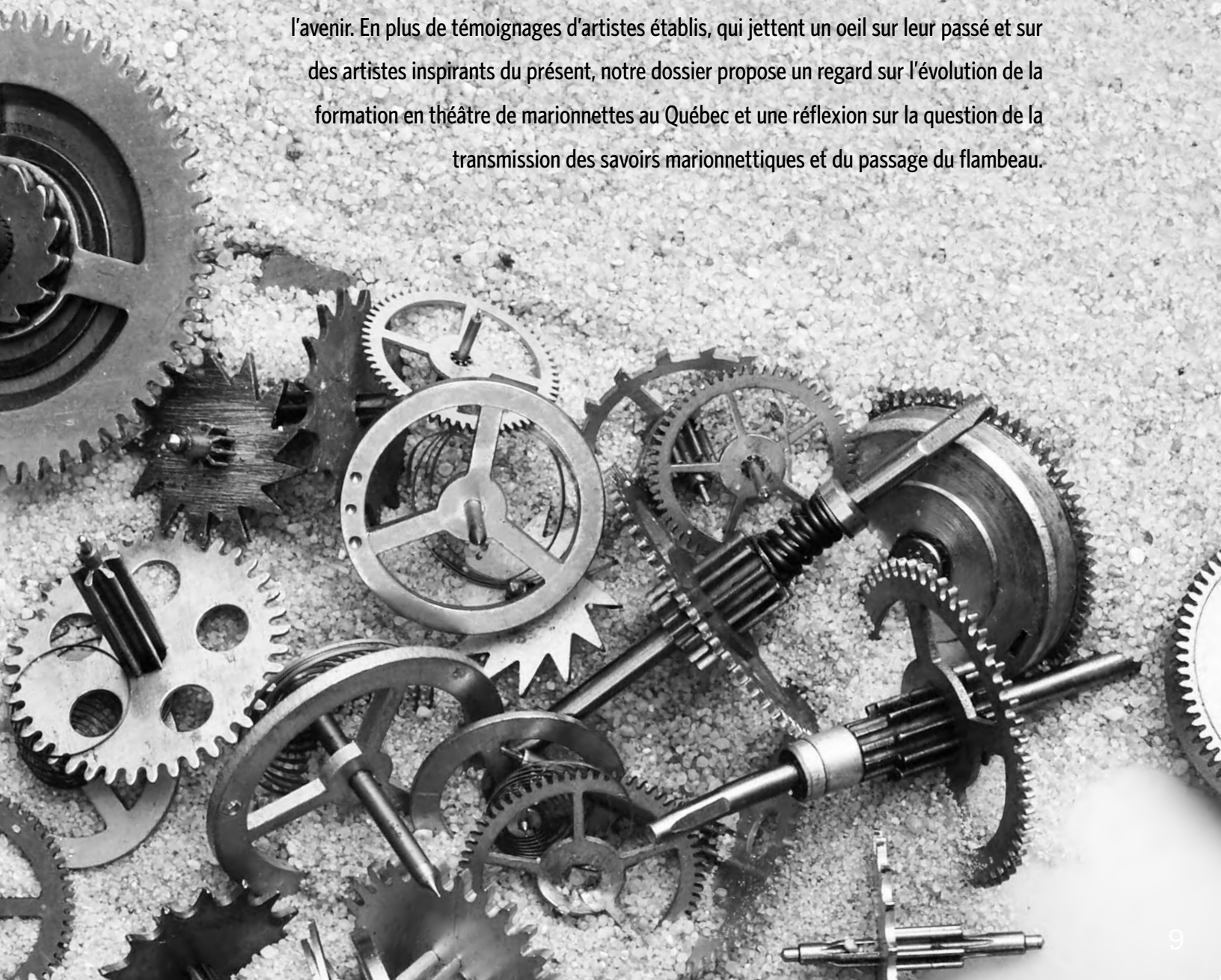
A third and important difference is how we relate to the work of our peers. Compared to the impassioned debates overseas — which can encompass positive or negative comments, personal impressions or intellectual remarks, well thought-out or highly sophisticated arguments — we discuss our work inarticulately and all too infrequently. However timid it may be, any dialogue in Quebec can only help the profession and its accompanying discourse move forward as well as raise the awareness of theatre critics.

The art of puppetry may well be indescribable, but we still must develop ways to discuss it!

1. In France, arts professionals categorized as intermittents or temporary entertainment workers are covered by the Convention de l'Assurance chômage and can receive unemployment benefits.

// L'AQM SOUFFLE 30 BOUGIES

La trentaine est l'âge de toutes les remises en question. L'Association québécoise des marionnettistes célèbre cet anniversaire en réfléchissant à quelques événements marquants de son histoire, mais elle se soucie surtout de projeter son regard vers l'avenir. En plus de témoignages d'artistes établis, qui jettent un oeil sur leur passé et sur des artistes inspirants du présent, notre dossier propose un regard sur l'évolution de la formation en théâtre de marionnettes au Québec et une réflexion sur la question de la transmission des savoirs marionnettiques et du passage du flambeau.



30 ans, l'âge critique

↑ Une scène de *L'histoire des oiseaux qui voulaient connaitre le bout du monde*, de Mohamed Kacimi (Rouen, France), présentée au Micro-festival de marionnettes inachevées de Trois-Rivières. Crédit: Cinthia Chouinard

PHILIPPE COUTURE

Est-ce l'âge de la maturité, de la sagesse, ou celui du repositionnement? À 30 ans, l'Association québécoise des marionnettistes accompagne le milieu de la marionnette dans une période de profondes remises en question et de grandes aspirations. Regard en deux temps sur le chemin parcouru et à parcourir.

En célébrant ses trente ans, l'AQM célèbre plus que sa propre trentaine: elle célèbre l'évolution d'une discipline artistique s'étant grandement diversifiée et ayant considérablement élargi son champ d'action et de diffusion lors des trois dernières décennies. Le théâtre de marionnette québécois, du moins celui que l'on considère aujourd'hui comme «professionnel» et dont on identifie les débuts vers la fin des années quarante, a en effet connu une évolution fulgurante depuis la fondation de l'association. Après avoir été marqué par une multiplication du nombre de compagnies et ayant vu un grand nombre d'artistes atteindre des rivages internationaux, le milieu québécois de la marionnette semble aujourd'hui confronté à des défis de taille. La diffusion de la marionnette pour adultes se heurte en effet à de nombreux écueils, dans un contexte de saturation de la scène théâtrale québécoise (il y a trop de compagnies pour le nombre de salles disponibles et une trop grande concentration de la diffusion à Montréal). Mais surtout, malgré la vitalité de la discipline, la reconnaissance publique et médiatique demeure largement insatisfaisante.

Un grand rêve à concrétiser

Les marionnettistes québécois continuent donc de rêver à la création d'un centre de création et de diffusion consacré exclusivement à la marionnette. Un tel lieu ne serait-il pas garant d'un développement à la hauteur des attentes et des aspirations des marionnettistes? Tout porte à croire, en effet, qu'un tel centre constituerait un magnifique point d'ancrage, où les marionnettistes de tous horizons trouveraient les ressources nécessaires à de nouvelles recherches artistiques et pourraient travailler dans le sens d'une évolution générale de la discipline. On peut aussi croire qu'un tel lieu attirerait l'attention d'un public curieux et serait dans la mire des médias (du moins les plus sensibles à la chose culturelle).

Les marionnettistes voient grand, comme en témoigne le manifeste qu'ils ont rédigé cette année, réclamant «que soit reconnue la nécessité d'implanter un lieu phare voué à la marionnette» et que le patrimoine marionnettique soit «sauvegardé et répertorié». Car voilà un autre enjeu historique qui pose un énorme défi aux marionnettistes du présent: les marionnettes créées et accumulées au fil des ans par les compagnies ne peuvent pas toutes être laissées à l'abandon et méritent d'être mises en valeur. Elles sont des oeuvres d'art à part entière et, ainsi, elles appartiennent à l'espace public. Elles témoignent de l'histoire de la marionnette québécoise et permettent de jeter un regard sur le travail des artistes d'aujourd'hui, qui s'inscrit bien souvent dans la filiation du travail des marionnettistes d'hier. Je vous invite d'ailleurs à lire dans ce magazine le texte d'André Laliberté, qui propose une réflexion toute personnelle à ce sujet. Très peu de recherches ont été réalisées sur l'esthétique des marionnettes québécoises, mais le patrimoine marionnettique en dit certainement long sur les croisements opérés chez nous entre les traditions orientales et occidentales, mais aussi sur les grandes libertés prises par nos marionnettistes par rapport à ces mêmes traditions.

Pour que tous les artistes aient l'occasion de créer dans des conditions propices,

il faudra bien inventer de nouvelles structures.

Il faudrait, pour réaliser ce projet, un soutien gouvernemental considérable et sans doute un fort appui du milieu des affaires. Le milieu de la marionnette, s'il bénéficie d'un certain soutien des organismes subventionnaires, demeure financièrement précaire. Les résultats préliminaires d'une récente étude [1] montrent que la plupart des marionnettistes sont dans une situation financière problématique et que plusieurs compagnies voient leurs demandes de subventions refusées année après année.

Heureusement, les marionnettistes d'ici n'ont jamais attendu le soutien massif des gouvernements pour se développer. Le nombre de compagnies a constamment augmenté et la transmission des savoirs artistiques s'est fait de manière organisée d'un artiste ou d'une compagnie à l'autre, dans un milieu admirablement tissé serré. C'est un véritable tour de force qu'un art de la marionnette aussi foisonnant se soit développé en majeure partie grâce à des autodidactes et à des formations ponctuelles (classes de maîtres), sans qu'une réelle formation institutionnelle en arts de la marionnette n'ait existé avant 2007.

Mais les besoins en infrastructures sont aujourd'hui criants, et l'émergence de nombreux jeunes artistes issus du nouveau DESS en théâtre de marionnettes contemporain de l'École supérieure de théâtre de l'UQAM risque d'accroître encore les demandes. Pour que tous ces artistes aient l'occasion de créer dans des conditions propices et pour qu'ils puissent diffuser convenablement leur travail, il faudra bien inventer de nouvelles structures.

L'autre raison de militer pour la création d'un lieu voué à la marionnette est que les acquis sont indéniablement fragiles et qu'on ne peut pas nécessairement compter sur la survie des rares lieux existants. Le Théâtre Sans Fil, qui possède son propre lieu de création et de diffusion dans le quartier Hochelaga-Maisonneuve à Montréal (la Caserne Letourneux), a vécu cette année des déboires financiers qui mettent sa survie en péril et forcent ses dirigeants à mettre le bâtiment en vente. Le lieu risque donc de perdre sa vocation marionnettique; il serait fort dommage qu'il ne puisse être récupéré par une autre compagnie de théâtre de marionnettes ou par un collectif de créateurs se dédiant à cet art. Ce n'est d'ailleurs pas la première fois, dans la jeune histoire du théâtre québécois, qu'un lieu dédié à la marionnette disparaît. La Galerie de marionnettes, petite salle de spectacle jadis gérée par l'équipe du Théâtre de l'Avant-Pays, a fermé ses portes après deux courtes saisons, et le Théâtre Biscuit, dans le Vieux-Montréal, n'a connu que 5 années d'activité entre 1990 et 1995. Sans oublier le Théâtre des Merveilles, où la pionnière Micheline Legendre présentait jusqu'à 3 spectacles par jour entre 1964 et 1971 [2] .

1. Cette étude de l'AQM, intitulée Enquête auprès du milieu québécois des arts de la marionnette, a été réalisée sous la supervision de Robert Gagné.
2. On trouvera des informations supplémentaires sur ces lieux disparus en feuilletant le numéro spécial de *Marionnettes* consacré au vingtième anniversaire de l'AQM. La revue portait alors le titre *Marionnettes en manchettes*

Une pratique décentralisée

Ces dernières années, le théâtre de marionnettes québécois s'est fortement développé à l'extérieur de Montréal. Au Saguenay-Lac-Saint-Jean, sur un total de huit compagnies de théâtre, trois se consacrent en grande partie à la marionnette. La région est aussi l'hôte du Festival international des arts de la marionnette à Saguenay. La ville de Québec est également un territoire fertile à l'éclosion de compagnies se vouant aux marionnettes: on y trouve les dynamiques artistes de Pupulus Mordicus, du Sous-Marin Jaune et de l'Ubus Théâtre, notamment. À Trois-Rivières, grâce au dynamisme des Sages Fous, un micro festival de marionnettes a lieu chaque hiver depuis 2002. Cette exemplaire décentralisation de la création et de la diffusion des arts de la marionnette est tout à fait remarquable dans le paysage théâtral québécois, généralement très montréalocentriste.

Ces dernières années, le théâtre de marionnettes québécois s'est fortement développé à l'extérieur de Montréal.

Les marionnettistes semblent en voie de démontrer qu'il existe un marché et une ouverture à la création théâtrale contemporaine dans plusieurs régions du Québec. Ce n'est pas rien, tant le milieu théâtral et les diffuseurs n'en semblent pas convaincus. Il va sans dire, également, que la présentation de spectacles de marionnettes en plein air pendant le festival saguenéen, sur le site du Théâtre de la Dame de Coeur à Upton ou lors de divers événements en arts de la rue, contribuent à la démocratisation des arts de la marionnette. L'importance de ce théâtre régional et hors les murs semble avoir été négligé par les rares auteurs ayant réfléchi et publié des textes sur la marionnette québécoise. Leur impact est aujourd'hui indéniable.

Alors, 30 ans, est-ce l'âge de la maturité? Oui, dans la mesure où la maturité n'est pas synonyme d'assagissement. Car les projets et les rêves ne manquent pas dans ce dynamique milieu. Reste plus qu'à mettre les choses en branle et à sensibiliser le public et les médias à ces préoccupants enjeux.

→ Les comédiens-marionnettistes Pierre Robitaille et Valérie Laroche, du Théâtre Pupulus Mordicus, compagnie très active à Québec, en pleine représentation du spectacle *Cabaret Gainsbourg*.

En

Turning thirty: a critical age!

Philippe Couture

Does turning thirty mean that the Association québécoise des marionnettistes has acquired a measure of maturity and wisdom? Or does it herald a repositioning? The AQM stands behind the puppetry community at a time of soul-searching and great aspirations. This article looks at the past and future of our art.

Along with its own thirtieth anniversary, the AQM is celebrating the development of an entire artistic discipline: one that, over the last thirty years, has diversified greatly and considerably expanded both its scope and reach. The AQM has witnessed the meteoric rise of what is today considered "professional" puppet theatre in Quebec (an art form that traces its beginnings to the late 1940s) from the proliferation of companies in the early days to the international recognition later earned by many of its artists. However, Quebec puppetry today faces significant challenges. To begin with, the larger issue of saturation in the provincial theatre scene — too many companies competing for the available venues, with too many shows concentrated in Montreal — extends equally to adult puppet theatre. More importantly, the art form still receives far too little public and media recognition, despite its enduring vitality.

Making the dream come true

Quebec puppeteers still dream of establishing a creation and performance centre dedicated to their art, a space where puppetry could develop in line with their expectations and aspirations. There, puppeteers of every stripe could find what they need to explore new artistic avenues and contribute to the discipline's broader development. Such a place would also be likely to attract the attention of both the public and the media, or at least the outlets interested in culture.

To make this project a reality would doubtless call for considerable public and private funding. While puppetry does receive some government support, its financial situation remains precarious. The preliminary results of a recent study[1] show that most puppeteers live in fairly dire straits and that, year after year, many companies are repeatedly unsuccessful in their attempts at receiving public funding.

Fortunately, Quebec puppeteers have never waited around for significant government support before moving forward. The number of puppet theatre companies has grown steadily, while in this tight-knit community, artistic knowledge has been passed on systematically from one artist or company to the next, since no true formal training in the discipline was available before 2007. Puppetry's richness and diversity is therefore mostly the work of self-taught artists. That's quite a feat!

All the same, the need for infrastructures is sorely felt, and the many young puppeteers who arrive on the scene after graduating from UQAM's new DESS in contemporary puppet theatre merely risk compounding the situation. If all these artists are to benefit from favourable creative conditions and be able to tour their work, new structures will need to be invented.

Quebec's puppeteers have big plans, as a very recent manifesto shows. In it, they demand recognition of the need for "un lieu phare voué à la marionette" ["a building, a guiding light dedicated to puppetry"] and for the province's puppetry heritage be preserved and documented. Heritage is indeed an enormous challenge. The puppets created and accumulated by companies through the years can't simply be thrown away: they are works of art that should be valued and put on display for all to see. They're also the signposts to the art's history in the province, marking its evolution from the puppeteers of yesteryear to the artists of today, whose work owes much to their forebears. I invite you to read André Laliberté's highly personal take on the subject elsewhere in this publication. The aesthetics of puppets from Quebec have not been widely studied. Nevertheless, the puppets themselves speak volumes, not just about the way puppeteers here mix Eastern and Western influences, but also about the liberties they take with these traditions.

There are other reasons we must fight for a dedicated puppetry centre. One is that our community's gains are fragile at best: we can't rely on the survival of the few spaces that currently exist. Caserne Létourneux, the Théâre Sans Fil creation and performance space in Montreal's Hochelage-Maisonneuve neighborhood, was put up for sale last year after financial difficulties jeopardized the company's survival. Unless another puppet theatre company or artists' collective can acquire the building, we run the risk of losing a space dedicated to puppetry — and it wouldn't be the first time in the short history of Quebec theatre. La galerie de marionnettes, a small performance space managed by Théâtre de l'Avant-Pays, closed its doors after only two short seasons; and Théâtre Biscuit only operated in Old Montreal for five years, between 1990 and 1995. And let's not forget puppetry pioneer Micheline Legendre's Théâtre des Merveilles, which featured up to three shows a day between 1964 and 1971 [2].

A decentralized practice

In the last few years, puppet theatre in this province has seen considerable development outside of Montreal. Of the eight theatre companies in Saguenay-Lac-Saint-Jean, three are mostly dedicated to puppetry. The region also hosts Maniganses, an international puppetry festival. Quebec City has also proven fertile ground for emerging companies, and is today home to Pupulus Mordicus, Sous-Marin Jaune, Théâtre de l'Avant-Pays and Ubus Théâtre, to name but a few. In Trois-Rivières, Sage Fous has managed to stage a yearly "microfestival" every winter since 2002. The thriving of regional companies and events is all the more remarkable when you consider the generally Montreal-centric theatre landscape in the province.

Funding bodies should doubtless be made aware of this reality so that regional puppetry can be further developed and a provincial touring network put into place. Indeed, these companies produce shows that deserve to be seen by audiences everywhere in Quebec, including Montreal. Puppetry could even become a leader in provincial touring, which remains a rarity in Quebec theatre.

Puppeteers seem to be in the process of proving the existence of a market for and an interest in contemporary theatre in many regions of Quebec — something that presenters and the theatre community have always doubted. Needless to say, outdoor performances like those staged in Upton by Théâtre de la Dame de Coeur, at the Maniganses festival or at various street art events help make puppetry available to more people. While the impact of both regional and outdoor theatre is today undeniable, their importance seems to have been largely ignored by the few authors who have published on the subject of puppetry in Quebec.

So, does turning thirty mean the AQM is now a mature organization? I'd say yes, as long as that doesn't mean slowing down — and there's no lack of dreams and projects in this dynamic community. The only things left to do is to get the ball rolling and raise public and media awareness about the sizeable challenges that puppetry in Quebec faces.

1. Commissioned by the AQM, the study is entitled Enquête auprès du milieu québécois des arts de la marionnette and was supervised by Robert Gagné.
2. Additional information about these lost venues can be found in the special edition of Marionnettes celebrating the AQM's twentieth anniversary. At the time, the publication was entitled Marionnettes en manchettes.

Le roi est mort, **vive le roi!**

ANDRÉ LALIBERTÉ, directeur artistique du Théâtre de l'Œil

Il est de ces questionnements qui un jour ou l'autre finissent par s'imposer. Sans doute ai-je atteint l'âge où l'on suppose que je me suis interrogé sur l'avenir de mon théâtre, quand viendra le moment de la retraite. Transmission, héritage, succession, filiation: on n'a pas manqué de me rappeler la douloureuse échéance.

Transmission, héritage, succession, filiation:
on n'a pas manqué de me rappeler
la douloureuse échéance.

En préambule à ce difficile exercice, je veux d'abord affirmer que, pour moi, chaque compagnie, en plus de poursuivre une recherche créatrice qui lui est propre, contribue à l'évolution de la marionnette. Cela s'accomplit de diverses façons. D'abord, bien sûr, par la production d'une œuvre singulière mais aussi par la transmission de l'art et du métier, la formation de nouveaux marionnettistes, dont certains fonderont à leur tour leur compagnie. Afin d'encourager cette «passation de savoir», au Théâtre de l'Œil, on aime composer des équipes de création et de jeu mixtes, comprenant des marionnettistes expérimentés et des marionnettistes de la relève, la sagesse des uns profitant de la fraicheur des autres (et vice versa).

À la question de la succession, les réponses sont multiples, autant que la réalité des compagnies qui constituent le milieu de la marionnette. Est-il souhaitable que les structures survivent à leurs fondateurs? Je parle ici des compagnies qui sont sans lieu de diffusion, ce qui représente la quasi totalité des théâtres de marionnettes. Quand une compagnie, à force de patience et de ténacité, a réussi à se constituer un public et que, par son travail et sa persistance, elle a fini par obtenir un soutien financier des instances subventionnaires, il peut sembler normal qu'elle souhaite faciliter de ses acquis la création d'un jeune artiste, en lui évitant les difficultés des débuts. Peut-être y-a-t-il dans ce désir de perpétuation une part d'orgueil, qui nous fait croire que la recherche que l'on a menée, s'étant concrétisée par un certain nombre de productions, mérite une meilleure durabilité. Le désir de voir son travail prolongé dans celui d'une nouvelle génération ne serait-il pas celui d'une certaine immortalité ?

→ À ses débuts, André Laliberté oeuvrait dans la troupe de Micheline Legendre, Les Marionnettes de Montréal. On le voit ici avec Nicole Lapointe, Pierre Régimbald et une autre collègue. Photo gracieuseté Théâtre de l'Œil.

Ne nous leurrons pas, la force d'une entité artistique tient la plupart du temps dans la vision personnelle d'un individu, parfois d'un collectif, qu'on appelle une direction artistique. Si cette vision émane d'une personnalité donnée, il serait illusoire de croire qu'elle puisse se transmettre sans se transformer pour refléter un autre point de vue. Je ne nie pas le fait qu'un dauphin puisse, dans certains cas, s'imposer naturellement mais cela tient pour moi (presque) du miracle et ne peut donc pas être érigé en système! Dans l'histoire de mon théâtre, il m'est arrivé de proposer à quelques personnes d'être l'éventuel successeur à ma direction. L'exercice fut vain. Si ces échecs m'ont d'abord découragé, je me suis consolé en me remémorant ce qu'a été mon propre parcours.

Dès l'âge de 14 ans, j'ai été marionnettiste pour la compagnie de Micheline Legendre, Les Marionnettes de Montréal. Au fil des années, j'ai atteint une certaine virtuosité dans cet art, à force de travail et d'acharnement. Pendant dix ans, initié à une forme d'art peu répandue, j'ai eu à transmettre mon savoir-faire: répétiteur pour plusieurs des spectacles de la compagnie, je formais les nouveaux marionnettistes. Durant mon apprentissage, en plus d'intégrer la technique de manipulation de Micheline Legendre, j'ai endossé sa sensibilité artistique et fait mienne sa démarche, que l'on qualifierait aujourd'hui de traditionnelle. La logique aurait voulu que je sois son successeur. Mais que serait-il alors advenu du Théâtre de l'Œil? →

↑ Moment festif dans la salle de répétition du Théâtre de l'Oeil pour célébrer les trois Masques obtenus par le spectacle *Le Porteur*. Crédit : Théâtre de l'Œil

← André Laliberté dans la pièce *Un secret de Polichinelle* (1994). Crédit: Léon Gniwesch

Pour répondre à la pression, parfois fortement ressentie, de certains bailleurs de fonds, à défaut de succession j'ai pris mes dispositions testamentaires! Ainsi, j'ai décidé d'enrichir le conseil d'administration du Théâtre de l'Œil de membres qui sont des créateurs reconnus dans le milieu artistique, sensibles à l'art de la marionnette. Il leur appartiendra d'assurer la pérennité ou la dissolution de notre structure, si je devais connaître une fin soudaine. De plus, et depuis des années, de nombreux jeunes marionnettistes participent aux spectacles de la compagnie. Qui sait, peut-être que, parmi ceux-là, se cache un futur héritier?

Au-delà de la filiation, mais concernant l'héritage, mon actuel questionnement se situe à un autre niveau: qu'adviendra-t-il des centaines de marionnettes, décors, artefacts que les compagnies ont créés? Ces œuvres qui risquent, dans un avenir pas si lointain, d'être reléguées dans d'obscurs greniers ou des caves humides, si elles ne sont pas tout simplement jetées à la décharge publique?

Concernant l'héritage, mon actuel questionnement se situe à un autre niveau: qu'adviendra-t-il des centaines de marionnettes, décors, artefacts que les compagnies ont créés?

Depuis plusieurs années, la Société de développement du Musée des arts et du spectacle vivant (SDMASV) tente d'éveiller l'intérêt des décideurs sur l'urgence de préserver notre patrimoine théâtral, mais le moins que l'on puisse dire, c'est que ce projet ne semble pas prioritaire. Bien qu'il soit utopique de penser que tout pourrait être conservé, n'est-il pas de notre responsabilité de s'assurer qu'il restera des traces significatives de notre travail, et de notre trop bref passage dans ce monde?

En

The King is dead. Long live the King!

ANDRÉ LALIBERTÉ, Puppeteer and artistic director of Théâtre de l'Œil

There are questions you can't ignore forever. I've most likely reached the age where it's assumed I've considered what should happen with my theatre when I retire. Transmission, legacy, succession: I'm reminded of this painful deadline all too often.

I will preface this difficult task by sharing my belief that each company, in addition to pursuing its own artistic calling, contributes to the advancement of puppetry. This, of course, is accomplished through the creation of a unique body of work, but also by teaching — by passing on the art and technique of puppetry to emerging puppeteers, some of who will eventually go on to create companies of their own. In order to encourage this transmission of knowledge, we at the Théâtre de l'Œil like to have a mix of new and experienced puppeteers in our creative and performance teams. This allows the wise hands of some to benefit from the fresh ideas of others (and vice versa).

The answers to the succession question are as varied as the situations faced by each company in the puppetry community. Should companies outlive their creators? I'm referring here to those that don't own a performance space (which is basically almost all puppet theatre companies). When, through patience, tenacity and hard work, a company manages to build an audience and receive government funding, would it not be natural for it to want to use these gains to help a young artist avoid early career pitfalls? Perhaps it's pride, in part, that prompts this desire to see ones' own work carry on, makes us believe that our creative research and the resulting productions are worth keeping around a while longer. And isn't this yearning to have our work echo in that of the new generation of puppeteers really a type of wish for immortality?

Let's not fool ourselves. In the arts, strength most often comes from the artistic vision of an individual or a group of individuals. If one person is responsible for artistic direction, it would be naïve to think that his or her vision could survive succession unchanged. I'm not denying that in some cases an obvious successor can come forth; but this to me is more miraculous than systematic! Throughout the history of my own theatre, I've approached a number of people about donning the mantle of artistic director, all in vain. I was initially discouraged by these setbacks, but took comfort when I recalled my own career.

By age 14, I was already a puppeteer for Micheline Legendre's Les Marionnettes de Montréal. Over the years, thanks to hard work and perseverance, I became something of a virtuoso. Puppetry being a relatively unknown art form at the time, I spent ten years teaching my craft. As rehearsal director for many of the company's productions, I trained many new puppeteers. During that time, in addition to learning Micheline's puppetry technique, I shared her artistic sensibility and approach (which today would be considered traditional), making them my own. Logically, I should've become her successor. But then what would have become of Théâtre de l'Œil?

To respond to the (sometimes onerous) pressure from funding agencies, I've outlined provisions in a will to cover the eventuality of a lack of succession. Recognized artists who show a keen interest in puppetry now sit on Théâtre de l'Œil's board of directors. It will be up to them to decide whether, in the event of my untimely demise, our company should carry on or cease all activity. Many young puppeteers have been part of our performances in the past few years — and who knows? Perhaps there is an heir apparent among them.

At present, I am more concerned with legacy than with finding someone to carry on our work. What will become of the hundreds of marionettes, artefacts and sets that the company has created? These all run the risk in the not-too-distant future of being relegated to dark cellars or dusty attics — if not simply tossed out with the trash. For several years now, the Société de développement du Musée des arts et du spectacle vivant (SDMASV) has been trying to alert decision-makers to the urgency of preserving our theatrical heritage. Unfortunately, this doesn't appear to be a priority. True, it may be just a pipe dream to think that everything could be preserved; but is it not our responsibility to ensure that the vital elements of our work remain as signposts of our all-too-brief passage on life's stage?

D'hier à aujourd'hui

Témoins de la vitalité de la **marionnette québécoise**

En Visit www.aqm.ca for English version

Ils sont des marionnettistes expérimentés, actifs sur la scène théâtrale québécoise depuis deux ou trois décennies. Nous avons demandé à Pierre Robitaille (Théatre Pupulus Mordicus), Jeannot Boudreau (Les Amis de Chiffon) et André Laliberté (Théâtre de l'Œil) d'évoquer quelques heureux souvenirs et de témoigner de leur admiration pour les plus jeunes. Ils se sont empressés de passer aux aveux.

Le bel héritage de Micheline Legendre

ANDRÉ LALIBERTÉ , directeur artistique du Théâtre de l'Œil

On ne peut parler de la marionnette au Québec sans souligner l'apport essentiel de Micheline Legendre, qui nous a quittés l'an dernier. Pionnière de l'art et longtemps unique en son genre, elle a consacré toute sa carrière à défendre un art mal connu et pourtant millénaire.

Musicienne et médiéviste, Micheline Legendre se forme en marionnettes à fils auprès de Jacques Chesnais (Les Comédiens de bois), à Paris. De retour au Québec, elle se spécialise en marionnettes à long fils, dont la manipulation nécessite un castelet à deux ponts. Elle fonde sa compagnie, Les Marionnettes de Montréal, en 1948.

Pendant de nombreuses années, Micheline reste la seule référence en marionnettes au Québec. Très présente dans le milieu culturel de son époque, elle intègre dans ses équipes des comédiens tels Gabriel Gascon ou Béatrice Picard, elle commande un texte à Robert Choquette (une adaptation du *Rossignol et l'empereur de Chine*), des œuvres musicales à Jean Papineau-Couture. Wilfrid Pelletier lui commande des spectacles pour ses matinées symphoniques. En 1959, elle est la première marionnettiste à présenter de son vivant une exposition en solo au musée Gadagne, à Lyon. Membre fondateur de la revue Cité libre, elle a été présidente de la Conférence canadienne des arts (1978-1979) et membre du conseil d'administration du Conseil des arts de Montréal.

La plupart des marionnettistes québécois du vingtième siècle sont passés par chez elle. Pierre Régimbald, Nicole Lapointe, Germain Boisvert, Claire Voisart ont fréquenté les ponts de son castelet. C'est Micheline qui, en 1957, invite Félix Mirbt, marionnettiste allemand, qui va devenir l'un des créateurs les plus marquants de la marionnette au Québec.

C'est sur ses ponts que j'allais entreprendre ma formation de marionnettiste. Pendant dix ans, j'ai appris mon métier en le pratiquant. Un apprentissage, un compagnonnage comme on le connaissait au Moyen Âge, période que Micheline affectionnait particulièrement. De ce cadeau, l'enfant de 14 ans que j'étais lui sera éternellement reconnaissant.

↑ Micheline Legendre en 1975. Crédit: Radio-Canada.

Un colloque marquant

PIERRE ROBITAILLE, directeur artistique du Théâtre Pupulus Mordicus

Le premier colloque sur la marionnette, organisé par l'AQM en 1983, a été indéniablement le moment le plus marquant de mes jeunes années de marionnettiste. Plein d'espoir, le cœur rempli de projets et de désirs, je me suis abreuvé des paroles de mes collègues plus expérimentés, je me suis gavé des exemples et de la ferveur communicative de mes condisciples dans les ateliers pratiques, et avec tout le monde, j'ai entrevu l'ouverture qui menait à la conquête des espaces internationaux. Quel détonateur !

Pour la première fois, le milieu de la marionnette se réunissait et échangeait dans un événement rassembleur. J'étais un marionnettiste de la relève à l'époque et ce colloque m'avait conforté dans mes choix.

Pour la première fois, nous prenions le temps de nous rencontrer en dehors du contexte des assemblées générales de l'AQM naissante. J'avais été ébloui par l'enthousiasme et la créativité de mes pairs. Et ce colloque avait ouvert les principaux chemins sur lesquels allait s'engager le milieu de la marionnette. Une exposition, qui avait connu un immense succès populaire, avait montré au public la richesse de notre patrimoine encore jeune à l'époque.

Cet événement a nourri mon enthousiasme pendant des années et j'y repense encore avec plaisir.

Souvenirs du Festival international des arts de la marionnette à Saguenay

JEANNOT BOUDREAULT, directrice artistique, Théâtre Les Amis de Chiffon

L'un des événements marquants des 30 dernières années dans l'univers de la marionnette québécoise est à mon avis l'instauration du Festival international des arts de la marionnette à Saguenay produit par ManiganSes, autrefois appelé La Semaine mondiale de la marionnette. Depuis sa création en 1989, ce festival a rassemblé bon nombre d'adeptes de la marionnette de plusieurs pays sur le territoire saguenéen. Il a permis à plusieurs compagnies québécoises spécialisées dans cette forme d'art d'y présenter leurs créations et a offert l'opportunité de tisser ainsi des liens avec des artistes internationaux de renoms du monde de la marionnette.

Ce festival d'envergure nationale et internationale a un impact significatif sur le développement du théâtre en région et de l'art de la marionnette au Québec et ailleurs. Il permet aux différents publics de découvrir et d'apprécier les nouvelles formes artistiques liées aux arts de la marionnette. Il offre des activités de formation et des manifestations artistiques parallèles destinées à favoriser la compréhension et l'avancement de cette discipline.

À sa première édition, on sentait fortement l'engouement et l'effervescence que ce festival générait chez les compagnies québécoises membres de l'AQM. Plusieurs d'entre nous participaient activement à l'ensemble des activités du festival telles que les tables rondes, animées par Pierre Tremblay, où les échanges avaient lieu dans la convivialité sur des sujets fertiles en réflexions sur notre art. Je ne peux passer sous silence l'une des activités les plus marquantes: le spectacle de marionnettes géantes, un spectacle extérieur à grand déploiement présenté par le Théâtre de la Dame de Cœur qui a permis à la population du Saguenay–Lac-Saint-Jean de développer son intérêt pour ce festival.

Aujourd'hui, ce festival attire autant l'intérêt des différents publics, des compagnies et des individus membres de l'AQM que des compagnies par d'autres pays. Je tiens à souligner l'apport du festival Les Trois Jours de Casteliers, qui, depuis sa création, contribue également à l'évolution de la marionnette au Québec.

Nous sommes privilégiés d'avoir au Québec ces deux entités distinctes qui provoquent des échanges créatifs et qui offrent un ressourcement professionnel influençant le travail de chacun de nous, amoureux de cet art.

→ En 2008, le Festival international des arts de la marionnette à Saguenay présentait en plein air la pièce *Quand la cantatrice fait des vagues*, une production du festival. Crédit: Nicolas Lévesque.

Lettre à Simon Boudreault

ANDRÉ LALIBERTÉ

Tu le sais, la vie d'un théâtre est faite de rencontres. Des rencontres avec le public, d'abord, mais aussi des rencontres avec les nombreux intervenants qui concrétisent cette utopie qu'est la création d'un spectacle. Depuis la fondation du Théâtre de l'Œil, en 1973, il y en a eu de très nombreuses, de ces rencontres, avec des concepteurs, des auteurs, des scénographes, des éclairagistes, des artisans, des comédiens et des marionnettistes... Nombreux sont-ils qui ont participé à la vie de notre théâtre. Et je me plais à croire que leur passage dans notre compagnie, s'il a contribué à son évolution, a confirmé leur intérêt et développé leur expertise dans l'art de la marionnette.

Parmi toutes ces rencontres, il fallait choisir. Alors ce sera toi, Simon Boudreault.

Je te revois encore, frais émoulu du programme d'interprétation théâtrale du Collège Lionel-Groulx à Ste-Thérèse, passer une audition pour participer à un stage que j'organisais pour rencontrer des marionnettistes en vue de la création de la pièce *Le jardin de Babel*, en 1998. Depuis peu, j'avais surmonté le préjugé que j'avais envers les comédiens, que tu allais définitivement anéantir! En effet, longtemps j'avais cru qu'il y avait contradiction entre les deux métiers. Après tout, durant leur formation, on dit aux comédiens: «montre-toi!». Et moi je disais aux marionnettistes: «cache-toi, efface-toi!».

→ Simon Boudreault et Hélène Ducharme en répétition du spectacle *Le jardin de Babel* (1999) au Théâtre de l'Œil. Crédit : Léon Gniwesch

Très rapidement j'ai perçu en toi, Simon, une âme de marionnettiste, cette capacité de s'exprimer à travers un objet. Après neuf semaines de répétitions, qui allaient être pour toi une formation intensive de manipulation, tu t'es révélé être un Babel des plus convaincant. À la suite de cette première expérience, connaissant tes qualités d'auteur, je t'invitai à participer à l'aventure qui allait donner naissance à *La Félicité*. Ce spectacle, que je me plaisais à qualifier de «rencontre de la relève et de la vieille garde», réunissait Marie-Pierre Simard et toi, représentants de la jeunesse, et les fidèles Richard Lacroix, Libert Subirana et Gilles Perron.

Quelques années plus tard, quand tu me proposes, avec Richard Lacroix, un projet qui deviendra *Sur 3 pattes,* la plus récente création de la compagnie, c'est avec une totale confiance que je t'ai ouvert la porte de l'atelier et de la salle de répétition, puisque tu allais aussi signer la mise en scène. Je crois bien modestement que les résultats m'ont donné raison. Tu as créé un spectacle très personnel, en plus d'être tout à fait abouti.

Cher Simon, tu fais (encore?) partie de cette «relève», très active dans le milieu théâtral québécois. Et quand je regarde ton chemin, tes spectacles qui sont tous des succès, je suis (un peu) fier. Je suis fier de t'avoir (un peu) converti à la marionnette, de constater que celle-ci fait désormais partie de ta pratique, en dehors de ton implication au Théâtre de l'Œil. Auteur, comédien, metteur en scène, tu es un artiste aux multiples talents. Et tu es, Simon Boudreault, une belle personne. Ça aussi c'est important.

↑ Dany Lefrançois. Crédit: Philippe Couture

Une relève enthousiasmante

PIERRE ROBITAILLE

Je rencontre souvent des artistes de la relève dans ma pratique et l'enthousiasme et la soif d'apprendre et de vivre de nouvelles expériences de tous m'impressionnent et me nourrissent. Je suis intrigué et conquis par le monde étrange et troublant qui nous est proposé par Julie Desrosiers et ses Poupées [K] rinkées. Elle ose, fonce et fait son chemin, lumineuse, pratiquement seule et avec beaucoup de talent. J'ai la conviction qu'elle ira loin. Je lui souhaite sincèrement.

Je voudrais particulièrement souligner le travail des membres d'une compagnie que j'ai appuyés avec enthousiasme alors qu'ils étaient de la relève et dont le parcours m'éblouit aujourd'hui. Il s'agit des Sages Fous, Jacob Brindamour, South Miller et Sylvain Longpré.

Tous les chemins qu'ils ont décidé d'emprunter n'étaient pas simples: ils se sont installés à Trois-Rivières, un choix pas évident à l'époque, et ils font du théâtre de rue avec marionnettes, un marché très restreint au Québec.

Ils ont développé avec beaucoup de finesse et d'intelligence un partenariat à long terme avec la ville de Trois-Rivières, animent le paysage culturel de leur région avec une programmation de théâtre de rue très prisée par la population trifluvienne, organisent le Micro-festival de marionnettes inachevées, événement convivial donnant la chance à des artistes de présenter leur travail en cours d'élaboration et ont maintenant dans leur répertoire trois spectacles qu'ils promènent partout en Europe, au Québec et ailleurs. Ils gagnent de nombreux prix dans de prestigieux festivals de la rue et leurs prestations sont acclamées partout où ils passent. Tous ces succès sont tributaires d'un travail rigoureux et d'une vision claire et distinctive de leur direction artistique et ils carburent à la fougue et à la passion.

Ils n'ont jamais hésité pour chercher conseils auprès de leurs pairs plus expérimentés. Ils ne demandaient pas «Montrez-nous le chemin!» mais plutôt «Comment pouvons-nous ouvrir le nôtre?». Pour toutes ces raisons, ils ont mon admiration la plus profonde.

Dany Lefrançois: esprit créatif

JEANNOT BOUDREAU

Je veux rendre hommage à une compagnie émergente du Saguenay, La Tortue Noire, plus spécialement à son directeur artistique, Dany Lefrançois. Dany est marionnettiste et directeur artistique de La Tortue Noire où il développe un intérêt crucial pour la forme et porte une réflexion continue sur le travail de mise en scène. Cette compagnie se produit depuis ses tous débuts sur la scène internationale avec ses spectacles de théâtre d'objets, pour adultes et adolescents.

Au début des années 80, alors bien jeune, Dany assista à un spectacle du théâtre Les Amis de Chiffon. À ce moment-là, jamais il n'aurait pensé qu'il puisse un jour faire partie de notre équipe. J'ai fait sa connaissance lors d'une audition tenue à notre théâtre en l'an 2000. Je l'ai rapidement invité à rejoindre les rangs des comédiens/marionnettistes du théâtre Les Amis de Chiffon. C'est à partir de cet instant que tout a débuté pour lui dans cet univers grandiose qu'est la marionnette.

Dany Lefrançois est un artiste très talentueux, qui devint rapidement *premier marionnettiste* au sein de la compagnie. Il parfait son art par la suite auprès d'autres experts de la marionnette tels que Petr Matasek, Fabrizio Montecchi, Horta van Hoye, Marthe Adam, Sylvain Gagnon, Marcelle Hudon. Il gravit petit à petit des échelons importants dans notre compagnie: d'abord comédien/marionnettiste, il devint directeur de tournée et depuis un moment, il m'assiste sporadiquement à la direction artistique. Puis il a signé, tout récemment, sa première mise en scène au sein du théâtre Les Amis de Chiffon. Comme en fait foi cette mise en scène du spectacle *L'Éclaireur* (d'après un texte d'Emma Haché), Dany a un imaginaire débordant. Chacune des images qu'il crée témoigne bien de sa grande sensibilité et de son fin souci du détail.

En plus de ses propres créations, Dany prend part, depuis plus d'une décennie, à toutes les tournées des Amis de Chiffon sur les scènes du Québec. Habité d'un esprit créatif indéniable, Dany est en quelque sorte un enfant de notre compagnie et j'en suis très fière. La confiance que je porte à cet artiste de talent s'appuie sur toutes ces années où je l'ai vu évoluer, démontrant sa passion pour le médium de la marionnette. Je suis convaincue qu'un bel avenir lui est destiné.

La formation continue : pour avancer, sans cesse

↑ L'intégration de la vidéo dans la performance, un stage dirigé par Stephen Lawson et Aaron Pollard de 2 Boys.tv, en décembre 2010.

STÉPHANE GUY, ex-coordonnateur de l'AQM

Les arts de la marionnette sont multiples, et il en va de même pour les connaissances et les habiletés que doit posséder le marionnettiste. Pour diverses raisons, qu'elles soient d'ordre artistique ou économique, ou simplement pour garder un contrôle sur le processus de création -allant des premiers croquis d'une marionnette jusqu'au jeu sur scène-, les marionnettistes sont, pour plusieurs, des créateurs et artisans polyvalents qui aiment concevoir et fabriquer leurs marionnettes, et en assurer la manipulation et l'interprétation sur scène. Et même lorsqu'ils n'en sont les artisans comme tel, des connaissances en techniques de fabrication et de conception aident grandement le marionnettiste à saisir les principes de son mouvement, son langage intrinsèque et ses limites d'expression. Cette multiplicité de chapeaux à porter incite donc le marionnettiste à puiser, au sein de plusieurs professions, les techniques et principes nécessaires à la pratique de son métier. Il peut le faire par lui-même («sur le tas»), mais également par voie académique et au contact de grands maîtres.

Le désir d'apprendre

Au Québec, avant 2007, aucune institution scolaire ne possédait un programme permanent en enseignement des arts de la marionnette. Les différents programmes des écoles de théâtre, particulièrement à l'UQAM, offraient des cours au sein de leurs cursus mais rien ne constituait une véritable formation en théâtre de marionnettes. Des compagnies et festivals œuvrant en théâtre de marionnettes ouvraient leurs portes pour offrir de courtes formations spécialisées mais ces stages ne pouvaient suffire à l'appétit insatiable des marionnettistes québécois avides d'apprendre et de se perfectionner. L'Association québécoise des marionnettistes contribue, depuis ses tous débuts, à satisfaire ce besoin en formation continue. À ma connaissance, le tout premier stage professionnel remonte à 1985 lors de la venue de Jan Dvorak du théâtre Drak de Tchécoslovaquie. Depuis, plus d'une trentaine de stages ont été offerts par l'AQM, et ce de

façon plus assidue depuis le début des années 2000. Un souhait depuis longtemps exprimé par la communauté des marionnettistes se réalise en 2007 par la mise sur pied d'un Diplôme d'études supérieures spécialisées (DESS) en théâtre de marionnettes contemporain à l'École supérieure de théâtre de l'UQAM. Même si ce nouveau diplôme a représenté une baisse au niveau du nombre de participants aux stages de l'AQM, ceux-ci sont toujours aussi pertinents et en demande, et ils viennent en complémentarité avec la formation offerte à l'UQAM.

L'AQM, par le travail de son comité sur la formation, planifie et organise des stages d'une durée allant de 3 jours à 2 semaines sur à peu près tous les sujets reliés à la marionnette, que ce soit la dramaturgie, la marionnette à l'écran, les multiples techniques de manipulation et de fabrication, les voix composées, le jeu et l'interprétation, la danse et la marionnette, pour ne nommer que ceux-ci. Ces diverses formations sont dirigées par les meilleurs de notre profession œuvrant ici comme par de grands maîtres étrangers, et elles sont un lieu d'échange de perfectionnement privilégié pour l'ensemble de la profession. Il faut souligner l'appui financier indéfectible d'Emploi-Québec qui permet la réalisation de ces stages et le travail fait par le Conseil québécois des ressources humaines en culture (CQRHC) pour la coordination de la formation offerte dans les divers secteurs reliés aux arts. Jumelé au diplôme offert maintenant à l'UQAM et aux stages offerts par d'autres organismes (parmi ceux-ci mentionnons L'Illusion, Théâtre de marionnettes, le Théâtre de la Dame de Cœur et le Festival international des arts de la marionnette à Saguenay), il est permis d'affirmer que les marionnettistes du Québec ont maintenant accès à un large éventail de perfectionnement professionnel.

Tous dans la même direction

Les retombées de la formation continue sur l'ensemble de la profession sont indéniables et contribuent grandement à la qualité et à l'audace des jeunes (et moins jeunes) créateurs et producteurs d'ici. Ces retombées se font sentir à plusieurs niveaux, notamment l'avancement des compétences et habiletés des marionnettistes et de meilleures chances pour ceux-ci d'accéder au marché du travail, la possibilité des compagnies de théâtre de marionnettes d'embaucher des marionnettistes et interprètes plus qualifiés, la mise sur pied de projets (ponctuels et à plus long terme) en théâtre de marionnettes découlant des rencontres faites lors des stages, et un rayonnement de plus en plus grand sur les scènes d'ici et à l'étranger de la diversité et de la qualité des productions des marionnettistes québécois. Notons que même si elle s'adresse d'abord aux marionnettistes et artisans de la marionnette, la formation offerte par l'AQM est accessible à tous les professionnels désireux d'en apprendre un peu plus sur la marionnette, voire même aux éducateurs ou aux amateurs voulant s'initier à cette forme d'art.

> La formation continue suscite des échanges et génère un bouillonnement d'idées qui démontrent son rôle essentiel dans l'avancement des arts de la marionnette.

Avec le temps, de précieuses collaborations ont vu le jour, résultat de la mise en commun de ressources humaines et financières nécessaires à la réalisation des stages de formation. Soulignons la collaboration avec Casteliers (qui organise le festival Les Trois Jours de Casteliers) et le programme de DESS en théâtre de marionnettes contemporain de l'École supérieure de théâtre de l'UQAM. Par exemple, l'AQM profite de la venue d'un grand spécialiste en jeu et interprétation à l'UQAM pour que ses membres puissent assister à une classe de maître dirigée par celui-ci. Ou bien lorsque l'AQM accueille un maître pour diriger un stage, celui-ci peut présenter un de ses spectacles sur scène en collaboration avec Casteliers et son festival. Cette cohésion et ce partage de ressources faits en concertation entre nos différents organismes sont des facteurs déterminants sur la qualité et la diffusion des arts de la marionnette au Québec, et contribuent au positionnement enviable de nos compagnies et artisans hors de nos frontières.

Pour que tous en profitent

De Neville Tranter à Marc-André Coulombe, de Patrick Conan à Patrick Martel, de Stephen Mottram à Johanne Rodrigue, bref - la liste est trop longue -, la formation continue suscite des échanges, provoque des remises en question et génère un bouillonnement d'idées qui démontrent son importance, son rôle essentiel dans l'avancement des arts de la marionnette, et ce pour le plus grand bien de la communauté théâtrale et du développement des arts. Et c'est ultimement le spectateur –de deux ou 90 ans– qui, étant témoin de cette vitalité et de cette originalité, devient enthousiaste, développe sa curiosité et le désir d'en voir plus, et propage cet enthousiasme à ceux qui l'entourent pour être de plus en plus nombreux à apprécier la marionnette et venir au théâtre, et lever leur chapeau aux artistes lors de la tombée du rideau.

→ Stage d'initiation à la petite marionnette de table avec Patrick Conan de la compagnie Garin Trousseboeuf, du 4 au 8 mars 2007.

En Ongoing Training to Keep Pushing Forward

STÉPHANE GUY, ex-coordinator of AQM

The art of puppetry is multifaceted, which is also true of the knowledge and skills a puppeteer must possess. For various reasons, be they artistic, financial or simply a question of creative control, puppeteers are often highly versatile artists and artisans, as adept at sketching the marionette-to-be as performing with it onstage. They love to design, craft and manipulate their marionettes as much as pulling the strings in performance. Even when they're not the marionette's creator per se, having some knowledge in design and construction will help any puppeteer grasp how a marionette moves as well as its intrinsic language and expressive limits. With so many hats to wear, puppeteers have to draw on several professions for the techniques and principles vital to their craft. And while they may be self-taught, they can also acquire the skills they need through formal training and working with puppetry masters.

The thirst for knowledge

Before 2007, no school in Quebec offered an ongoing puppetry program. Theatre programs — UQAM's in particular — did include courses on the subject as part of their curricula, but nothing that truly constituted a dedicated program. Nor were the short, specialized workshops offered by puppet theatre companies and festivals sufficient to sate the thirst for knowledge of Quebec's puppeteers. Ever since its inception, the Association québécoise des marionnettistes has worked to meet this need for ongoing training. To my knowledge, the very first professional workshop held in Quebec was in 1985 when Drak Theatre's Jan Dvořák visited from what was then Czechoslovakia. Since that time (and with increasing frequency since the start of the millennium), the AQM has held some thirty workshops. A long-cherished wish on the part of the puppetry community was granted in 2007 when a Diplôme d'études spécialisées (DESS) in contemporary puppet theatre opened at UQAM's École supérieure de théâtre. And while this meant a dip in attendance for the AQM workshops, they nonetheless remain relevant and in demand, since they complement the training offered at UQAM.

The AQM's training committee plans and organizes workshops lasting from three days to two weeks on just about every conceivable puppetry topic. These include dramaturgy, marionettes on screen, character voice creation, manipulation and construction techniques, performance techniques and marionettes in dance. Led by the field's top practitioners, the workshops provide an opportunity to discuss and perfect the craft to the profession as a whole. It is important to recognize Emploi-Québec's unfailing financial support in making these workshops possible, as well as the work by the Conseil québécois des resource humaines en culture to coordinate training across all arts-related sectors. When you combine the AQM's training sessions with the UQAM program and the workshops offered by other organisations such as L'Illusion, Théâtre de marionnettes, Théâtre de la Dame de Cœur and the Saguenay International Puppet Arts Festival, it's pretty clear that Quebec professionals today have no lack of advanced puppetry training at their disposal.

Moving in the same direction

In terms of quality productions and sheer creative daring, Quebec's emerging and established artists and producers are reaping the benefits of ongoing training, whose positive impact on the profession can be felt at several levels: rising levels of competence, increased job prospects, a greater pool of qualified puppeteers and performers to choose from, and the short- and long-term projects that arise from chance meetings during workshops. Another positive impact is the increased visibility on stages here and abroad for the enhanced range and scope of Quebec puppetry. It's important to note that, while the AQM's workshops are first and foremost aimed at puppeteers and puppetmakers, they're also open to theatre professionals and students as well as those from other disciplines wishing to learn a little more about marionettes. Even puppetry fans or educators just seeking an introduction to the art can attend.

Over time, new levels of cooperation have arisen from the pooling of human and financial resources required to make these workshops a reality. Our partnerships with Casteliers (organisers of Les Trois jours de Casteliers) and the DESS program at UQAM are particularly beneficial. For example, AQM members can attend master classes at UQAM whenever a master puppeteer is invited to teach. When the AQM hosts a master class in turn, we can offer the visiting puppeteer a chance to perform at the Casterliers festival, again thanks to our partnership. Cooperation between our various organisations is a determining factor in the quality and presence of puppetry in Quebec, and also factors into the enviable positioning of our artists and companies elsewhere.

For everyone's benefit

From Neville Tranter to Marc-André Coulombe, Patrick Conan to Patrick Martel, Stephen Mottram to Johanne Rodrigue — the list goes on — ongoing training plays an essential role in the advancement of puppetry through the exchanges, questions and ideas it generates. As such, it benefits the theatre community overall and fosters development in the arts in general. In the end, when spectators aged two to ninety-two witness such vitality and originality, their enthusiasm for puppetry increases, sharpening their curiosity and the desire to see more; and they also share their enthusiasm with those around them. The result is that more and more people will come to appreciate puppetry, attend its performances and applaud the artists when the curtain falls.

Le DESS en théâtre de **marionnettes contemporain**

MARTHE ADAM , professeure à l'École supérieure de théâtre de l'UQAM

Déjà cinq ans que l'Université du Québec à Montréal (UQAM) offre un nouveau programme de 2e cycle, le DESS (diplôme d'études supérieures spécialisées) en théâtre de marionnettes contemporain. La professeure Marthe Adam, qui dirige ce programme, nous propose un tour d'horizon.

Un peu d'histoire

Dès l'ouverture du programme de théâtre à l'UQAM en 1969-70, la présence de cours portant sur le théâtre de marionnettes contribue à l'émergence dans le milieu théâtral québécois de cette forme d'art encore méconnue. L'enseignement se concentre alors aux plans de l'histoire, de la théorie, des techniques de fabrication et du jeu, de la pédagogie ou des différentes étapes de production. Les étudiants apprennent les rudiments du métier de marionnettiste à l'intérieur de la formation en scénographie, en jeu d'acteurs et en enseignement du théâtre. Bien qu'au début, il n'y ait eu que quatre cours en théâtre de marionnettes auxquels se soient ajoutés trois autres cours au fil des années, l'École supérieure de théâtre de l'Université du Québec à Montréal a contribué à la formation de nombreux marionnettistes. Ceux-ci oeuvrent maintenant à la scène pour des compagnies professionnelles tant au Québec, qu'au Canada et à l'étranger. En outre, plusieurs de ces marionnettistes ont participé à un bon nombre de productions à la télévision et au cinéma. Des compagnies ont également été créées et administrées par certains de nos étudiants passionnés par l'art du théâtre de marionnettes.

La création du nouveau programme d'études en théâtre de marionnettes contemporain correspond à une réflexion sur l'évolution de l'art de la marionnette et par conséquent sur la formation.

↑ Étudiants du DESS lors d'un atelier de jeu marionnettique.

Profil de l'artiste du théâtre de marionnettes actuel

Les marionnettistes ont toujours été des artistes multidisciplinaires et polyvalents qui cumulent de nombreuses fonctions dans les équipes de création. Aujourd'hui, les marionnettistes sont souvent spécialisés et ne jouent qu'un seul rôle dans le cadre d'une création. Ils sont soit auteur et dramaturge, metteur en scène, scénographe, concepteur ou fabricant de marionnettes, musicien ou compositeur ou encore interprète: manipulateur (qui donne mouvement et rythme à la marionnette) ou marionnettiste (qui prête également sa voix à la marionnette), ou acteur marionnettiste (qui peut devenir le protagoniste de la marionnette). Ils sont aussi des concepteurs liés aux nouvelles technologies, à l'éclairage et aux costumes, à la vidéo et aux images virtuelles ainsi qu'au théâtre d'ombres et de lumières. Malgré cette tendance à la spécialisation, nous croyons que chacun doit développer une compréhension et une vision interdisciplinaire de l'art du théâtre de marionnettes. →

Orientations pédagogiques

Il convient donc de se poser les deux questions suivantes: quels sont les fondements de l'art du théâtre de marionnettes et quelles sont ses interactions avec les autres disciplines ou champs d'études? Depuis une vingtaine d'années, la marionnette est un domaine en émergence et c'est entre autres à travers ses pratiques que le théâtre vit une véritable révolution. «Le théâtre de marionnettes prend ses distances avec le drame aristotélicien, lui préférant d'autres genres littéraires, en particulier la formule du théâtre épique. Il fait de même avec la fiction de l'art dramatique, qu'il remplace par une présentation du processus de création, menant au jeu de la réalité et de l'illusion. Il considère la marionnette autrement, comme un acteur matériel, et la situe parmi les choses et les objets. Il inscrit l'animateur de marionnettes dans l'écriture du spectacle et expérimente le personnage dramatique aboutissant à une atomisation de son image et à sa décomposition [1].»

> Malgré une tendance à la spécialisation, nous croyons que chacun doit développer une compréhension et une vision interdisciplinaire de l'art du théâtre de marionnettes.

Henryk Jurkowsky a dit aussi: «On a pu décrire ces opérations comme les actions d'un homme structurel qui monte et démonte l'objet pour étudier les règles de son fonctionnement [2].»

C'est précisément là que se situent certains des fondements de l'art de la marionnette en 2007. Son discours et sa forme sont étroitement liés à l'analyse que les créateurs font de ses spécificités ainsi qu'aux dialogues qu'ils établissent entre le théâtre de la marionnette et les autres formes d'art.

Dans cette perspective, nous avons mis sur pied une formation qui permet aux étudiants d'investiguer l'apport de nouvelles formes d'art à leur création et également d'expérimenter de nouvelles avenues créatrices. La création actuelle québécoise et internationale est axée vers ces processus de pointe et il nous semble absolument nécessaire de former nos étudiants en ce sens.

Le champ d'études du DESS est donc orienté vers des axes de pointe : l'interrelation entre le théâtre de la marionnette et d'autres formes d'art: les arts visuels, la danse, le mime et le mouvement; l'intégration des nouvelles technologies dans l'art de la marionnette; l'utilisation de la marionnette dans la performance et l'installation; l'exploration du théâtre d'ombres actuel et du théâtre de l'objet. Des méthodes de recherche, d'expérimentation et de production permettent de couvrir ce champ d'études à partir des intentions de création soumises par les étudiants dès le début de leurs études.

Outre les cours, les étudiants bénéficient du passage au Québec de maîtres du théâtre de marionnettes actuel auprès desquels ils suivent des stages de courte durée.

De la théorie à la pratique et de la pratique à la théorie

L'une des premières préoccupations des marionnettistes est d'assurer un statut artistique à l'art de la marionnette par la création d'une théorie propre, par une réelle intégration dans la culture théâtrale et par la volonté d'acquérir une formation professionnelle. Il s'agit, entre autres, de connaître les pratiques actuelles du théâtre de marionnettes et de se les approprier en expérimentant certaines de ses facettes tout en comprenant les mécanismes et processus qui président sa création.

Parmi les dix cours offerts dans le cadre du DESS, il y a un cours d'Histoire des tendances artistiques du théâtre de marionnettes. Outre les grands mouvements qui ont marqué l'historique de la pratique marionnettique, les étudiants se familiarisent avec l'utilisation de la marionnette au théâtre, l'interaction de la marionnette avec le mime et la danse, avec la rencontre de la marionnette et les plasticiens, avec le théâtre de petites formes et le théâtre d'ombres traditionnel et contemporain, avec les conséquences dramaturgiques de l'arrivée de l'acteur sur la scène des marionnettes et avec les pratiques axées sur l'utilisation de la vidéo et des images virtuelles.

Les neuf autres cours sont des cours pratiques de conception de décors et de fabrication de marionnettes, d'écriture et de dramaturgie et de jeu. Les artistes professeurs sont des marionnettistes du Québec et d'ailleurs. Les étudiants ont pu ainsi travailler avec Claire Heggen du Théâtre du Mouvement, avec Michel Fréchette et Patrick Martel, Marthe Adam et Marie-Pierre Simard, Fabrizio Montecchi du Teatro Gioco Vita, avec Mark Sussman du Great Small Works, avec Zaven Paré et Stephen Mottram, avec Irina Niculescu et Neville Tranter.

En 2011, 5 années après l'ouverture du programme, 16 étudiants ont diplômé en 2009 et 12 étudiants en 2011. En septembre 2011, 13 nouveaux étudiants ont été admis.

1. Jurkowsky, Henryk. 2000. Métamorphoses : la marionnette au XXe siècle. Charleville-Mézières. France. Éditions de l'Institut international de la marionnette, p. 257
2. Jurkowsky. Henryk. 1990. The mode of Existence of Characters of the Puppet Stage. Vancouver, WA. In: Laurence R. Kominz and Mark Levenson (ed.), p. 36.

En

The DESS in Contemporary Puppet Theatre

MARTHE ADAM

The Université du Québec à Montréal's DESS (Diplôme d'études supérieures spécialisées) in contemporary puppet theatre is already five years old. Professor Marthe Adam, head of the graduate program, gives us an overview.

A bit of history

If puppetry can be said to be an emerging art form in Quebec, it's in part thanks to UQAM, whose theatre program has included courses on puppet theatre since its inception in 1969. At the start, the courses focused mainly on history, theory, construction, performance techniques, teaching and the various stages of production, imparting the basics of the puppeteer's craft to students specializing in set design, acting or teaching. With only four courses to begin with (to which more were added in the ensuing years), UQAM's École supérieure de théâtre has nonetheless helped train numerous puppeteers who now work for professional companies in Quebec, Canada and abroad, as well as for film and television. Some of our students, passionate about their art, also manage puppet theatre companies or have started their own.

Opening a program in contemporary puppet theatre is in line with current thinking on how the art is evolving and, consequently, on the kind of training it requires.

Today's puppet theatre artist

As artists, puppeteers have always been the Jacks-of-all-trades on any creative team. More and more, however, they specialize in and are responsible for only one aspect of a new work. These days, they either write, direct, design sets, design and build marionettes, or play or compose music. As performers, they are manipulators (imparting movement to the marionette), puppeteers (imparting voice as well as movement) or actor-puppeteers (playing opposite the marionette in addition to animating it). They might also be designers working with new technologies, lighting, costumes, video and virtual images as well as shadow puppetry. The trend towards specialization notwithstanding, we believe that all puppeteers must develop an interdisciplinary understanding of and outlook on their art.

Teaching directions

In this context, it is appropriate to ask the following questions: what are the foundations of the art of puppet theatre, and how does it interact with other disciplines? Puppetry has been an emergent field for some twenty years and it is in part through the use of its practices that theatre is going through a real revolution:

> *Puppet theatre is distancing itself from drama as set out in Aristotle's Poetics, preferring other literary genres and epic theatre in particular. It is doing the same thing with the fiction of drama: replacing it by showing the creative process, thus leading to interplay between reality and illusion. It sees marionettes as material actors on a par with things and objects while those who bring them to life are written into the play. It also experiments with the dramatis persona, ending with an atomized and decomposed image.* [1]

Jurkowsky also said: [Translation] *these operations can be described as the actions of a structural man who assembles and disassembles an object to understand its workings.* [2]

This is precisely what some of the foundations of the art of puppetry were in 2007. Its discourse and form were closely linked to how creators analyze its specificities as well as to the dialogues they establish between puppet theatre and other art forms.

From that perspective, UQAM's program encourages students to investigate what new art forms can bring to their own creative work as well as explore new avenues. Both in Quebec and abroad, current practices centre on these modern processes and we believe it is absolutely necessary that our students be trained accordingly.

The DESS focuses on contemporary themes in puppetry: the interplay between puppet theatre and other art forms such as the visual arts, dance, mime and physical theatre; the integration of new technologies; the use of marionettes in performance and installation art; and the exploration of modern shadow puppetry and object-based theatre. Students explore the field through research, investigation and production methodologies, using the creative intents they stated at the onset of their studies as starting points.

Besides the courses, students also benefit from contact with living puppet theatre masters, with whom they can train for short periods of time.

From theory to practice and vice-versa

One of the puppeteer's first concerns is to ensure that puppetry be recognized as an art form in its own right. This can be accomplished through the development of a disciplinary theory along with a true integration into theatre culture and the willingness of its practitioners to acquire professional training. To do so entails not just a broad knowledge of current puppet theatre practices, but also — through experimentation with their various facets — the ability to integrate them while understanding the processes that govern it.

The ten courses that make up the DESS today include a course on the history of artistic currents in puppet theatre. In addition to the major movements that have marked the practice's history, students learn about the use of marionettes in theatre; the interaction between marionettes, mime and dance; marionettes and the visual arts; traditional and contemporary shadow puppetry; the dramaturgical consequences of having actors share the marionette's stage; and artistic practices focused on the use of video and virtual images.

The rest of the curriculum is composed of hands-on courses on set design, marionette construction, writing, dramaturgy and performance techniques. The faculty is entirely composed of puppeteers from Quebec and abroad. Students have had the opportunity to work with Claire Heggen from Théâtre du Mouvement (France), Fabrizio Montecchi from Teatro Gioco Vita (Italy) and Mark Sussman from Great Small Works (USA), as well as Michel Fréchette, Patrick Martel, Marthe Adam, Marie-Pierre Simard, Zaven Paré, Stephen Mottram, Irina Niculescu and Neville Tranter.

Sixteen students graduated from the program in 2009 and twelve more in 2011. Now in its sixth year, the DESS admitted thirteen new students in September 2011.

1. Jurkowsky, Henryk. 2000. Métamorphoses : la marionnette au XX^{e} siècle. Charleville-Mézières. France. Éditions de l'Institut international de la marionnette, p. 257.
2. Jurkowsky. Henryk. 1990. The Mode of Existence of Characters of the Puppet Stage. Vancouver, WA. In: Laurence R. Kominz and Mark Levenson (ed.), p. 36.

DESS: La parole aux diplômés

En Visit www.aqm.ca for English version

PHILIPPE COUTURE

Les premières cohortes de diplômé(e)s du DESS en théâtre de marionnettes contemporain de l'École supérieure de théâtre de l'UQAM commencent à voler de leurs propres ailes. Nous avons demandé à trois d'entre elles de nous expliquer en quoi cette formation les a nourries.

→ Crédit: Philippe Nissaire

Véronique Poirier

Après son baccalauréat en scénographie, Véronique Poirier a voulu satisfaire son appétit pour la mise en scène et le jeu d'acteur tout en cultivant son intérêt pour la marionnette. Elle s'est naturellement tournée vers le DESS. Elle dit avoir particulièrement apprécié le rapport convivial avec les professeurs et chargés de cours, souvent des artistes inspirants avec qui elle peut maintenant travailler dans le milieu professionnel. «Les artistes engagés par l'école, puisqu'ils sont toujours actifs dans le milieu, sont en mesure de transmettre des savoirs pratiques et théoriques. Le contact avec eux m'a grandement inspirée. Les marionnettistes québecois forment un petit milieu, tous les maîtres sont très accessibles et nous avons eu avec eux un contact privilégié.» Elle dit s'être sentie particulièrement proche de Patrick Martel et André Laliberté, qui l'ont supportée dans son travail final. «On a la même manière d'approcher le travail. Le DESS valorise beaucoup notre autonomie et nous invite à développer nos propres méthodes de création, tout en nous soutenant dans cette démarche et en nous invitant à apprendre toutes les facettes du métier.»

Christine Plouffe

Très intéressée par l'interdisciplinarité au théâtre, Christine Plouffe est également diplômée du programme de scénographie de l'École supérieure de théâtre de l'UQAM. Le DESS l'a comblée parce qu'elle a pu y développer un regard pluriel sur le métier, s'intéressant autant à la fabrication des marionnettes qu'à la manipulation, et développant un intérêt accru pour la mise en scène. «J'ai beaucoup appris, dit-elle, des grands maîtres étrangers venus donner des stages intensifs, pour ne pas dire très intensifs. C'était toujours très dense, tout à fait épuisant, mais très enrichissant. Irina Niculescu, par exemple, est venue de Cincinatti nous donner un atelier extrêmement stimulant sur la mise en scène. C'est une grande dame, avec qui nous avons eu le privilège de développer un rapport très intimiste. Même chose avec Neville Tranter, du Stuffed Puppet Theatre aux Pays-Bas. Son stage portant sur la voix de la marionnette était très inspirant.»

Estelle Richard

Diplômée en interprétation de l'École nationale de théâtre (2006), Estelle Richard nourrit une passion pour la marionnette depuis le début de sa vie adulte, lorsqu'un spectacle du marionnettiste canadien Ronnie Burkett l'a complètement renversée. Admise au DESS en tant que professionnelle, après avoir travaillé pour le Théâtre de l'Œil pendant trois ans (comme marionnettiste dans la pièce *L'autre monde*), elle s'est découvert un intérêt insoupçonné pour la scénographie et la fabrication de marionnettes. «Je n'avais aucun bagage en scéno, dit-elle, et je n'étais pas à priori très emballée par la chose. J'ai donc fait ces cours-là sans me mettre de pression, sans attentes, et cette attitude a été extrêmement libératrice; tout à coup mon imagination décollait. Et il va sans dire que la compréhension des mécanismes de la marionnette permet ensuite d'aller plus loin dans sa manipulation.» L'enthousiaste comédienne mentionnera aussi les formidables rencontres avec des grands maîtres comme Neville Tranter, avant de raconter à quel point les cours théoriques ont ouvert ses perspectives et lui ont fait découvrir la grande diversité des pratiques marionnettiques à travers le monde.

LES GRANDS SPECTACLES DE LA DAME DE COEUR

Saison 2012

La prophétie des mouffettes

Plaisir surdimensionné pour toute la famille!

RÉSUMÉ DE LA PIÈCE

Après plusieurs années d'absence, **Fleur**, *une jeune femme enceinte, revient dans le jardin de son grand-père où elle y a passé son enfance. C'est avec le regard ému qu'elle renoue avec un univers peuplé d'animaux extravagants et de nains de jardin « gripettes ».*

Au même moment, la ville étend ses tentacules et annonce la destruction du jardin et de tous ses heureux mystères. **Fleur** *entreprend hâtivement de retrouver le coffre mystérieux, enterré avec l'aide de son grand-père quand elle n'avait que huit ans. Ce coffre oublié transformera-t-il sa vie ?*

Une histoire fantaisiste qui se déploie dans un monde à la démesure des souvenirs de l'héroïne. Humour et émotion au rendez-vous dans une aventure spectaculaire pour toute la famille.

Une expérience culturelle enlevante!

BRETELLES CHAUFFANTES pour les soirées fraîches.

SIÈGES INCLINABLES & PIVOTANTS pour suivre l'action tout autour de vous!

www.damedecoeur.com

450-549-5828

Partenaire principal Desjardins

Coopérer pour créer l'avenir

FESTIVAL

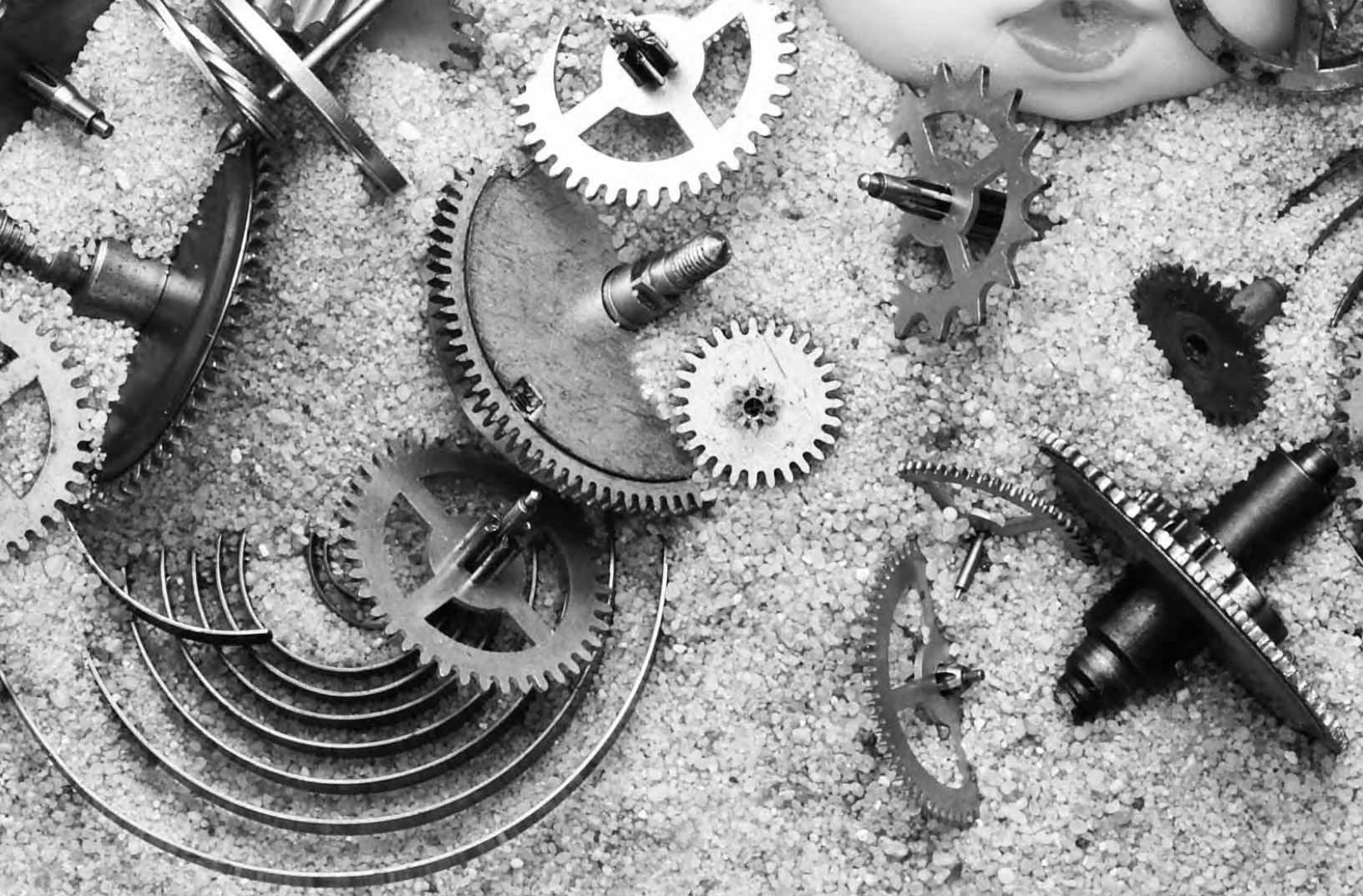
INTERNATIONAL DES ARTS DE LA

MARIONNETTE

À SAGUENAY

Soyez des nôtres lors de la 12e biennale
du 13 au 23 septembre 2012

Saguenay (Québec) CANADA
www.maniganses.com



// ÉCHOS DU COLLOQUE SUR LES ARTS DE LA MARIONNETTE

Ce fut un précieux temps de rassemblement et de discussion. Les 1er, 2 et 3 décembre 2011 au centre communautaire Lajeunesse, à Montréal, avait lieu le Colloque sur les arts de la marionnette chapeauté par l'AQM. Les échanges furent nourris et sont partiellement rapportés dans les pages qui suivent. Création, diffusion, formation, siutation socio-économique des marionnettistes et importance des festivals dédiés à la marionnette: aucun sujet n'a été négligé.

Les prémisses d'une foisonnante discussion

↑ Les marionnettistes québécois réunis dans une atmosphère conviviale lors du colloque.
Photo © Marc Gibert / adecom.ca

PHILIPPE COUTURE

Le dernier colloque organisé par l'AQM et réunissant l'ensemble du milieu de la marionnette avait eu lieu en 2001-2002. Parce que les pratiques ont évolué et que de nouveaux joueurs sont désormais confrontés à de nouvelles réalités, il fallait se réunir pour discuter de l'état du milieu de la marionnette et envisager l'avenir. Tour d'horizon des prémisses de discussion au colloque sur les arts de la marionnette ayant eu lieu du 1er au 3 décembre 2011.

«C'est un moment privilégié de réflexion collective, de prises de parole, de prise du pouls réel du milieu et une étape permettant d'établir des objectifs communs», écrivait Hélène Ducharme, présidente de l'AQM, dans le guide du participant au colloque. Vaste entreprise. Car les réalités ne sont pas les mêmes pour les marionnettistes oeuvrant dans le créneau jeune public que pour ceux qui s'adressent à un public adulte. Certains diffusent davantage leur travail dans les réseaux internationaux, d'autres travaillent strictement en région et certains ont une pratique interdisciplinaire qui échappe à toute catégorisation et nécessite des moyens de production différents de ceux qui ont une pratique plus traditionnelle. Néanmoins, les défis sont similaires: problèmes de diffusion, manque de soutien financier, temps de création insuffisant et coûts élevés de fabrication des marionnettes. Pendant trois jours, les marionnettistes ont donc discuté diffusion, financement, création et formation, en plus de formuler leurs attentes envers les deux festivals de théâtre de marionnettes du Québec.

État des lieux

Les résultats préliminaires d'une enquête menée par l'AQM auprès du milieu des arts de la marionnette, sous la supervision de Robert Gagné, fournissent un portrait socio-économique du milieu et une présentation de la diversité des pratiques québécoises en théâtre de marionnettes. Directement ou indirectement, les discussions du colloque ont grandement pris appui sur cette étude qui révèle la situation d'ensemble du milieu de la marionnette: ses forces et ses faiblesses, ses acquis et ses besoins, sa situation financière et sa composition humaine.

Sachant, par exemple, que les activités des marionnettistes québécois sont très variées et qu'une grande majorité d'entre eux doivent cumuler les rôles d'interprète, de concepteur et de metteur en scène, la table ronde sur la formation a cherché à mettre en lumière les liens entre la formation et la pratique. Il

↑ Hélène Ducharme, présidente de l'AQM, prend la parole lors du gala hommage aux 30 ans de l'AQM, présenté en marge du colloque. Photo © Marc Gibert / adecom.ca

Pendant trois jours, les marionnettistes ont discuté diffusion, financement, création et formation, en plus de formuler leurs attentes envers les deux festivals de marionnettes du Québec.

fut évidemment question du nouveau DESS en théâtre de marionnettes contemporain, qui valorise une formation interdisciplinaire et permet aux étudiants d'expérimenter tous les rôles d'une production. La table ronde devait aussi mettre en lumière différentes philosophies d'enseignement et différents angles d'approche: il semble que la formation doive s'adapter à la variété des parcours des aspirants marionnettistes. Certains ont déjà fait, au moment de débuter le DESS, des études théâtrales (théoriques ou pratiques); d'autres viennent du milieu des arts visuels ou possèdent une certaine expérience en scénographie.

L'enquête met en lumière les nombreuses difficultés financières auxquelles les marionnettistes québécois sont confrontés. En 2009 et 2010, près de la moitié des répondants à l'enquête avaient un revenu annuel net de moins de 20 000$. Les demandes de bourses de création/production au Conseil des arts du Canada sont refusées en grand nombre: sur les deux années, 4 bourses ont été accordées sur un total de 18 demandes. La situation est semblable au Conseil des arts et des lettres du Québec: seulement trois bourses ont été accordées sur un total de 19 demandes. De plus, les espaces de répétition et les ateliers de fabrication à coût abordable sont rares, et surtout, les marionnettistes jugent qu'ils ont besoin de plus de temps d'exploration et de recherche (le tiers des répondants affirment accorder généralement plus de 150 heures à cette première étape du processus de création, qui est également la plus coûteuse). La discussion portant sur la création se présentait donc comme un espace de réflexion collectif sur les besoins des marionnettistes. Faut-il resensibiliser les subventionneurs à l'importance des pratiques marionnettiques? Quels lieux de création et diffusion peut-on rêver d'implanter? Comment obtenir une meilleure reconnaissance des arts de la marionnette? Tant de bonnes questions.

Marionnette pour adultes: l'éternelle incomprise

Si les compagnies créant des spectacles pour l'enfance jouissent d'un public constamment renouvelé et accèdent à de nombreux réseaux de diffusion à l'échelle internationale, il n'en est rien pour les compagnies destinant leur travail au public adulte. La moitié des représentations ne quittent pas la région métropolitaine de Montréal, et très peu de théâtres établis, outre La Chapelle et Les Écuries, ont le réflexe de programmer de la marionnette. Il semble que la situation soit moins dramatique à Québec, grâce à l'intérêt des directeurs artistiques de La Bordée et du Théâtre Périscope. Mais la diffusion des arts de la marionnette demeure extrêmement fragile. Il y a là un enjeu crucial, que les intervenants de la table ronde sur la diffusion ont été invités à aborder dans toute sa complexité.

Vous trouverez dans les pages qui suivent quelques échos de ces foisonnantes discussions et d'autres enjeux préoccupants.

En

The basis for a rich discussion

Philippe Couture

The Quebec puppetry community held its last symposium in 2001. Practices have since evolved; new players have entered the fray and are confronted with new realities. We needed to gather round to discuss where puppetry stands today and look to the future. This article presents an overview of the subjects addressed at the 2011 puppetry symposium, held from December 1 to 3.

In the program, AQM president Hélène Ducharme wrote "This is a unique opportunity for us to think, to voice opinions, to sound out our community and to set common goals." Quite a tall order when you consider the different realities faced by puppeteers creating for young audiences and those working in adult puppet theatre. While some artists tour more internationally, others work exclusively in their home regions. Still others whose cross-disciplinary approaches defy categorization require resources different from those needed for more traditional practices. Despite these disparities, all puppeteers face similar challenges: touring problems, lack of funding, insufficient creation time and the high cost of puppet construction. Discussions during the three-day symposium revolved around these subjects. They also touched on training and the creative process. Expectations vis-à-vis Quebec's two puppet theatre festivals were also made clear.

Portrait of a community

The preliminary results of an AQM study led by Robert Gagné offer a socioeconomic snapshot of the puppetry community as well as an overview of its diversity in terms of practices. Portraying the overall state of puppetry in the province — its strengths and weaknesses, its assets and needs, its financial situation and the artists who make up the community — the study's findings supported most discussions held at the symposium, both directly and indirectly.

The reality that many Quebec puppeteers must simultaneously be performers, designers and stage directors was addressed by the round table on training, which sought to link schooling and practice. The new DESS in puppet theatre, structured to let students experience every aspect of production, was discussed. Like the workshops traditionally offered by the AQM, its emphasis on interdisciplinarity is a response to the community's varied training needs. The round table also highlighted the need to adapt teaching philosophies and methods to a range of backgrounds: for instance, some aspiring puppeteers have studied theatre or drama, while others hail from the visual arts or have experience in stage design.

Furthermore, the study shed light on the many financial difficulties of Quebec's puppeteers. Almost half the people surveyed reported a net annual income of less than $20,000 in 2009 and 2010. Over those two years, the Canada Council for the Arts awarded only a small number of creation/production grants, with only four out of eighteen projects receiving funding. A similar situation was observed at the Conseil des arts et lettres du Québec, where only three out of the nineteen applicants were awarded grants. What's more, affordable rehearsal and workshop spaces are rare. The problem is compounded by the need for more research and exploration time at the early stages of production, even though a third of the puppeteers surveyed stated that they already dedicate over 150 hours to this first step of the creative process — which is also the most expensive. The discussion on creative processes evolved naturally into a forum on the needs of puppeteers. Should we attempt to reawaken funding bodies to the diversity of puppetry practices? What kinds of production and performance spaces can we hope to establish? How can we ensure better recognition for the art of puppetry? These are all valid questions.

Adult puppet theatre: forever misunderstood

Children's puppet theatre companies present to a steady stream of new viewers and have access to many international touring networks. Such is not the case for adult puppet theatre: half of the shows never leave the Montreal metropolitan area; and outside of La Chapelle and Les Écuries, few presenters think of adding it to their programming. The situation in Quebec City seems less dire, mainly due to the interest in puppetry of the artistic directors of La Bordée and Théâtre Périscope. Regardless of this, staging adult puppet theatre remains a difficult proposition at best. The round table on presentation was invited to discuss the complexities of this crucial issue.

The pages that follow present echoes of these rich discussions as well as other key issues.

La diffusion du théâtre de marionnettes pour adultes au Québec

Semer des graines et les **voir grandir**

En Visit www.aqm.ca for English version

Entrevue avec Anne-Marie Provencher, directrice artistique du Théâtre de la Ville
Par CATHERINE SIROIS

Les réflexions soulevées par le Colloque sur les arts de la marionnette commençaient à peine à se déposer en nous lorsque j'ai rencontré Anne-Marie Provencher, directrice artistique du Théâtre de la Ville, à Longueuil. Elle avait participé à l'atelier sur la diffusion des arts de la marionnette et je désirais prolonger avec elle la discussion à propos des créations marionnettiques pour adultes. Pourquoi donc était-il si difficile de les diffuser au Québec?

«Il y a plusieurs raisons. Je pense qu'il y a tout un territoire à défricher pour les diffuseurs. Ils font preuve d'ouverture d'esprit, ils ont un goût de découvrir, de connaître, mais il y a aussi beaucoup d'ignorance par rapport à ce qui se fait, moi la première. Il existe des têtes de proue chez les compagnies qui, depuis peut-être 10 ans, ont semé des graines chez quelques diffuseurs; on a eu la chance de connaître un peu leur démarche. Mais quand il s'agit de nommer des compagnies émergentes, moi-même, je suis très ignorante, j'ai du chemin à faire. C'est pour ça qu'un événement comme des brèves présentées en vrac, à Casteliers, il y a quelques années, m'avait permis de découvrir des démarches et d'être intéressée, tout d'un coup, à ce que font ces compagnies.»

«Je trouve aussi qu'il y a tout un amalgame dans l'appellation marionnette: théâtre d'objets, théâtre de marionnettes pour adultes et théâtre événementiel présenté à l'extérieur dans un contexte de festivals. Il y a une nébuleuse, dirais-je, de la marionnette pour adultes et il reste tout un travail à faire, du côté des compagnies, pour mieux se faire connaître, et, du côté des diffuseurs, pour tenter de découvrir des démarches. »

Or, une meilleure connaissance de l'offre de spectacles ne garantit pas pour autant une diffusion dans le réseau québécois. «C'est difficile pour un diffuseur d'expliquer les raisons de ses choix à des compagnies qui vous disent: "Mais je l'ai mon projet, il est là, pourquoi tu ne le prends pas?" Il faut aussi tomber en amour avec les projets; il faut que ça s'inscrive dans l'équilibre de la saison; et tout un tas d'autres choses. Ce n'est pas parce qu'une création existe qu'on désire nécessairement la programmer. Et ce n'est pas parce que ce sont des marionnettes qu'on la veut absolument, ou qu'on ne la veut pas.» Le projet, faut-il le souligner, doit susciter un certain enthousiasme chez le diffuseur. «En même temps, on a le devoir de tenter d'offrir le plus de démarches possible de façon à →

« Il y a tout un territoire à défricher pour les diffuseurs. Ils font preuve d'ouverture d'esprit, mais il y a aussi beaucoup d'ignorance par rapport à ce qui se fait. »

- Anne-Marie Provencher

↑ Crédit: Philippe Couture

ce que chacun puisse avoir son coup de cœur. Car autant de publics, autant de désirs, autant de goûts. Mais il y a tellement de propositions qu'à un moment donné, il faut faire un choix et c'est une affaire de passion.»

Dans ce portrait, les compagnies établies ont-elles plus de chance de trouver preneur? «C'est sûr que pour des compagnies qui ont déjà un nom, les diffuseurs vont être curieux d'aller les voir. Quand on a déjà partagé des aventures avec le public, il va peut-être aussi être plus ouvert. En même temps, comme je viens du milieu de la création, je réalise que ce n'est pas parce qu'on a un nom que le résultat sera nécessairement convaincant. Quand on crée, on a une cible que l'on cherche à atteindre; on met toutes nos énergies pour y parvenir. Mais des fois, on bifurque, on se promène. L'arrivée peut être super heureuse, mais des fois, on a raté notre cible. Et comme diffuseur, alors que j'encourage les gens à appuyer les spectacles en amont de la création, je m'aperçois que moi-même, pour le faire, il faut que j'aie en main plus que le renom de la compagnie. Il faut vraiment que j'aie une connaissance du projet et une certaine adhésion.»

> *« Je m'aperçois qu'il est très difficile de proposer au public des aventures qui sortent de la norme, de l'habitude. »*
>
> - Anne-Marie Provencher

Outre la valeur intrinsèque du projet, la question des publics reste également au centre des préoccupations lorsque vient l'heure des choix. La marionnette pour adultes, comme d'autres formes, requiert une attention particulière. «Je m'aperçois qu'il est très très difficile de proposer au public des aventures qui sortent de la norme, de l'habitude. Je donne un exemple: le théâtre pluridisciplinaire. J'ai vécu des expériences avec des publics où on les perdait parce que les langages qui étaient en œuvre n'étaient pas ceux auxquels ils étaient habitués. La danse-théâtre, c'est la même chose. Je pense à une proposition où le théâtre avait une très grande place; il y avait bien sûr une part de mouvement, mais la danse était un langage parmi d'autres. On s'est vite aperçu que les gens étaient complètement désarçonnés. Pour eux, ce n'était pas du théâtre.»

«Après ce type d'expérience, je dois vraiment préparer le terrain et chercher comment je vais leur retendre la perche. Je ne m'empêcherai pas de présenter des propositions, mais je dois me demander si je les mets dans la catégorie "hors norme", ce que je ne souhaite pas nécessairement. Chez nous, au Théâtre de la Ville, on a un abonnement "théâtre" et on fait vivre des aventures. J'aime quand il y a une proposition qui explore un langage supplémentaire et je souhaite qu'elle reste dans la série théâtre de façon à faire vivre différentes choses au public.» Cela dit, le diffuseur doit aussi doser ce qu'il présente au public. «Il y a des compagnies qui existent depuis un certain temps, leurs recherches sont parfois plus pointues, plus avancées. Et le public n'est pas rendu nécessairement là, à goûter, à comprendre, à suivre.»

«Mon public n'est pas prêt». Cette réflexion, on le sait, fait sursauter plusieurs artistes, qui restent dubitatifs. Car si on donnait la chance au public de voir ce qu'ils font... «C'est rendu que je grimpe au plafond quand j'entends des créateurs dire: la barrière entre les créateurs et le public, ce sont les diffuseurs, répond Anne-Marie Provencher. On chemine, comme diffuseur, avec le public. À force de vivre des expériences avec lui, on finit par comprendre à peu près les capacités d'aventures, et jusqu'où on peut aller dans une saison. Si on présente des projets qui font fuir à tout jamais le monde, on n'est pas plus avancés par rapport au théâtre de création. Il y a donc un équilibre à atteindre et la personne qui peut en juger, c'est encore le diffuseur. Parce qu'au bout de la ligne – là je parle au nom des pluridisciplinaires – le diffuseur fait un déficit ou pas, il y a du monde dans sa salle ou pas, il perd son monde à tout jamais ou il ne le perd pas. Il y a aussi une méconnaissance, parfois, de la part des créateurs qui ne réalisent pas que les pluridisciplinaires ne sont pas si largement appuyés au niveau des subventions. La moyenne est d'à peu près 80% à 84% de financement autonome. Donc il y a un souci financier réel, qui fait qu'à un moment donné, on dit: pas ça, pas ça non plus, pas rendu là.»

Malgré tous ces impératifs, Anne-Marie Provencher lance son cri du cœur: «Il ne faut pas lâcher!». Sachant que chaque diffuseur a son mandat particulier, ses grandeurs de salle, ses contraintes techniques, son public, il reste que le théâtre de création –et parmi celui-ci, le théâtre de marionnettes– a sa place dans le réseau de diffusion québécois. Et pour l'aider à s'inscrire dans les programmations, Anne-Marie Provencher évoque plusieurs pistes qui ont fait leurs preuves: rencontres avant ou après le spectacle, résidences de création avec présentation publique, soirée pour les abonnés où l'on fait découvrir une démarche ou, tout bonnement, la petite infolettre qui permet au diffuseur de suivre l'évolution d'une compagnie. Simple, mais semble-t-il, pas aussi répandue qu'on le croit.

La marionnette plurielle

En Visit www.aqm.ca for English version

Entrevue avec José Babin, directrice artistique du Théâtre Incliné
par CATHERINE SIROIS

Faut-il encore utiliser le mot «marionnette»? Ou devrait-on le ranger, bien au chaud, au fond de nos archives pour adopter des termes plus ouverts: «formes animées», peut-être, comme les Français, ou «théâtre de figures», comme les Allemands? La question est lancée par José Babin, animatrice de l'atelier sur le théâtre de marionnettes pour le public adulte lors de la deuxième journée du Colloque sur les arts de la marionnette. Les expressions allemandes et françaises ne suscitent pourtant pas d'enthousiasme chez les participants. Et José elle-même semble dubitative. Alors pourquoi cette question?

«Je ne suis pas certaine qu'il faille oublier le mot marionnette, pas du tout, mais c'est une question qui revient souvent autour de moi et j'avais envie qu'on se pose la question franchement», nous dit José Babin en entrevue quelques jours après le colloque. «Quand on fait de la marionnette, pour adultes spécifiquement, on ne sait pas trop comment nommer cette chose-là. Quand on fait du théâtre avec comédien, on dit faire du théâtre; quand on fait de la marionnette, normalement, c'est pour enfants; mais quand on fait du théâtre de marionnettes pour adultes, c'est plus difficile à qualifier.»

Et pourtant, dans sa propre pratique de créatrice au Théâtre Incliné, José Babin ne rejette pas l'appellation «marionnette». Mais elle lui donne une signification ouverte, qui a plus à voir avec son approche des éléments scéniques qu'avec la seule présence d'un objet animé sur scène: «Je ne peux pas dire que je ne me reconnais pas dans le mot "marionnette", mais je me reconnais moins dans la notion de "théâtre de marionnettes", parce que ce n'est pas nécessairement ce que je fais. J'utilise la marionnette dans mes spectacles; des fois, ça peut être une marionnette humanoïde, comme la plupart des gens l'entendent, mais des fois ça peut être des parties de corps, ça peut être le lien entre les corps et le décor, le lien entre la lumière et les objets: tout ça, pour moi est marionnettique. Il y a quelques années, j'ai fait une recherche sur un jeu marionnettique de l'acteur. Il s'agissait d'explorer une présence différente, inspirée de la présence du marionnettiste. Dans le sens de faire les choses plutôt que de jouer à faire les choses. Être au service d'une image ou d'un objet que tu portes. Pour moi, ça, c'est très marionnettique. Mais quelqu'un qui voit un acteur jouer comme ça ne dira pas que c'est de la marionnette.» →

Faut-il encore utiliser le mot «marionnettes»? Ou devrait-on le ranger, bien au chaud, au fond de nos archives pour adopter des termes plus ouverts: «formes animées», peut-être, comme les Français, ou «théâtre de figures», comme les Allemands?

↓ José Babin et Daniel Danis au Colloque sur les arts de la marionnette, lors de la table ronde sur le théâtre de marionnettes pour public adulte. Crédit: Philippe Couture

> « *Du côté du public adulte, le mot* marionnette *peut faire peur.* »
>
> - José Babin

Cette question du champ d'attentes créé par l'utilisation du mot «marionnette», mais aussi la connotation négative qu'il recèle dans l'esprit de plusieurs, est d'ailleurs au cœur des interrogations de José Babin sur les termes à utiliser pour définir sa pratique et la porter vers le public. Les expressions «théâtre d'images» ou «théâtre de matière» lui semblent plus justes pour décrire les créations du Théâtre Incliné. Ce qui n'empêche pas le mot «marionnette» de bien définir «certains signes, certains médiums que j'utilise.»

Du côté du public, par contre, le mot «marionnette», dans le contexte du théâtre pour adultes, peut faire peur, nous dit-elle. «Pour le public en général, pour les journalistes, pour les diffuseurs, c'est plus difficile de nommer ces pratiques-là, parce que quand on dit "théâtre de marionnettes", il y a tellement de préjugés à affronter qu'on devient un peu démuni.» Et pourtant, José Babin en est convaincue, ce n'est pas que le public adulte n'apprécie pas les spectacles utilisant le médium de la marionnette: «Quand le public est dans la salle et voit un spectacle de théâtre de marionnettes ou de théâtre d'images pour adultes pour la première fois, il y adhère et il est bouleversé par ce qu'il voit, il est transporté. Sauf que si avant de venir, tu lui dis que c'est du théâtre de marionnettes, il ne viendra pas. Il faut donc convaincre les diffuseurs de trouver une façon de vendre ces spectacles-là, de prendre ce risque.» Et si cela signifie ne pas utiliser le mot «marionnette» lors de la

promotion du spectacle? «Moi, ça ne me dérange pas. Un spectacle portant spécifiquement sur la guerre d'Algérie, par exemple, peut très bien être présenté ainsi dans les documents de promotion, en mettant l'accent sur le sujet de la pièce plutôt que sur la forme marionnettique. Ça ne me cause pas problème.»

Et au fil du temps, au fil des beaux risques partagés entre artistes et diffuseurs, au fil des auditoires convaincus par des propositions fortes, la perception associée au mot «marionnette» dans le théâtre pour adultes deviendra peut-être plus positive. José Babin en veut pour preuve les développements survenus du côté de l'enfance-jeunesse: «Au Québec, les compagnies de théâtre de marionnettes jeune public ont tellement fait un boulot extraordinaire, elles ont tellement fait leur place avec des spectacles de qualité, qu'à ma connaissance, il n'y a plus personne – ni les enfants, ni les profs, ni les diffuseurs – qui dit que le théâtre de marionnettes pour enfants, ce n'est pas intéressant.»

Du côté adulte, les perceptions commencent peut-être aussi à bouger: «Dans la région de Montréal, depuis quelques années, les jeunes spectateurs adultes ont tendance à tripper de plus en plus, j'ai l'impression, sur le mot "marionnette". Mais ce n'est certainement pas le cas, pour l'instant, en dehors des grands centres. Et même, en dehors d'une catégorie de public dans les grands centres.»

Il reste certainement du travail à faire pour modifier les perceptions. Mais au bout du compte, conclut José Babin, cette évolution ne doit peut-être pas tant passer par une remise en question du vocable employé que par un élargissement des conceptions qui lui sont associées: «Il n'y a peut-être pas lieu de changer le mot "marionnette", mais il y a peut-être lieu de l'ouvrir en tout cas, surtout au niveau de la perception que les gens en ont. Depuis plusieurs années, les arts de la marionnette sont multiples: il y a des gens en arts visuels, des gens qui croisent la marionnette avec le multimédia, des gens qui la croisent avec la danse. C'est un médium qui est extrêmement ouvert.»

> *« Je pense qu'on a tout à gagner à fusionner les genres, à confronter les arts.»*
>
> - José Babin

Et en ce sens, elle adhère à l'expression «les arts de la marionnette», qui comporte une notion de pluralité faisant écho à l'hétérogénéité des pratiques. Loin de diluer la définition de la discipline, cette multiplicité contribue au contraire à l'enrichir: «Je pense qu'on a tout à gagner à fusionner les genres, à confronter les arts. De toute façon, c'est un mouvement qui est commencé depuis des années et, même si on le voulait, on ne l'arrêterait pas. La pire chose qu'on pourrait faire comme milieu, ce serait justement de se créer des petites cases et de s'obliger à entrer dedans. Je pense qu'il faut revendiquer le fait que, si on fait de la marionnette pour adultes, on fait du théâtre qui utilise la matière pour transmettre sa pensée, point à la ligne. Et la matière est aussi vaste que ce que trouveront les artistes comme matériau et comme manière de les faire parler.»

Bilan du Colloque

Des pensées à méditer

PHILIPPE COUTURE

Les participants au colloque sont arrivés la tête pleine de questions. Ils en sont repartis plongés dans un profond bouillonnement intellectuel, taraudés par de nouvelles questions et une poignée de nouvelles revendications à propager. Voici quelques pensées post-colloque à méditer.

Créer mieux mais surtout plus longtemps

Les marionnettistes ont été nombreux à le dire et le redire: il faut plus de temps pour créer un spectacle de marionnette qu'un spectacle d'acteurs. «Ça requiert, disait Puma Freytag, chargé de cours à l'Université Laval, des compétences multidisciplinaires et du temps. On ne peut jamais faire un spectacle de marionnettes en moins de deux ans.» Le temps manque pour fabriquer des marionnettes et faire de la recherche avec la matière, certes, mais les marionnettistes déplorent aussi le trop court temps de répétition et la logique productiviste dans laquelle ils sont coincés. «Il faut que nous soit accordé, a dit l'auteur et metteur en scène Daniel Danis, du temps de recherche sans obligation de créer un spectacle au bout». Il y a donc urgence de revendiquer une nouvelle approche du financement de la création pour permettre le financement de recherches artistiques qui ne sont pas directement liées à des projets de spectacles. Autre enjeu: les lieux de répétition et les ateliers de création ne sont pas tous des plus accessibles pour les petites bourses des marionnettistes. Or, le colloque a permis de riches discussions entre les marionnettistes professionnels et les représentants du milieu universitaire. De quoi laisser envisager de nouvelles collaborations entre les universités et les praticiens, selon un modèle collaboratif à inventer. Il faudra pour ce faire que les artistes et les chercheurs communiquent davantage et réfléchissent ensemble aux manières de coopérer.

Les marionnettistes semblent aussi s'entendre sur l'idée qu'il faille continuer à sensibiliser les diffuseurs, le public et les subventionneurs à la diversité et au caractère interdisciplinaire du théâtre de marionnettes, lequel échappe aux définitions trop strictes. Voilà qui ne rend pas service aux demandeurs de subvention, qui se trouvent souvent à la jonction de deux ou trois champs d'expertise et n'entrent pas dans les cases prédéfinies par les organismes subventionnaires. Il faut favoriser une meilleure compréhension de ce décloisonnement des pratiques, et essayer de faire en sorte que les pratiques marionnettiques soient reconnues non seulement par les pairs du milieu théâtral, mais aussi par les représentants des autres disciplines artistiques.

↑ Antoine Laprise et Loup Bleu en prestation lors du gala du 30e anniversaire de l'AQM, en marge du colloque.
Photo © Marc Gibert / adecom.ca

La marionnette pour adultes: éternelle incomprise

Les clichés ont la vie longue et la couenne dure. Celui voulant que le théâtre de marionnettes soit un art réservé au jeune public est encore trop fortement répandu. Il faut donc, plus que jamais, affirmer l'existence de ce théâtre dans toutes ses formes et rendre cette pratique légitime, puisqu'elle fait intrinsèquement partie du portrait du paysage du théâtre contemporain au Québec. Le colloque en a montré diverses facettes. Antoine Laprise et Daniel Danis, par exemple, ont décortiqué le rapport des marionnettes avec le monde de la pensée et présenté leur travail comme un moyen de «lutter contre l'anti-intellectualisme de notre société». La dramaturgie du théâtre de marionnettes pour adultes est d'ailleurs un sujet d'investigation quasi infini. Au Québec, la prégnance d'un théâtre d'images qui relègue le texte au second plan est indéniable. Dans ce contexte, doit-on envisager de travailler selon un nouveau modèle dans lequel l'auteur, par exemple, serait remplacé par un conseiller dramaturgique? Quoi qu'il en soit, les artistes ont été nombreux à souhaiter «une plus grande ouverture à ce type de théâtre de la part des différents diffuseurs non-spécialisés en marionnettes».

Des réseaux de diffusion à élargir

Les problèmes de diffusion du théâtre pour adultes, longuement discutés dans les pages précédentes [1], sont réels et semblent souvent freiner la création. Il s'est trouvé au colloque quelques artistes plus habitués des scènes internationales pour défendre le principe de la coproduction avec des compagnies étrangères: un moyen efficace de faire circuler les spectacles outre-mer. Mais il faut aussi développer un meilleur réseau de diffusion sur le territoire québécois et profiter au maximum des structures d'aide à la diffusion comme CINARS et RIDEAU. En région, les contraintes à la diffusion sont grandes, comme l'a notamment expliqué Benoît Vaillancourt, du Théâtre du Bic. «Je suis dépendant des reprises et dépendant des autres diffuseurs; il faut qu'on soit plusieurs à vouloir un même spectacle pour que je puisse l'avoir.» Les artistes de la relève, on s'en doute, ont beaucoup de mal à tailler leur place dans une telle jungle. Pourquoi alors ne pas offrir à de jeunes artistes de présenter de courtes formes en première partie des spectacles de compagnies plus établies? Une idée coûteuse et difficile à réaliser aux dires des diffuseurs présents, mais elle a suscité tant d'enthousiasme dans la salle qu'il faudra très certainement y revenir.

En tant que diffuseurs, les festivals de Saguenay et Montréal ont aussi leur rôle à jouer. En plus de constituer des lieux d'échanges entre les marionnettistes et leur public, de même qu'un lieu de rencontres entre artistes d'ici et d'ailleurs, un certain nombre de participants au colloque désirent que ces festivals soient le reflet de l'évolution des pratiques artistiques québécoises et internationales et que leurs directeurs cultivent un souci de représentativité et se donnent le mandant de soutenir la diffusion en invitant des diffuseurs québécois ou étrangers en grand nombre. Et ce, sans négliger une direction artistique forte, à la personnalité très affirmée. Faut-il décentraliser ces deux festivals et créer des satellites dans les autres régions du Québec (notamment dans la Vieille Capitale)? Plusieurs en rêvent. Le souci de démocratiser le théâtre de marionnettes devrait aussi, dans la mesure du possible, préoccuper les directions des festivals: le milieu rêve de grands événements hors les murs, accessibles à un vaste public.

Toutes les préoccupations, au fond, convergent vers ce grand objectif: partager avec le plus grand nombre l'amour de la marionnette. En plein coeur du gala soulignant le trentième anniversaire de l'AQM, en marge du colloque, les marionnettistes québécois ont d'ailleurs lu un manifeste exprimant cet amour en termes convaincus, demandant haut et fort que la marionnette soit reconnue «en tant qu'art majeur et essentiel.»

↓ Jocelyne Lauzier David Lavoie lors de l'atelier sur la diffusion, au colloque sur les arts de la marionnette 2011. Crédit: Philippe Couture.

1. Voir les article « Les prémisses d'une foisonnante discussion» et «Semer des graines et les voir grandir»

Taking stock of the symposium

En

Food for thought

Philippe Couture

They came to the symposium with questions. They left struggling with new ones, pondering new ideas and voicing a few new demands. This article offers some post-symposium food for thought.

Better and longer creation time

Many puppeteers have said it over and over again: a show that uses puppets instead of actors takes longer to create. "It requires time and a variety of skills," said Université de Laval lecturer Patrice Freytag. "You can't put together a puppet show in less than two years." Of course, there's never enough time to experiment with materials and build puppets. But insufficient rehearsal time and the assembly line rationale in which puppeteers are trapped are also deplored. Author and theatre director Daniel Danis insisted that puppeteers "be allowed time to experiment, free from the obligation of producing a show." A new approach to funding that makes artistic research possible, independent of such obligations, is urgently needed. Rehearsal and studio space are also part of the problem: given their limited funds, puppeteers can't access the full range of what's available. On the bright side, the symposium provided the opportunity for rich exchanges between artists and academics — discussions that, it may be hoped, will lead to new collaborations able to address ongoing issues. Keeping communication channels open will be the key to identifying how the two groups can best cooperate.

Participants also agreed that continued efforts are needed to make the public, presenters and funding bodies aware of the diverse and interdisciplinary nature of puppet theatre. Strict definitions do the art a disservice, as puppeteers often find themselves at the crossroads of two or three areas of expertise. As a result, they don't really fit into any of the existing government programs when applying for grants. A better understanding of this reality should be encouraged. Puppeteers must seek recognition for their practices, not only from their peers in theatre, but also from artists in other disciplines.

Adult puppet theatre: the great misunderstanding

Clichés are hard to get rid of; and the notion that puppet theatre is just for children is still far too widespread. Adult puppet theatre in all its variety is an intrinsic part of contemporary Quebec theatre. As such, and now more than ever, it must be legitimized and its existence asserted. Various aspects of adult puppet theatre were showcased during the symposium. Antoine Laprise and Daniel Danis, for example, analysed how puppets relate to the world of ideas and presented their work as a means of combating anti-intellectualism in society. In fact, dramaturgy in adult puppet theatre offers almost limitless subject matter for study. In Quebec puppetry today, imagery has undeniably superseded narrative. Given this context, should new approaches to puppetry be considered? Should a dramaturge take the author's place, for example? Whatever the case may be, many artists present voiced a wish for "presenters who don't specialize in the genre" to "show greater openness toward adult puppet theatre."

Expanding touring networks

The difficulties of getting adult puppet theatre shown, which have been discussed at length in this publication [1], are real and often seem to hinder new creations. A few performers with overseas experience argued that international co-productions are an effective means of having shows presented abroad. However, we must also develop performing arts touring here in Quebec and continue to improve support structures like CINARS and RIDEAU. The constraints to regional touring are considerable. Théâtre du Bic's Benoît Vaillancourt commented on the degree to which he depends on remounts as well as on other presenters. "A lot of them have to want the same show I do if I'm going to able to present it." Up-and-coming artists will almost certainly have a hard time carving their niche in this jungle. One solution would be to allow emerging puppeteers to present shorter works as opening acts for more established companies. Though a number of presenters dismissed the proposition as expensive and difficult to implement, it generated so much enthusiasm at the symposium that the discussion will surely continue.

The Montreal and Saguenay festivals are international events where puppeteers can connect with audiences and meet their peers. They also have a part play as presenters. A number of symposium participants believe that festival programming should reflect puppetry's development in Quebec and abroad while remaining representative. Festival directors, in turn, must accomplish all this without sacrificing a strong artistic vision. Should the Montreal and Saguenay festivals be decentralized and regional satellite festivals created (most notably in Quebec City)? Many would like to see this. Whenever possible, making puppet theatre accessible should also be a festival director's concern: the puppetry community dreams of great outdoor events that attract diverse audiences.

In essence, all of these concerns converge towards a single goal: to share our love of puppetry with as many people as possible. During the AQM's thirtieth anniversary gala, Quebec puppeteers read aloud from a manifesto that convincingly expressed this love, demanding that puppetry be recognized as "a major and essential art form."

1. See the articles entitled "Les prémisses d'une foisonnante discussion" and "Semer des graines et les voir grandir"

// TERRITOIRES MARIONNETTIQUES

Soucieux de réfléchir à des enjeux esthétiques, nous vous proposons des articles de fond portant sur l'intériorité de la marionnette et sur la marionnette électronique. Marthe Adam, spécialiste des questions relatives au jeu d'acteur dans le théâtre de marionnettes, analyse le rapport entre le marionnettiste et la marionnette dans différentes situations de jeu. Zaven Paré, qui travaille au Japon sur d'impressionnants robots humanoïdes, fait état des relations fertiles entre la marionnette et la technologie dans son travail.

L'intériorité de la marionnette

→ Lynn Katrine Richard, Josée Longuépée et Catherine Roy. Exercice réalisé lors du cours de Marthe Adam: Jeu marionnettique, à l'École supérieure de théâtre de l'UQAM .

MARTHE ADAM, professeure à l'école supérieure de théâtre de l'UQAM

Quels sont les rôles du marionnettiste lorsqu'il manipule à vue? Quels sont ses rapports possibles avec la marionnette? Qu'appelle-t-on «distanciation» lorsque l'on parle du travail du marionnettiste? Que transfère le marionnettiste à la marionnette outre les actions imposées par le scénario? Dans ce bref texte, je mets en lumière certaines des préoccupations artistiques qui me passionnent depuis le début de ma pratique de marionnettiste en 1978.

Il y a plus de trente cinq ans maintenant, je découvre le jeu avec la marionnette en étant d'abord l'apprentie de Francis Joly, un marionnettiste français qui étudie à Prague et qui revient ensuite à Paris pour y pratiquer son métier. À cette époque, je vis et travaille à Paris comme conteuse. Il m'initie au jeu de la marionnette à fils, à gaine et à tiges. Plus tard, après avoir rencontré Alain Lebon, Alain Recoing, Dominique Houdart et Jeanne Heuclin, j'assiste à l'édition de 1979 du Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes à Charleville-Mézières. Je vois le spectacle *Petrouchka* du Théâtre Drak dont les musiciens et marionnettistes sont à vue du public. Je découvre le métier de marionnettiste interprète et me passionne dès lors pour la manipulation à vue et pour l'interprétation avec la marionnette.

La maîtrise technique

Je m'aperçois très rapidement qu'il ne s'agit pas seulement d'animer la marionnette et de ponctuer son jeu d'une gestuelle et de sons appropriés au rôle qu'elle joue. Il s'agit d'abord de maîtriser les aspects techniques de la manipulation à vue en développant une certaine distance physique dans les rapports avec elle de façon à se placer en situation d'observation tout en plongeant dans le vécu du personnage marionnette: le marionnettiste n'incarne pas son personnage; il le montre, en le tenant à distance. La direction du regard du marionnettiste selon qu'il décide de déplacer le regard du public de la marionnette à lui-même ou ailleurs, l'aisance et la fluidité de la gestuelle et des

actions, la coordination des sons et des mouvements de la marionnette, la détente tonique du manipulateur sont des aspects du jeu qui font partie de l'entrainement du marionnettiste comme s'il jouait d'un instrument pour lequel la rigueur technique et la recherche de subtilité et de nuances vont de pair.

Le jeu de l'absence

Le marionnettiste module la qualité de sa présence selon les rapports qu'il veut développer avec la marionnette. C'est ainsi que l'on parle de l'attitude de neutralité du manipulateur lorsque celui-ci doit s'effacer derrière son personnage pour ainsi diriger le regard du public sur la marionnette, ses actions, ses émotions, sa présence. En ce sens, je préfère utiliser l'expression «jeu de l'absence»: jouer à disparaitre, jouer l'effacement. Au Japon, les marionnettistes sont habillés de noir et pour ces artistes, le noir signifie le vide, le néant. Ici, en occident, le manipulateur s'efface consciemment et intègre cette stratégie de l'effacement à son jeu. Tous les autres types de relations entre le marionnettiste et la marionnette sont possibles. Qu'il joue l'absence ou qu'il soit protagoniste de la marionnette, le marionnettiste nuance et varie les qualités de sa présence en scène.

Le jeu figuratif et le jeu fictif ou transfigurer la réalité

Francine Alepin, une mime montréalaise avec qui j'ai conçu et donné un cours intitulé Atelier de jeu marionnettique, fait un parallèle pertinent entre le jeu figuratif et le jeu fictif. C'est entre autres à partir de ces notions que nous avons travaillé avec nos étudiants. Le jeu figuratif qui s'associe à la pantomime, à la démonstration, à l'anecdote et à l'illustration, à l'extériorité, au faire et à la composition du comportement amène l'interprète à vouloir copier la réalité ou à la rendre le plus fidèlement →

↑ Julie Vachon, exercice réalisé lors du cours de Marthe Adam: Jeu marionnettique.

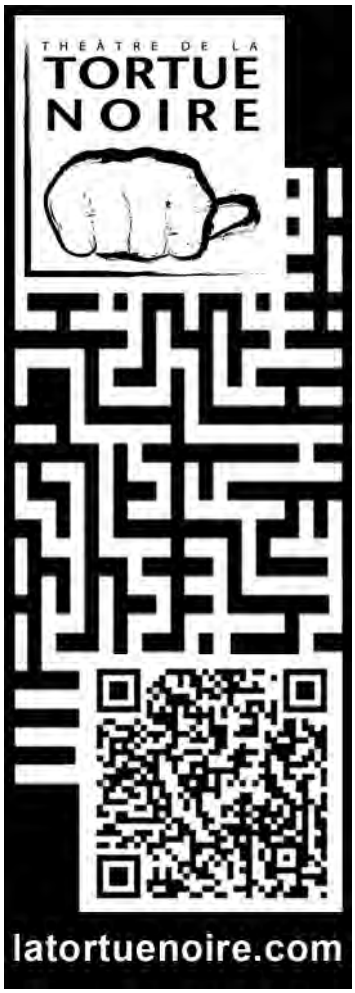
possible. Le jeu fictif, associé à la suggestion et à l'évocation, au symbole et à la métaphore, à l'abstrait, l'invisible (émotion-pensée), à l'intériorité, à jouer l'état et à l'être, oriente le jeu du marionnettiste vers la transposition et vers une représentation symbolique ou métaphorique de la réalité.

Le paradoxe du marionnettiste est dans la tension qu'il doit s'imposer d'être réaliste avec une poupée qui, par sa conformation et son parti pris esthétique, transpose immédiatement ce réalisme en signes et en symboles; c'est aussi la nécessité dans laquelle il se trouve de faire «exact» pour rendre le personnage vivant et la stylisation que donne à son effort, la poupée qui transforme naturellement des gestes copiés en gestes suggestifs [1].

Le marionnettiste n'incarne pas son personnage; il le montre, en le tenant à distance.

De là, une question fondamentale: que transfère donc le marionnettiste à sa marionnette? La plupart des théoriciens et même des interprètes identifient cette projection par des expressions telles que: donner la vie, donner le souffle, donner une âme. Ces idées d'une teneur philosophique correspondent certes à une certaine vérité puisque dès que le marionnettiste donne mouvement et intention à la marionnette, il lui donne un semblant de vie. D'une façon plus pragmatique, l'interprétation d'un personnage impose qu'on lui transmette une pensée logique qui fait que, par exemple, son regard posé sur quelqu'un ou quelque chose ne soit pas qu'un regard technique, mais une observation active pourvue d'un raisonnement, d'une émotion et d'un vécu. Cette pensée transmise à la marionnette est directement liée à la dramaturgie du personnage qui, dès que celui-ci est cohérent avec lui-même dans une situation dramatique donnée, ne peut faire autrement que d'être juste et cohérent. C'est ce qu'on peut nommer l'intériorité de la marionnette et c'est là que se situe le travail de l'interprète.

1. Gervais, André-Charles. 1947. Marionnettes et marionnettistes de France. Édition Bordas, Paris. p.34.



↑ Jonathan Nadeau, diplômé du DESS en théâtre de marionnettes contemporain, dans la courte forme *C'est quoi tes plans d'ici ta mort?*, à l'école supérieure de théâtre de l'UQAM en 2009. Crédit: Marc-André Goulet.

En

The Puppet's Interiority

MARTHE ADAM, teacher at the École supérieure de théâtre of UQAM.

What are the roles of the puppeteer who is visible to the audience? What are his or her possible relationships with the puppet? How does aesthetic distance apply to a puppeteer's work? What is transferred to the puppet besides the actions required by the play? This article will briefly look at the artistic preoccupations that have fascinated me since I began my work as a puppeteer in 1978.

I first discovered puppetry more than thirty-five years ago as an apprentice to Francis Joly, a French puppeteer who studied in Prague before returning to Paris to perform. I was living and working in Paris as a storyteller at the time. Joly introduced me to hand puppets as well as rod-and-string marionettes. Later, after meeting Alain Lebon, Alain Recoing, Dominique Houdart and Jeanne Heuclin, I attended the Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes of Charleville-Mézières in 1979, where I saw Drak Theatre's *Petrushka* — a show where the musicians and puppeteers were visible to the public. That's where I discovered the profession of puppeteer/performer and where my passion for visible puppetry began.

Technical mastery

I quickly realized working with marionettes went beyond merely imparting movement punctuated with the gestures and sounds appropriate to the role in question. There are technical aspects to manipulating while visible to the public that must first be mastered. This means developing a certain distance from the puppet while you interact with it — becoming in a sense an observer delving into the character's history. The puppeteer's job is not to *become* the character, but rather to present it while staying at arm's length. Drawing the audience's gaze to the marionette, yourself or elsewhere, producing gestures and actions with fluidity and ease, coordinating sound and movement and mastering muscle control: these are all aspects to puppetry training, feats of performance requiring precision, subtlety and nuance, not unlike playing a musical instrument.

A theatre of absence

Visible puppeteers can adjust the quality of their stage presence according to the needs of the relationship they develop with the puppet. A manipulator's attitude is said to be 'neutral' when he or she disappears behind the character, thus inviting the audience to focus on the puppet's actions, emotions and presence. In that sense, I prefer the expression "theatre of absence," where withdrawal and disappearance are at play. Puppeteers in Japan wear black, a colour they see as signifying nothingness. Here in the West, manipulators are consciously self-effacing and integrate this strategy into their acting. Other types of puppeteer/puppet relationships are also possible. Whether absent or acting opposite their puppets, puppeteers can nuance and vary the quality of their stage presence.

Figurative vs. anti-figurative play, or how to transfigure reality

Francine Alepin, a Montreal mime who helped me design and give a course on puppet theatre, draws a parallel between *figurative and anti-figurative play* — concepts we drew on to work with our students. Figurative play, associated with pantomime, demonstration, anecdote, illustration, exteriority, action and constructed behaviour, entails copying reality or trying to represent it as faithfully as possible. Anti-figurative play, on the other hand, operates in the realm of suggestion, evocation, symbols, metaphors, the abstract, the invisible (thoughts and emotions), interiority and states of being. In a performance, the emphasis is accordingly on transposition and a symbolic or metaphorical representation of reality.

The puppeteer's paradox lies in the self-imposed tension of striving for realism using a doll that, through its configuration and aesthetics, immediately transposes reality into signs and symbols. The paradox can also be seen in the necessity to give a performance that mimics movement exactly if the character is to have life, while the efforts to do so are stylized by a doll that naturally transforms copied gestures into suggested gestures. [1]

We can draw a fundamental question from this: what does the puppeteer transfer to the puppet? Most thinkers and even some performers describe the act of projecting as "giving life," "giving breath" or "granting a soul" — philosophical notions that contain some truth, since imparting movement and intention invariably imparts a semblance of life. On a more pragmatic level, the character's actions must be plausible. When it looks at someone or something for example, it must not be seen to stare lifelessly, but to observe; its gaze must have the weight of reasoning, emotion and experience behind it. If the thought transmitted to a puppet is part of the character's dramaturgy, then the character can only ring true the minute it follows its own internal logic in a given dramatic situation. We can understand this to be the puppet's interiority: here is where the performer's real work lies.

1. Gervais, André-Charles. 1947. *Marionnettes et marionnettistes de France.* Édition Bordas, Paris. p.34.

Quand les **marionnettes électroniques** envahissent la scène

ZAVEN PARÉ, marionnettiste et chercheur en robotique

Est-il possible de faire du théâtre sans acteurs? C'était le grand rêve des symbolistes, qui cherchaient à représenter l'essence de l'âme humaine et à renouer avec ce qu'elle a de plus sacré, sans s'embarrasser de l'affect et des imperfections de l'acteur en chair et en os. Aujourd'hui, des metteurs en scène comme Denis Marleau et Heiner Goebbels nourrissent la même utopie en recourant à des automates et autres marionnettes électroniques, jumelées à des projections vidéo. Nous avons demandé à Zaven Paré, qui a travaillé avec de nombreux metteurs en scène et chorégraphes québécois dans les années 90, de nous parler de son travail actuel en Europe et au Japon.

Mon activité de marionnettiste a aujourd'hui pris des chemins imprévus. Mon travail artistique se présente désormais sous la forme d'une exposition itinérante d'une trentaine de machines en vadrouille dans cinq villes brésiliennes; et dans le même temps, mon activité de créateur s´est peu à peu transformée en travail de chercheur dans les laboratoires de robotique du professeur Hiroshi Ishiguro au Japon.

Se débarrasser de l'acteur ou plutôt le recomposer faisait partie du cahier des charges: pouvoir déréaliser la présence du corps de l´acteur, se passer de son égo, pour y substituer des ébauches de fantômes.

L´incongruité aura voulu que cette aventure commence au Québec, où j'ai collaboré avec des chorégraphes et des metteurs en scène montréalais. L'utilisation de l'image projetée a permis nombre d'expérimentations pour des installations scéniques pour la danse et le théâtre, et la création de certains de ces effets visuels est aujourd'hui devenue la marque de fabrique d'une partie de la production de certains de ces artistes. Se débarrasser de l'acteur ou plutôt le recomposer faisait alors partie du cahier des charges: pouvoir déréaliser la présence du corps de l´acteur, se passer de son égo, pour y substituer enfin des ébauches de fantômes, dans une certaine pénombre recommandée par Maeterlinck pour *La mort de Tintagile*. Mission accomplie.

→ *Le robot et la pomme*, performance avec Geminoid HI-1 au laboratoire du professeur Ishiguro à Kyoto (Japon), en 2009. Capture d'écran: Zaven Paré

↑ Zaven Paré, accompagné d'un chercheur des laboratoires de robotique de l'Université d'Osaka et des robots Replie R1 et Replie Q2, 2010

Non satisfait de n'avoir pu dépasser un simple jeu de figures, c'est-à-dire des poupées au jeu préenregistré et passif, je me suis mis en tête d´élaborer de véritables marionnettes électroniques dont les fils seraient remplacés par des câbles. Il me paraissait nécessaire que les corps puissent bouger et que l'on puisse tourner autour des personnages, ou du moins qu'ils gagnent en autonomie pour pouvoir devenir de véritables marionnettes. À priori, cela semblait possible d'après les matériaux qui étaient alors disponibles, avec l'aide d'un peu de mécanique, d'optique, d'acoustique et d'électronique. La première marionnette de ce type autonome gagna vie en Californie au pays des animatroniques, au Cotsen Center for Puppetry, en 1999, grâce à un clavier d´ordinateur et une poignée de programmes.

MORCEAUX DÉSASSEMBLÉS

Depuis, j'ai fabriqué des marionnettes électroniques en élaborant d'autres figures en morceaux: principalement des enfants et des animaux. Les aventures de Pinocchio commencent d´ailleurs ainsi: «*Il était une fois... UN MORCEAU DE BOIS*» (en majuscules dans le texte).

Comme pour le père de Pinocchio, la fabrication des marionnettes électroniques fût au début une entreprise autant inventive que destructrice: «Ce Geppetto a beau avoir l´air d´un brave homme, c´e*st un vrai bourreau d´enfants! Si on lui laissait ce malheureux pantin entre les pattes, il serait bien capable de le réduire en morceaux!* [1]»

Lorsque l'on parle de marionnettes, il est bien question d´un assemblage de morceaux, d´appareils avec d'autres appareils et ainsi de suite jusqu'à former un corps ou une machine plus grande. Mais attention: si d'expérience l'on démonte pièce par pièce une montre, puis que l'on tente de la remonter en prenant le plus grand soin à ne pas en oublier le moindre morceau, l'intégrité du contenu mécanique n'en garantit pas pour autant sa réhabilitation. Le boîtier continue de s´appeler une montre, mais elle n'en donnera pas pour autant l'heure comme l'indiquait sa fonction initiale. La figure fait sens, mais les morceaux ne remplissent plus tout à fait la même mission. Ainsi, qu'il s´agisse de la «surmarionnette» de Craig ou de l'acteur réduit aux seuls organes atteints par la peste d'Artaud, l'élaboration de ces nouvelles effigies doit passer par la destruction et la déconstruction certes, mais sa reconstruction dépend essentiellement de ce que l´on pourrait appeler une «surconstruction».

Pour le mécanicien Robert Willis, une machine entièrement contrôlée par l´homme est une marionnette au sens traditionnel. La machine simple qui dépend de son seul mécanisme serait un leurre. L'automate et la machine composée –en partie mécanique, mais qui dépend aussi de la communication avec un agent humain– fait partie de la même catégorie. Certes, les automates jouant aux échecs de Kempelen[2] et de Maetzel furent des machines hybrides, mais la problématique qui demeure dans la fabrication et l'utilisation des marionnettes électroniques est de savoir finalement où est l'humain dans l'agencement et dans le fonctionnement de ces machines. L'humain construit la machine, mais où se perpétue-t-il dans les mécanismes que nous assimilons à un geste ou à un raisonnement? Où disparaît-il dans la perception du spectateur? →

1. Carlo Collodi, Les aventures de Pinocchio (en italique), Paris, Actes Sud, 1995, p.39.
2. Turquerie similaire à celle réalisée plus tard par Maetzel. La machine est présentée pour la première fois par l'ingénieur Wolfgang von Kempelen à la cour de l'impératrice Marie-Thérèse d'Autriche en 1770.

Il est évident pour toute personne, même avec peu de connaissances en mécanique, que l'exécution de tels mouvements, si compliqués et donc variables rencontreraient des difficultés presque insurmontables. Mais nous supposons un instant que ces obstacles soient surmontés; [...] Qu'est-ce alors? L'objet principal serait-il toujours intangible! Où sont l'intelligence et la « chaleur prométhéenne » qui peuvent animer l'automate et diriger son fonctionnement? Non seulement un agent intellectuel doit être activé, mais entre cet agent et l'automate, une communication directe doit être constituée et préservée sans interruption, et gardée secrète afin que l'œil de l´observateur le plus curieux ne puisse être capable de le détecter. [1]

Toujours selon l'exemple des automates jouant aux échecs de Kempelen, le leurre repose sur quatre figures: 1) l´inventeur ou le fabricant de la machine; 2) l´individu escamoté dans la machine ou le manipulateur; 3) le Turc représenté dans la marionnette; 4) le metteur en scène de la machine ou le régisseur du spectacle. C´est donc sur la base d´une action motrice, de sa planification et de sa programmation que son exécution devient un simulacre. Aujourd'hui nous appelons cela de la télérobotique, mais comme nous le rappellent les représentations spectaculaires de la turquerie décrite par Edgar Allan Poe, c'est surtout de mise en scène qu'il s'agit.

DE L'ÉLECTRONIQUE À LA ROBOTIQUE

C´est en 2007 à Oxford, que j´ai eu l´occasion de faire une démonstration de ma première marionnette électronique au professeur Ishiguro. Depuis, je collabore à une nouvelle plateforme d'expérimentation en robotique qui a été développée avec le dramaturge Oriza Hirata à l'Université d'Osaka. On compte déjà trois pièces de théâtre au répertoire, dont deux avec les robots humanoïdes Wakamaru (Mitsubishi Heavy Industries) et une avec l´androïde Geminoid F (Kokoro Corporation). Depuis près de 10 ans, le professeur Hiroshi Ishiguro travaille sur le développement des relations des robots avec les êtres humains. Au cours de ces années, il s'est concentré sur l´expérimentation de la simulation de comportements sociaux en laboratoires.

Il y a un écart de différence entre les robots des films et les fonctions des robots existants. Le public se représente les robots comme ceux de leur imagination, en d'autres mots, nous avons besoin de quelque chose pour combler cet écart entre les développements en laboratoire et leurs démonstrations expérimentales dans le monde réel. C'est de cette idée que le "Robot Actors Project" est né. Quand j´ai entendu un de mes amis, qui est un artiste, dire que la scène pourrait-être un lieu d´expérimentation idéal, j'ai réalisé que nous avions oublié la possibilité de montrer au public les relations entre les hommes et les robots sur une scène de théâtre. [2]

Le *Robot Actors Project* a rapidement prouvé que la téléprésence est non seulement basée sur la qualité technique des androïdes mais qu'elle vient surtout des possibilités dramaturgiques qu'offre l'expérimentation théâtrale avec ce type de machine. La pièce *Sayonara*, présentée pour la première fois le 30 septembre 2010 à la Triennale d´Aichi (*Mini Theater* de l'*Aichi Arts Center*) est un dialogue de 25 minutes entre une andréide et une actrice. L'équipe d´Ishiguro et les ingénieurs de chez Kokoro voulaient réaliser un androïde qui puisse montrer un large éventail d'expressions faciales sans pour autant recourir à un grand nombre d'actuateurs. Ses parties mobiles comportent 12 axes. Il faut bien remarquer qu'un effort tout particulier a été porté à son sourire qui est très convaincant, et bien davantage encore dans la conversation. Il est suave et subtil comme le sourire d´une sculpture de bouddha ou de la Joconde. Regarder certains Bouddhas ou bien la Joconde est comme observer un visage qui incarne l'harmonie. Mais cette fois-ci, c'est un robot qui nous suggère cette impression. Ainsi, le sourire peut sans doute satisfaire une certaine idée d'instant de concordance des contrôles que les roboticiens recherchent pour créer une première empathie naturelle. Le roboticien Masahiro Mori, en évoquant en 2005 une représentation de Bouddha, dans ses travaux autour de sa théorie de l'*Uncanny Valley*, n'a pas seulement cherché à idéaliser une représentation d'un idéal humain au travers d´une sculpture ou d'une icone, mais il a aussi envisagé sa force d'expression. L'empathie et le contrôle, ainsi que le contrôle de l'empathie, sont les conditions pour que la télérobotique avec des androïdes atteigne son but.

Aujourd'hui, je travaille à la programmation des micromouvements des robots, pour souligner l'effet de présence par la simulation de comportements inconscients. Un véritable travail de mise en scène finalement!

1. Robert Willis, An Attempt to Analyse the Automaton Chess Player of Mr de Kempelen, Londres, J.Booth,1821, pp. 12-13.
2. http://ocw.osaka-u.ac.jp/engineering/robot-actors-project/syllabus

En

When electronic marionettes take the stage

Zaven Paré

Can there be theatre without actors? Such was the grand dream of the Symbolists, who sought to express the essence of the human soul and connect with its most sacred aspects unburdened by the affects and imperfections of flesh-and-blood actors. Modern-day theatre directors like Denis Marleau and Heiner Goebbels strive for the same ideal by resorting to automata and other electronic marionettes combined with video projection. We've asked Zaven Paré, who worked with different directors and choreographers in Quebec in the nineties, to discuss his current work in Europe and Japan.

My puppeteering has taken a turn for the unexpected. My work as an artist is touring five cities in Brazil in a solo exhibit of about thirty machines, while my creative work has slowly transformed into research at the robotics lab of Professor Hiroshi Ishiguro in Japan.

What makes this adventure even more incongruous is it all began back in Quebec, during collaborations with Montreal choreographers and theatre directors. At the time, the use of projected images onstage afforded a degree of experimentation. For a few of the artists, some of these visual effects have since become hallmarks. Doing away with — or, rather, recomposing — the Actor was one of our objectives: stripping physical presence of any connection with reality, dispensing with the ego and substituting sketchy ghosts seen in half-light, as recommended by Maeterlinck for *The Death of Tingalile* . . . Mission accomplished.

Frustrated with my inability to go beyond the limitations of video mask technology, which used dolls whose acting is passive and pre-recorded, I decided to create true electronic marionettes with cables instead of strings. To me, it was vital that they be able to move and that we be able to move around them. At the very least, they had to gain sufficient autonomy to become true marionettes. In theory, with the materials available at the time, aided by mechanics, optics, acoustics and electronics, the notion seemed entirely feasible. The first such autonomous marionette came to life in California, the land of animatronics, at the Cotsen Center for Puppetry in 1999 with the help of a computer keyboard and a handful of programs.

DISASSEMBLED PIECES

I've since made electronic puppets by working on figures, mostly of children and animals, made up of several pieces. *The Adventures of Pinocchio* began the same way: "Once upon a time, there was a piece of wood."

When I began building electronic marionettes, it was a process that entailed equal measures of creation and destruction. It was the same for Pinocchio's father: "Geppetto looks like a good man . . . but with boys he's a real tyrant. If we leave that poor Marionette in his hands he may tear him to pieces!" When it comes to marionettes, you're talking about assembling pieces [1] and then devices and so on until you finally end up with a body or a larger machine. But you have to be careful. It's like disassembling a watch piece by piece, and then minutely reassembling it, without forgetting even the smallest gear or spring. The end result may well be mechanically whole — but that doesn't guarantee it will work. It may look like a watch, but it might not tell the time as it was originally supposed to. In other words, the figure makes sense, but the components no longer fulfil quite the same purpose. Whether you're discussing Craig's Über-marionette or Artaud's actor reduced to a handful of organs affected by the plague, building these new effigies inevitably requires destruction and deconstruction. However, their reconstruction depends essentially on something we could call "über-construction".

According to engineer Robert Willis, a machine entirely controlled by human hands is a marionette in the traditional sense of the word; a simple machine "whose movements result from mechanism alone" is an illusion. The automaton and the compound machine (the latter partially mechanical but also requiring human input) are part of the same category. The chess-playing automata by Kempelen[2] and, later, Maetzel were certainly compound machines. But the problem that remains when building and using electronic marionettes is the question of human presence. We build them, but where and to what extent do we feature in the mechanisms likened to movement and reason? At what point do we vanish from the audience's perception?

> *[I]t will be evident to any person, even slightly acquainted with mechanics, that the execution of these movements, so extensive, so complicated, and so variable, would be attended with difficulties almost insurmountable; but we will suppose for a moment that these obstacles are overcome . . . What then? The main object will be still unattained! Where is the intelligence and the "promethean heat" that can animate the Automaton and direct its operations? Not only must an intellectual agent be provided, but between such an agent and his deputy, the Automaton, a direct communication must be formed and preserved, liable to no interruption, and yet so secret that the penetrating eye of the most inquisitive observer may not be able to detect it.* [3]

To continue using Kempelen's automaton as an example, the illusion depends on four people: 1) the machine's inventor or builder; 2) the person hidden in the machine or its operator; 3) the character represented by the marionette; and 4) the person directing the machine onstage or stage manager. Accordingly, all motion has to be planned and programmed if it is to convey veracity. While today this is called "telerobotics," Edgar Allan Poe's spectacular descriptions of the Mechanical Turk are a reminder that it's mostly just staging.

FROM ELECTRONICS TO ROBOTICS

In 2007 at Oxford, I had the opportunity to show my first electronic marionette to Professor Ishiguro. I've since collaborated on a new robotics experimentation platform developed with playwright Oriza Hirata at Osaka University. We currently have a repertoire of three theatrical works, two of which use the Wakamaru humanoid robot from Mitsubishi Heavy Industries and another that uses Kokoro Corporation's Geminoid F android. Professor Ishiguro has been working on the robot/human relationship for almost a decade. During this time, his experiments have focused on simulating social behaviour in the laboratory.

> *This gap is born from the difference between the robots in movies and actual robots' functions. People try to relate to robots, imagining the robots in movies, so in other words, we need something to fill in the gap between the development in the laboratory and demonstration experiments in the real world. That is the Robot Actors Project. When I heard one of my friends, who is an artist, say the stage is the testing site, I realized we've been forgetting to show people through plays how to make a relationship with a robot through the stage.* [4]

The Robot Actors Project has quickly proven that telepresence is not only based on the technical quality of the androids, but more importantly on the dramatic possibilities offered by theatrical experimentation with this type of machine. Sayonara, a work presented for the first time on September 30, 2010 at the Aichi Triennale (Mini Theater of the Aichi Arts Center), is a twenty-five minute dialogue between an android and an actress. Working with Kokoro's engineers,

→

1. Carlo Collodi, *The Aventures of Pinocchio*. http://publicliterature.org/books/adventures_of_pinocchio/4
2. Similar to the automaton later built by Maetzel, this machine was shown for the first time by engineer Wolfgang von Kempelen in 1770 at the court of Empress Maria Theresa.
3. Robert Willis, *An Attempt to Analyse the Automaton Chess Player of Mr de Kempelen*, London, J.Booth,1821, pp. 12-13.
4. http://ocw.osaka-u.ac.jp/engineering/robot-actors-project/syllabus

Ishiguro's team wanted to build an android able to show a wide range of facial expressions without resorting to a large number of actuators. As a result, its moving parts involve twelve axes. It should be noted that great attention was put into the smile, which is very convincing, especially during conversation. Suave and subtle, the smile recalls that of the Buddha or the Mona Lisa. What's even more amazing is that the same sense of profound harmony exuded by the faces of certain Buddhas or the Mona Lisa can be generated by a robot, as it is here. The android's smile clearly embodies a certain 'concordance of control,' the initial and natural empathy roboticists seek to generate. In 2005, roboticist Masahori Mori used a representation of the Buddha as part of research into his 'uncanny valley' hypothesis [5], He didn't just set out to represent a human ideal as seen through a sculpture or an icon: he also considered its expressive power. Empathy and control, as well as the control of empathy, are vital considerations if telerobotics using androids is to attain its goal.

I'm currently working on programming micro-movements in robots to simulate unconscious behaviour, thus accentuating the effect of presence. Real staging work has finally begun!

BIOGRAPHY

Zaven Paré is a puppeteer and visual artist currently doing robotics research. He staged the first English version of Valère Novarina's *The Theater of the Ears* in 1999 at CalArts (Californian Institute of the Arts) in Los Angeles, and later in New York at LaMama e.t.c. during the Henson Festival. In 2001, the show's French version with its electronic marionettes, including Novarina's clone (Ballard Institute collection, Connecticut), was presented at Avignon with the help of the Institut International de la Marionnette in Charleville-Mézières. In 2003, at Novarina's invitation, Paré created an electronic effigy of actor Dominique Pinon (Musée Gadagne collection/Lyon) that was used in *La Scène*, a new work for the stage. He was awarded a residency at Villa Kujoyama as well as a grant from the Japan Society for the Promotion of Science (JSPS) while working as Robot Drama Researcher on playwright Oriza Hirata's theatre repertoire for humanoids and androids in the Intelligent Robotics Laboratory directed by Professor Hiroshi Ishiguro. Paré is an affiliated researcher with three laboratories: *Théâtralité, Performativité et Effets de Présence* (UQAM/Canada), *Anthropologie et Anthropomorphisme* (ARTMAP/Nanterre) and *Populations Japonaises* (INALCO/Paris). He has written *O robô e a maçã* (7 Letras, Rio de Janeiro, 2010) and co-authored *Le jour où les Robots* (Éditions Pétra, Paris, 2011). In 2011, he received Brazil's Sergio Motta Art and Technology Award for his body of artistic work created using new technologies.

5. Masahiro Mori, "*The Uncanny Valley*" (Bukimi no tani), K. F. MacDorman & T. Minato, Trans. Energy, 7(4), 1970, p.33-35.

// L'UNIMA EN TOUTES LETTRES

La relation unissant l'Association québécoise des marionnettistes (AQM) et l'Union internationale de la marionnette (UNIMA) est plus forte que jamais. Des marionnettistes québécoises, Magali Chouinard et Isabelle Payant, ont pris la plume pour raconter leur implication au sein des factions canadienne et internationale de l'organisme. Jacques Trudeau, secrétaire général de l'UNIMA, revient avec émotion sur les liens qui ont toujours uni l'AQM et l'UNIMA. Le monde n'a plus de frontières.

UNIMA-Canada : Pour une voix forte et unie

ISABELLE PAYANT
Administratrice au conseil d'administration de l'UNIMA-Canada et responsable des communications
Directrice artistique et générale du Théâtre des Petites Âmes

UNIMA-Canada voit grand. En cherchant à provoquer des échanges entre artistes canadiens, d'un océan à l'autre, l'organisme fait fi des barrières géographiques et linguistiques. Ce si vaste pays, après tout, rassemble bien plus que deux solitudes, et il rassemble énormément de talent. En juin 2011, la première assemblée générale annuelle d'UNIMA-Canada a été tenue au cœur de la section Ontario, à Toronto, dans le cadre de la journée d'activités et de formation de Fresh Ideas in Puppetry, organisée par Puppetmongers Theatre. En plus de la réunion, le fait d'aller à la rencontre de membres passionnés était profondément enthousiasmant. Nous ne connaissons pas beaucoup le travail des créateurs hors de nos cercles géographiques et linguistiques. J'ai donc été ravie de découvrir la fougue des étudiants du Humber College et de ses enseignants, de rencontrer le travail collectif de Jumblies Theatre, de faire plus ample connaissance avec David et Ann Powell et de voir le rôle de leader et de locomotive que le marionnettiste Ronnie Burkett est prêt à assumer. J'ai été surprise par ce que j'ai perçu comme étant une forme d'admiration et d'envie envers la marionnette au Québec. Il y a au Québec une assise solide et une expérience qui sont reconnues ailleurs au Canada.

Il me fait d'ailleurs plaisir de contribuer à faire entrer UNIMA-Canada dans l'ère virtuelle: le web est une manière efficace et peu coûteuse de favoriser le dialogue avec nos pairs des autres provinces. Modestement, avec l'accord du conseil d'administration, j'ai mis en ligne un blogue, qui se présente comme une plate-forme simple d'informations pour les membres d'UNIMA-Canada. On y retrouve une liste de festivals, de formations offertes, et une communication mensuelle pour les membres. C'est un outil fait sans prétention – je ne suis pas webmestre! – mais les informations de base sont là et les membres peuvent les consulter facilement. En «googlant» UNIMA-Canada, on tombe sur le lien du blogue dès la première page et les statistiques nous indiquent que des gens d'ailleurs dans le monde commencent à le consulter. Malheureusement, nous ne sommes pas encore outillés pour pouvoir faire la promotion du travail de nos membres, car les annonces devront être bilingues, et, sans financement, nous ne pouvons nous lancer dans l'imposante tâche de traduction que cela nécessite.

La recherche de fonds n'est pas de tout repos, et UNIMA-Canada ne reçoit pas encore de reconnaissance financière. La première demande de subvention déposée par l'UNIMA-Canada en 2010 pour la réalisation d'outils de communication a essuyé un refus. Nous avons donc récidivé et déposé une nouvelle demande au Conseil des arts du Canada (CAC) cette année. Le projet ratissait large: il s'agissait non seulement de mettre en ligne un site web, mais également de diffuser une infolettre bilingue et de faciliter la traduction de documents. Malheureusement, la réponse n'a pas été celle espérée. En discutant avec notre agent, nous avons pu constater que le programme de soutien aux organismes en théâtre est incertain pour l'instant et que les possibilités de financement sont à peu près inexistantes... mais il ne faut pas abandonner!

J'ai été surprise par ce que j'ai perçu comme étant une forme d'admiration et d'envie envers la marionnette au Québec.

La pertinence d'UNIMA-Canada n'est pourtant plus à démontrer. Organisme riche en histoire, il a connu une existence en deux temps depuis 1969. La première mouture de l'organisation a hélas dû cesser ses activités au début des années 1980. Il faut dire que les communications avant l'ère de l'informatique étaient bien différentes: pas de Skype, pas d'internet, même pas de fax, et cette situation jumelée aux grandes distances entre les membres ont eu raison de leur enthousiasme!

En 1986, des marionnettistes du Québec regroupés au sein de l'AQM -déjà vigoureuse- manifestent le désir de redémarrer un centre UNIMA et voilà que la section Québec était née.

À vrai dire, l'AQM et UNIMA-Canada section Québec ont toujours été liées comme des siamoises. Ainsi, les actions de l'UNIMA sont longtemps passées inaperçues aux yeux de plusieurs marionnettistes québécois. C'est le constat que fait l'étude sur l'état de la situation réalisée auprès des membres de l'AQM en 2011: l'UNIMA est très peu reconnue comme organisation ayant une influence sur les membres. Pourtant, les rencontres, le réseautage, les communications sont bel et bien concrets. L'AQM et UNIMA-Canada section Québec, grâce au soutien financier reçu du Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine du Québec (MCCCFQ) et des conseils des arts, ont pu produire de superbes répertoires et un cédérom, de même qu'elles ont rendu possible la participation de nos représentants aux rencontres internationales et la mise sur pied de projets rassembleurs. On remarque et reconnaît la vitalité de la marionnette au Québec à l'international. L'AQM et UNIMA-Canada section Québec ne font qu'un.

Il faut maintenant travailler à unir les voix des québécois et des autres canadiens. En plus des différences linguistiques, les façons de faire sont très variées d'un océan à l'autre. Les structures de création et de diffusion fonctionnent différemment et elles sont plus nombreuses et mieux soutenues au Québec. Au sein de l'AQM/UNIMA-Canada section Québec, le côté rassembleur et la collégialité sont des forces indéniables. Il est à souhaiter que cette fougue réussisse à être communiquée aux membres ailleurs au pays, car nous devons compter sur un membership fort pour pouvoir obtenir du financement pour nos activités. J'ose espérer que, partout au Canada, les compagnies, et

Il faut travailler à unir les voix des québécois et des autres canadiens. En plus des différences linguistiques, les façons de faire sont très variées d'un océan à l'autre.

particulièrement les compagnies bien établies, verront l'importance et l'intérêt de joindre leur voix à celle de notre organisation. Elles sont la mémoire des arts de la marionnette dans leur coin de pays et une source d'inspiration pour les apprentis. Je souhaite aussi que les marionnettistes en herbe deviennent membres afin de contribuer à l'épanouissement de la marionnette au pays. C'est un art en plein essor. L'an dernier au CAC, plus de 60% des projets déposés en création touchaient de près ou de loin à la marionnette. Un vent souffle sur la marionnette, partout au pays.

Dans le passé, certains auront reproché à UNIMA-Canada d'avoir un membership regroupant trop d'amateurs. Aujourd'hui, UNIMA-Canada est bel et bien une organisation qui regroupe les plus grands professionnels du métier. Mais elle laissera toujours une place aux amoureux de la marionnette. Car sans amoureux, qu'est-ce que l'amour ? Poser la question, c'est y répondre.

→

En UNIMA-Canada: For a Strong and United Voice

ISABELLE PAYANT, Member of UNIMA-Canada's board of directors in charge of communications
Artistic Director and General Manager of Théâtre des Petites Âmes

UNIMA-Canada has big plans. The organization has disregarded the barriers of language and geography in its efforts to generate dialogue between Canadian artists from sea to shining sea. This vast country is after all home to a huge amount of talent and more than two solitudes. In June 2011, UNIMA-Canada held its first annual general meeting in Toronto during Fresh Ideas in Puppetry, a daylong series of activities and workshops organized by Puppetmongers Theatre. In addition to the meeting, the opportunity to meet other passionate UNIMA members filled me with enthusiasm, since we don't know much about what's created beyond our own geographic and linguistic circles. I was therefore delighted to meet the spirited students and teachers of Humber College, to discover Jumblies Theatre's collective approach, to get to know David and Ann Powell and to see puppeteer Ronnie Burkett ready to take on his role as a leader and driving force in the puppetry community. I also noted, to my great surprise, that our province is a source of admiration and envy. Quebec has a solid foundation and experience in puppetry that is recognized in the rest of Canada.

I'm happy to help usher UNIMA-Canada into the information age, and the Web is an effective and affordable way to encourage dialogue with our peers from other provinces. To that end, our board of directors agreed to my modest suggestion that I create a blog for UNIMA-Canada members, a simple information hub that lists festivals and proposed workshops and features a monthly newsletter. I had no pretensions when I put this tool together — I'm no webmaster! — but it at least provides members with easy access to all the basic information. If you Google UNIMA-Canada, the link to the blog appears on the first page. Statistics also show that people from abroad have begun visiting it. Unfortunately we can't yet promote our member's work, since that would require bilingual posts. Without funding, we simply can't undertake the massive translation task this would entail.

Fundraising is not an easy task. UNIMA-Canada still receives no government funding. Its first grant applications to the Canada Council for the Arts (2010 and 2011) failed to receive the hoped-for response. In both cases, the requested funds were to create communication tools. The second application proposed an ambitious project — the creation of a website and newsletter — and also sought assistance for translating these documents. Talking with the agent at the CCA, we realized that our chances of receiving funding from the Support to Theatre Service Organizations program were slim at best, at least for the moment . . . but we mustn't give up!

UNIMA-Canada's relevance as an organization requires no proof. Its rich history began in 1969 but it had to shut down in the early eighties: mere enthusiasm was insufficient to overcome the great distances separating members in an age devoid of Skype, internet and faxes. In 1986, puppeteers in Quebec — already members of the very active AQM — wanted to start a new UNIMA centre. That's how the Quebec section was born.

Truth be told, the AQM and the Quebec section of UNIMA-Canada have always been joined at the hip. As such, Quebec puppeteers were for the longest time unaware of UNIMA's work. A 2010 study found that AQM members believed UNIMA to have little influence on their activities. In fact, the meetings, networking and communications they benefit from are the result of joint efforts by the AQM and the Quebec section of UNIMA-Canada. With the help of the Minister of Culture, Communications and the Status of Women and various arts councils, they also managed to publish beautiful catalogues as well as a CD-ROM. They also made our presence at international meetings possible and helped get projects that bring the puppetry community together off the ground. As a result, the vitality of puppetry in Quebec is recognized abroad.

We must now work to bridge the gap between Quebec and the rest of Canada. In this sense, our differences go beyond language. The infrastructures underpinning artistic creation and touring operate differently in different parts of the country; and Quebec's infrastructures are better established, while the available funding is more adequate. The collaborative approach taken by the AQM and the Quebec section of UNIMA-Canada is an undeniable strength as well. We hope that our energy is contagious, since strong membership is pivotal to obtaining funding for our activities. It is my hope that companies across Canada, especially established ones, will see it as important and in their best interests to join us. Each holds the legacy of their region's puppetry practices and as such, can serve as inspiration to budding puppeteers. I also would like to see puppeteers who are starting out become members so they can contribute to the growth of the practice across the country. Puppetry is an art form in full bloom. Indeed, 60% of creation projects submitted to the Canada Council for the Arts last year involved puppetry in some way. Countrywide, puppetry has the wind in its sails.

In the past, some have criticized UNIMA-Canada for welcoming too many amateurs into its membership. Today, as an organization that indubitably brings together puppetry's greatest professionals, it still has room for anyone who loves puppetry. For what is love without lovers?

Petits et grands plaisirs des **rencontres internationales**

MAGALI CHOUINARD, Administratrice au conseil d'administration d'UNIMA-Canada, Conseillère à l'UNIMA Internationale

En avril 2010, un cadeau est tombé du ciel juste devant moi!

Cet hiver-là, Stéphane Guy avait dû quitter son poste de conseiller à l'UNIMA Internationale et les premières personnes pressenties pour le remplacer, devant se consacrer au développement de leurs compagnies, avaient décliné l'offre malgré tout l'attrait d'une telle proposition. Étant activement impliquée dans le conseil d'administration et dans différents comités de l'AQM depuis 2008, on m'a donc proposé le poste. Comme j'étais sur le point de prendre une année de congé sans solde, de venir vivre à Montréal et de me lancer vers un nouveau départ, comme la marionnette était au centre de tout ce remue-ménage dans ma vie et que je n'avais pratiquement jamais voyagé, j'ai dit OUI! Sans hésiter.

J'intégrai le comité AQM-UNIMA et pris bonne note des conseils que les membres me donnèrent afin d'assurer mes nouvelles fonctions. Deux mois plus tard, je m'envolai pour mon premier voyage en Europe [1]! J'atterris à Amsterdam où je séjournai quelques jours pour ensuite prendre le train vers Dordrecht où avait lieu la rencontre de l'UNIMA Internationale. Dans cette ville traversée de canaux, je retrouvai à plus petite échelle le même plaisir goûté dans la capitale: celui des superbes architectures étroites, entassées et riches d'histoires, des péniches amarrées ici et là, des terrasses et des vélos à profusion... et puis toutes ces guirlandes orangées à l'effigie de l'équipe nationale de soccer alors que la coupe du monde battait son plein entre la Hollande et l'Espagne.

J'arrivai à l'adresse de mon logis, chargée comme un mulet (erreur de débutante!) et je fus fort surprise de découvrir qu'il s'agissait d'un petit voilier! Le défi des journées suivantes fut bien réel: partager avec ma colocataire[2] une cabine exigüe et avec quatre autres une mini douche-toilette-lavabo où la seule eau disponible coulait en un petit filet froid! Heureusement l'«équipage» faisait preuve de philosophie et d'humour! Ces conseillers UNIMA russes et japonais se retrouvaient, tout comme Louise et moi, un peu éberlués par l'espace restreint mais ouverts à la rencontre. Nous nous entassions donc avec plaisir sur la mini banquette de la mini table à chaque déjeuner que nous servait chaleureusement notre hôte-capitaine argentin. Ces rencontres matinales nous permettaient de baragouiner, cahin-caha, pour partager notre intérêt commun pour la marionnette.

> Les marionnettistes forment un microcosme convivial et chaleureux et c'est fascinant de découvrir que cela existe peu importe l'endroit

En fait, une belle part de l'agrément des réunions et congrès de l'UNIMA se résume par le plaisir de la rencontre autour de la passion pour la marionnette. Ces journées à Dordrecht m'ont en effet laissé la même impression ressentie si souvent au Québec dans différents événements liés à cette forme d'art: les marionnettistes forment un microcosme convivial et chaleureux et c'est fascinant de découvrir que cela existe peu importe l'endroit [3]. Lorsqu'une centaine de marionnettistes, diffuseurs et artistes formateurs venus d'une soixantaine de pays se retrouvent fébrilement aux deux ans et poursuivent de belles amitiés, ça ne peut faire autrement que de créer de belles rencontres intenses et passionnnantes...

Les quelques jours de réunion, qui avaient lieu dans une ancienne église, m'ont catapultée dans un univers stimulant. UNIMA étant une très vieille organisation née en Europe de l'Est en 1929, j'ai été impressionnée de réaliser que des générations de marionnettistes se sont succédées tout ce temps afin de poursuivre la mission internationale du regroupement. Les préoccupations actuelles sont nombreuses puisqu'il faut rendre accessible à tous l'information relative aux travaux des 14 commissions de l'UNIMA dont les membres sont de réelles courroies de transmission entre la vie associative internationale et nationale. Celles-ci sont dédiées à →

1. Depuis lors, j'ai découvert Barcelone et Alicante en Espagne, Charleville-Mézières en France et, en mai prochain, je m'envolerai pour Chengdu en Chine!
2. Louise Lapointe, membre de la Commission des festivals internationaux, était ma colocataire de fortune et j'appris à connaître au fil des jours sa bonne humeur et sa générosité. C'est par ailleurs grâce à elle que je suis entrée de plein pied dans l'organisation puisqu'elle prenait soin de me présenter chaleureusement à tous ceux qu'elle connaissait.
3. Même constat aussi en Ontario lors de l'AGA d'UNIMA-Canada en juin 2011 dans le cadre de l'événement Fresh Ideas in Puppetry organisé par la compagnie Puppetmongers de Toronto.

→ Au festival de Charlevlle-Mézières, que Magali Chouinard a fréquenté avec des collègues de l'UNIMA, la marionnette envahit l'espace public.

la formation [4], aux échanges culturels, aux festivals internationaux, à la publication et à la communication, à la coopération, aux ressources économiques, aux femmes ainsi qu'à différents continents. Lors des rencontres, les participants profitent heureusement de la présence de traducteurs français, anglais et espagnols pour suivre et participer en direct aux nombreux débats. À Dordrecht, ceux-ci concernaient les défis de l'actualisation de l'*Encyclopédie des arts de la marionnette* (éditée en 2009 après plus de 15 années de recherche) alors que nous vivons une époque où les créations se multiplient; ils touchaient aussi la mise à jour du site web avec les problèmes inhérents aux coûts de traduction d'une organisation de cette envergure; ils portaient finalement sur l'avancement des importants travaux menés par les commissions. J'ai réalisé lors de mon séjour à quel point le site web de l'UNIMA est un puits d'information incontournable pour tous ceux qui souhaitent être au fait des luttes menées avec énergie au sein de l'UNIMA, il est également une source non-négligeable d'opportunités offertes aux marionnettistes intéressés à élargir les frontières de leur art par les programmes de bourse pour la formation et les échanges culturels.

Discussions et recherches de solutions, échanges rigoureux et professionnels: ce furent donc des journées inspirantes et mon désir de m'impliquer dans la Commission pour la coopération s'est naturellement imposée. J'aimais l'idée de travailler la coopération à une échelle internationale alors que mon expérience passée m'avais permis de vivre deux projets coopératifs [5]. Le président de cette Commission [6], menant avec une énergie contagieuse ce comité voué à l'aide aux marionnettistes de pays sinistrés, m'a stimulé à joindre l'équipe pour un mandat de deux ans au cours duquel nous avons mené un projet d'aide pour les marionnettistes chiliens. Ceux-ci devaient reconstruire un musée de la marionnette à Valparaiso après le tremblement de terre de février 2010. La recherche de fonds qui découla de ce projet d'aide m'a menée à demander aux membres de l'AQM de participer, par une contribution volontaire, aux projets privilégiés par cette commission. Cette façon d'impliquer directement les membres fait son chemin et plusieurs autres centres nationaux sont invités à faire de même. Ce projet d'aide aux chiliens a par la suite été raconté en mots et en images dans un calendrier dont j'ai assumé la réalisation. Ce calendrier 2012 est présentement distribué à travers les centres de l'UNIMA afin de faire connaître les objectifs de la Commission pour la coopération. Je compte renouveler mon mandat à cette commission en mai 2012 lors du congrès de l'UNIMA qui se tiendra à Chengdu, en Chine. J'estime en effet que si l'on souhaite que l'implication dans une organisation de cette envergure porte fruits, il faut la penser à long terme. Les équipes des commissions sèment, désherbent, arrosent et engraissent le sol pour qu'avec les années, les petites poussent deviennent géantes et bien garnies.

Pour terminer de raconter mon séjour à Dordrecht, je vous dirai que le International Poppen Theater Festival de Dordrecht [7] est venu ajouter à la stimulation et l'effervescence, grâce aux dizaines de spectacles auxquels j'ai pu assister. La découverte, sur le vieux continent, de la frénésie d'un festival et de sa multitude de propositions, en compagnie de mes nouveaux collègues, m'a permis de vivre des rencontres, de faire des amitiés et des échanges artistiques d'une grande richesse. Je suis revenue au Québec avec un cœur de marionnettiste dont l'horizon n'a désormais plus de frontières.

4. Marthe Adam, nouvellement élue conseillère pour représenter UNIMA-Canada (section Québec) est membre de la Commission pour l'enseignement et la formation professionnelle
5. Gestion de logements-ateliers pour artistes à Montréal et Initiation à solidarité internationale au Pérou avec des élèves du secondaire.
6. Pierre-Alain Rolle d'UNIMA-Suisse est président de la Commission pour la coopération.
7. Qui fêtait alors sa 25e année et qui, malheureusement depuis lors a fermé ses portes faute de financement adéquat.

En

The great and small Joys of international Encounters

MAGALI CHOUINARD, Member of UNIMA-Canada's board of directors and Member of the Commission for the Cooperation of UNIMA.

A gift fell into my lap in April 2010.

That winter, Stéphane Guy had to step down from his position as the AQM's International UNIMA advisor. The first people considered as replacements had declined this very tempting offer, having their hands full with their own companies. As an active member of the AQM since 2008, sitting on its board of directors and participating in several committees, I was also offered the position. Considering that I was about to take a year-long unpaid sabbatical and make a fresh start in Montreal, considering that puppetry was at the centre of this hurricane that was my life, and considering that I hadn't yet had the chance to travel, my answer was a resounding and immediate YES!

I joined the AQM-UNIMA committee and listened closely to the advice dispensed by its members in order to fulfil my new responsibilities. Two months later, I was off on my first European trip [1]! I landed in Amsterdam, where I spent a few days before taking the train to Dordrecht, host city of the UNIMA Council Meeting 2010. In this canal-crossed town, I found the pleasures of the capital city repeated on a smaller scale: fabulous narrow buildings, stacked and full of stories; docked barges here and there; sidewalk cafés and bicycles everywhere... not to mention countless orange banners sporting the national soccer team's logo during the World Cup duel between Holland and Spain.

I arrived at my lodgings, loaded down like a pack mule (a typical newbie mistake), only to discover — to my great surprise — that they were actually on a small sailboat. The real challenge of the next few days was sharing the cramped cabin with my bunkmate Louise [2] and four others, including a microscopic toilet/sink/shower where the only available water was a cold trickle. Fortunately, the "crew" had a sense of humour. Much like Louise and I, the Russian and Japanese UNIMA advisors were somewhat overwhelmed by the tight quarters, but open to new ways of sharing. We would squeeze onto the miniature bench at the miniature table with a smile each morning before our breakfast was cheerfully served by our Argentinean host and captain. These early encounters allowed us to smatter as best we could about our shared interest in puppetry.

In fact, one of the most pleasurable things about these conventions is the sheer joy of meeting others who shared my passion for puppetry. Those Dordrecht days left me feeling as I often did at puppetry events in Quebec. Puppeteers form a warm and friendly microcosm, and it's amazing to discover that this holds true regardless of where you are [3]. A hundred puppeteers, presenters and teachers from some sixty countries, gathering together excitedly every two years and rekindling beautiful friendships, can't help but produce fascinating and intense encounters . . .

Held in an old church, the few days of the meeting catapulted me into a stimulating universe. A venerable organization, UNIMA saw the light of day in 1929 in Eastern Europe. I was awed at the thought of generations of puppeteers, successively perpetuating the mission of this international association. There's no shortage of going concerns, since all information about the work of UNIMA's fifteen or so commissions needs to be made available to all, the commissioners being the only real links between the organization's international and national arms. The commissions are dedicated to training [4], cultural exchange, international festivals, publishing and communications, cooperation, financial resources, women's needs. Also, most continents have a commission dedicated to it. Fortunately, French, English and Spanish interpreters are on hand, allowing participants to follow and join in the many debates. In Dordrecht, these concerned the challenge of updating the Encyclopédie mondiale des arts de la marionette (published in 2009 following 15 years of research) in an era of burgeoning creation. They also touched on updating the website and the difficulty of funding translation for an organization of this size. Lastly, the debates reported on the progress of a number of key projects launched by the commissions. As I listened, I realized the extent to which the UNIMA website chronicles the organization's ongoing efforts, in addition to serving as a non-negligible source of opportunities (through cultural exchange and training grant programs) for puppeteers wishing to stretch the boundaries of their art.

Discussions and the search for solutions as well as rigorous and professional debates made for inspiring days, awakening in me a desire to get involved with the Cooperation Commission, which is dedicated to helping puppeteers from disaster-stricken countries. I liked the idea of international cooperation [5], having already been part of two cooperative projects. The infectious energy of committee chair Pierre-Alain Rolle prompted me to sign up for a two-year term. The mandate focused on an aid program for Chilean puppeteers who were looking to rebuild a puppetry museum in Valparaiso after the February 2010 earthquake. The need for funds prompted me to ask AQM members to donate to projects of particular importance to the Cooperation Commission. This strategy of involving members directly is bearing fruit, and many other national centres have been encouraged to do likewise. I produced an illustrated and annotated calendar to present the Chilean aid project. The calendar is currently being distributed throughout the UNIMA centres to spread the word about the commission's goals. I intend to renew my involvement with this commission in May 2012 at the UNIMA Congress in Chengdu. It is my belief that contribution must be considered in the long term if it is to produce results in an organization of this scale. We commissioners essentially sow the seeds, weed the patch, water the plants and nurture the soil so that with the passing years, tiny seedlings can grow into imposing giants.

To finish off the story of my Dordrecht stay, I'd like to say that the Dordrecht International Poppen Theatre Festival [6] enhanced the stimulation and effervescence of the UNIMA meeting with dozens of shows, many of which I was able to attend. Being in Europe and discovering the festival's wealth of offerings with my new colleagues in tow led to unforgettable experiences, new friendships and rich artistic exchanges. I returned to Quebec with renewed appreciation for puppetry and a sense of boundless possibility.

1. I have since discovered Barcelona and Alicante in Spain and Charleville-Mézières in France; and, next May, I'm flying to Chengdu, China!
2. International Festival Commissioner Louise Lapointe. I discovered her generosity and great attitude over the next few days. In fact, getting to know the organization was made easier by her introducing me to everyone she knew.
3. The same was noticed in Ontario during the June 2011 UNIMA-Canada AGA held in conjunction with the Fresh Ideas in Puppetry event organized by the Puppetmongers company in Toronto.
4. Marthe Adam, newly elected counsellor representing UNIMA-Canada (Quebec sector), is a Teaching and Professional Training Commission member.
5. These involved managing work/living spaces for artists in Montreal and introducing high school students to international solidarity on a mission to Peru.
6. Which at the time was celebrating its 25th anniversary but has unfortunately since closed down due to lack of funding.

Union naturelle

L'AQM et l'UNIMA célèbrent **trente ans de collaboration**

JACQUES TRUDEAU, secrétaire général de l'UNIMA Internationale

L'AQM et l'UNIMA sont, depuis toujours, indissociables. Normal: l'Association québécoise des marionnettistes (AQM) naît à la suite du Festival mondial et du 13ième Congrès de l'Union internationale de la marionnette (UNIMA) qui se tient à Washington D.C., en 1980.

L'événement est grandiose et rassemble les plus grandes compagnies de marionnettes des 5 continents. Le Théâtre Sans Fil, dont je faisais partie, est sélectionné pour y représenter le Canada avec son conte érotique amérindien *Ciel Bleu Prend Femme*. Une journaliste du Devoir et des membres du Théâtre de l'Œil font aussi partie de notre délégation.

Nous n'avons pas assez d'yeux et d'oreilles pour pouvoir jouir de tout ce qui est programmé mais nous savons que nous voulons appartenir à cette grande famille qu'est l'UNIMA car nous avons été subjugués autant par les grands spectacles traditionnels du Wayang Kulit indonésien et du Mamulengo brésilien que les oeuvres plus contemporaines du Drak de République tchèque, du Figuren Triangel de Hollande et du soliste Bruce Schwartz des États-Unis.

Débuts effervescents

Notre exaltation est telle qu'au retour, elle se propage à nos collègues marionnettistes de toute la province, si bien qu'en septembre 1981 naît l'AQM, lors d'une assemblée tenue au Centre Calixa-Lavallée et réunissant les 60 membres fondateurs. Le premier conseil d'administration est composé d'André Viens, de Pierre Tremblay, de Jacynte Chabot, de Michel Ranger et de Josée Campanale, assurant une représentation des diverses régions du Québec.

En 1986, l'AQM adhère à l'UNIMA et reçoit de Jacques Félix, son secrétaire général d'alors, la permission de créer le Centre UNIMA-Canada (Section Québec). Il faut dire que l'UNIMA-Canada, comme entité, existait depuis 1969 et était formée de compagnies canadiennes de l'Ontario et de la Colombie-Britannique. Cependant, pour différentes raisons, cette entité se désagrège en 1985 et laisse toute la place à la section Québec.

En Visit www.aqm.ca for English version

L'AQM a toujours été soucieuse d'assurer une représentativité au niveau international

Il faudra attendre l'année 2009 pour assister à la refondation d'UNIMA-Canada, avec de tout nouveaux statuts et regroupant, à la fois, la section Québec et la section Ontario. À ce jour, 103 membres en font partie, 77 du Québec et 26 principalement de l'Ontario mais aussi d'autres provinces canadiennes.

Il est indubitable que cette nouvelle structure favorise une meilleure connaissance du milieu de la marionnette à l'échelle du pays et incite à des échanges à plusieurs niveaux. Déjà, des liens se créent entre festivals, formateurs, artistes et artisans de diverses provinces. En août dernier, les deux sections se sont unies pour accueillir, à Almonte, en Ontario, la cinquième rencontre de la Commission UNIMA-Amérique du Nord qui regroupe des membres des États-Unis, du Mexique, de Cuba, de Puerto Rico et du Canada (on trouvera à ce sujet plus d'informations sur notre blogue en tapant unima-canada.blogspot.com).

Les marionnettistes québécois devant le vaste monde

L'AQM a toujours été soucieuse d'assurer une représentativité au niveau international. Depuis son entrée dans l'UNIMA, cette tâche est principalement assurée par ses conseillers qui sont élus pour 4 ans et ont droit à 3 mandats consécutifs. J'ai le bonheur d'assumer cette fonction depuis 12 ans. Dans quelques jours je terminerai mon troisième mandat.

Cette fonction a littéralement changé ma vie, je remercie Louise Lapointe et Claire Voisard qui m'ont approché pour remplir ce rôle. Je souhaite à mon (ma) successeur(e) le même bonheur que j'ai ressenti à servir les membres de l'AQM, à faire connaître et promouvoir leur travail sur la scène internationale, que ce soit dans divers festivals au Mexique ou en Espagne, où la marionnette québécoise a été à l'honneur, ou en Russie, en Iran, aux États-Unis, dans des dizaines de pays qui m'ont accueilli pour des conférences ou des colloques.

Trop souvent, malheureusement, les marionnettistes ne reçoivent pas la reconnaissance qu'ils méritent. Les subventionneurs ne comprennent pas toujours la complexité et les exigences de notre art, si singulier. Aussi faut-il se serrer les coudes en cette période difficile.

L'AQM, l'UNIMA-Canada et l'UNIMA Internationale forment un trio explosif qu'il est important de sauvegarder pour la défense et la promotion de l'art de la marionnette.

En 1999, l'AQM a créé un comité qui s'est appelé AQM-2000 et qui visait à constituer une forte délégation en vue du Congrès UNIMA qui allait se tenir à Magdebourd (Allemagne). Souvenons-nous qu'alors Claire Voisard faisait partie du Comité exécutif de l'UNIMA et présidait la Commission Magdebourg 2000.

> Nous avons décidé de nous prononcer d'une même voix contre tous ces gouvernements qui se servent trop souvent de la crise économique pour couper les subventions accordées aux arts.

Les conseillers UNIMA ont toujours été soucieux de produire des documents originaux pour faire la promotion de ses membres lors des Congrès internationaux. Nous avons toujours obtenu, pour ce faire, une aide substantielle du ministère de la culture du Québec qu'il est important de remercier. Ainsi pour l'an 2000, l'AQM a produit *Le Parcours de l'Imaginaire*, un répertoire impressionniste en 3 langues pour mieux faire connaître les compagnies du Québec. En 2004, alors que j'étais président de l'AQM, nous avons distribué le superbe cédérom interactif appelé *Cédez à la Marionnette*. Une aide de Patrimoine Canada nous a permis de le réimprimer et de le faire parvenir à toutes →

↑ À l'invitation du Festival international de marionnettes Titirijaï de Tolosa (Espagne) et de l'ouverture officielle du Tolosa Puppets International Center (TOPIC), l'AQM s'est fait le porteur d'un important projet d'exposition de la marionnette québécoise. Présentée du 28 novembre au 6 décembre 2009 et mettant en vedette plus de 140 marionnettes d'une quinzaine de compagnies et d'artistes québécois, cette exposition a fait vitrine sur la jeune mais riche histoire des arts de la marionnette au Québec. Fruit de l'implication de l'AQM dans l'UNIMA Internationale, l'exposition sur la marionnette québécoise a également été présentée à Barcelone (Espagne) au printemps suivant. Cette photo prise lors de l'exposition présente les prototypes réalisés par Claude Rodrigue lors d'une étape de recherche et de création pour le spectacle *Inuussia, la femme-phoque* du Théâtre Motus. Crédit: Isabelle Payant

les ambassades et tous les Centres nationaux. En 2008, à Perth, en Australie, nous avons distribué un magnifique répertoire qui contenait la majorité des compagnies canadiennes.

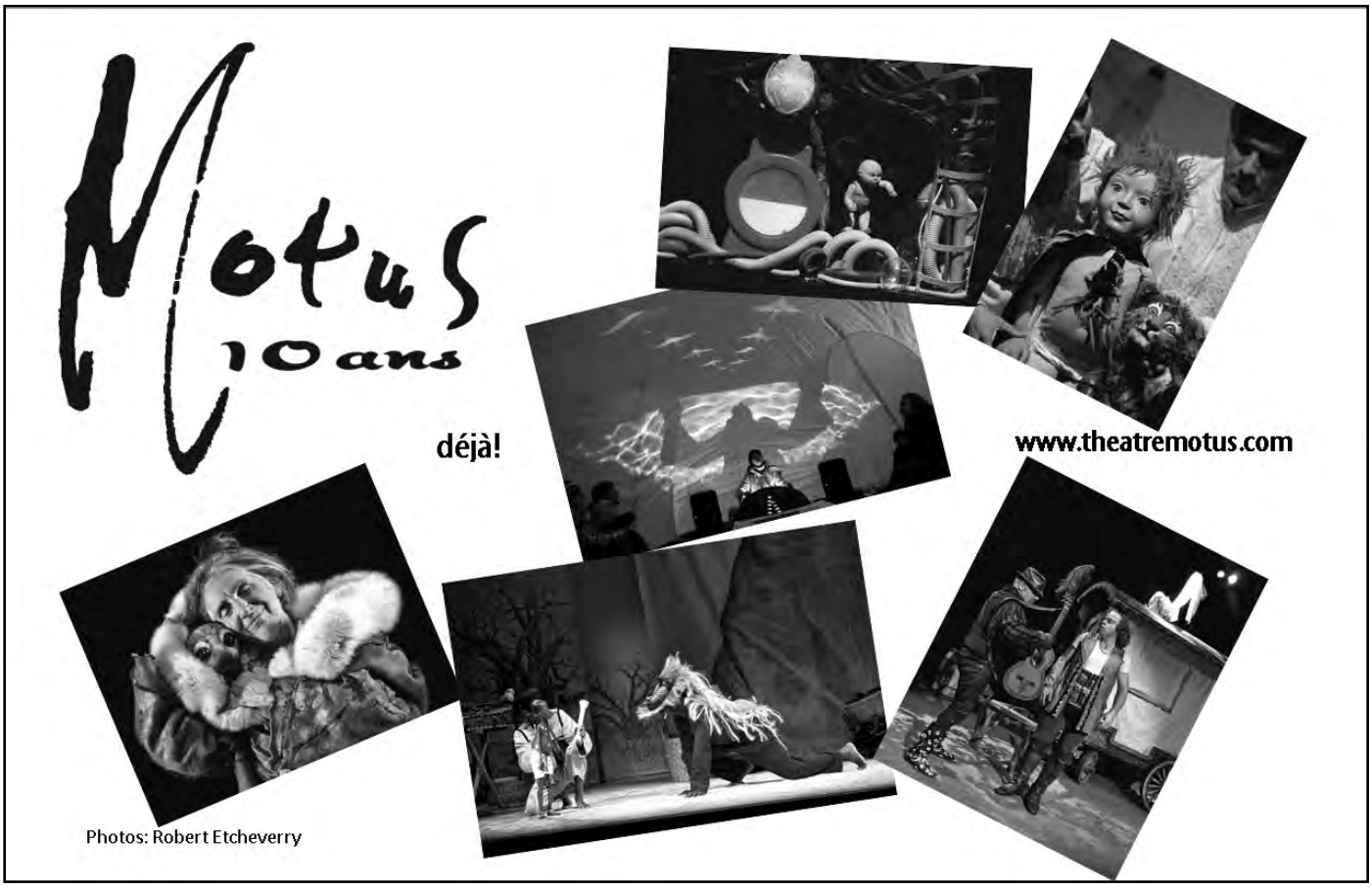
Aujourd'hui ce comité se nomme AQM-UNIMA. Ses membres sont tous impliqués dans différentes Commissions de l'UNIMA Internationale: Marthe Adam à la Commission de Formation, Louise Lapointe à la Commission des Festivals internationaux, Magali Chouinard à la Commission de la Coopération internationale et moi-même, à la Commission UNIMA-Amérique du Nord.

Et l'avenir?

Dernièrement, je rencontrais en Azerbaijan, le secrétaire général de l'Institut international du théâtre (IIT), Tobias Biancone, la présidente d'Assitej, Yvette Hardie, le secrétaire général de l'Association internationale des critiques de théâtre (AICT), Michel Vaïs. Nous étions tous invités à l'occasion du premier Festival international de théâtre de marionnettes de Baku à un colloque sur l'art de la marionnette en Orient et en Occident. Nous avons profité de cette rencontre et décidé de joindre nos efforts pour éventuellement nous prononcer d'une même voix contre tous ces gouvernements qui se servent trop souvent de la crise économique pour couper les subventions accordées aux arts.

Je suis aussi heureux d'avoir pu contribuer, en tant que secrétaire général de l'UNIMA, à la publication de l'*Encyclopédie mondiale de l'art de la marionnette*, qui s'est méritée le prix du Meilleur livre sur le Théâtre par le Cercle de la Critique de France. Je vous encourage à parcourir cette oeuvre unique de 862 pages qui contient 506 photos, deux bibliographies exceptionnelles, des articles thématiques qui nous informent sur toutes les tendances actuelles. La Commission Publication et Communication de l'UNIMA travaille actuellement à la traduction anglaise et espagnole et à l'actualisation afin de la publier sur internet.

Merci à l'Association québécoise des marionnettistes et bonne continuité!



gestes théâtre

www.gestes.ca

FESTIVAL INTERNATIONAL
DE THÉÂTRE
DE MARIONNETTES
POUR ADULTES ET ENFANTS

7e ÉDITION

LES TROIS JOURS DE CASTELIERS

8 -11 mars 2012

Théâtre Outremont

www.casteliers.ca

30 ANS

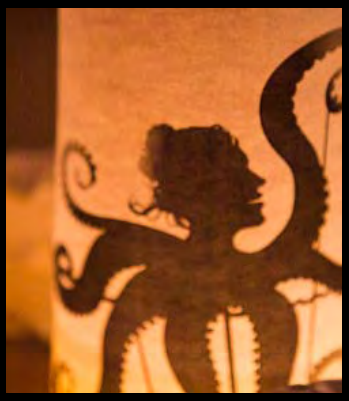
1981 AQM 2011

Association québécoise des marionnettistes
Centre UNIMA-Canada (section Québec)

Pour la reconnaissance et le développement des arts de la marionnette

- Répertoire virtuel des compagnies de théâtre de marionnettes et des marionnettistes québécois
- Stages de formation continue
- Magazine *Marionnettes*
- Infolettre bimensuelle *Le Fil d'Ariane*

7755, boul. St Laurent, suite 300
Montréal (Québec) Canada H2R 1X1
+1 514 522 1919
www.aqm.ca / info@aqm.ca



← Idéation: Pavla Mano, Karine St-Arnaud, Katia Talbot
Fabrication: Dominique Leroux, Pavla Mano, Karine St-Arnaud
Photo © Marc Gibert / adecom.ca

www.aqm.ca

Dépôt légal, Bibliothèque nationale du Québec, mars 2012.

L'Association québécoise des marionnettistes, Centre UNIMA-Canada (section Québec), tient à remercier tous ses partenaires: le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine du Québec, le Conseil des arts du Canada, Emploi-Québec ainsi que son partenaire principal « 30e anniversaire », la Caisse populaire Desjardins du Mont-Royal.