

MARIONNETTES

Association québécoise des marionnettistes — 2025-2026
UNIMA-Canada (Section Québec)

ÉCRITURES MARIONNETTIQUES PUPPETRY WRITING

Entre écriture et langage, la matière
et le geste plastique

Between writing and language,
matter and aesthetic expression

L'adaptation d'œuvres littéraires
Adapting literary works

Raconter l'histoire des arts de la marionnette
From history to historiography

L'écriture à plusieurs mains
Collaborative writing

LA FABRIQUE DE THÉÂTRE
INSOLITE DES SAGES FOUS
THE SAGES FOUS' FABRIQUE
DE THÉÂTRE INSOLITE

REGARDS D'ARTISTES
THROUGH THE ARTIST'S LENS

Karina Bleau, Claudine Rivest, Amineh Sharifi





Les de bois



2

POUR LES ARTS ET LA COMMUNAUTÉ
FOR ARTS AND COMMUNITY
Vincent Ranallo, directeur général, AQM
AQM Executive Director

3

MARIONNETTE, ÇA S'ÉCRIT COMMENT ?
HOW TO SPELL 'PUPPET'
Michelle Chanonat, rédactrice en chef
Editor-in-Chief

DOSSIER

ÉCRITURES MARIONNETTIQUES PUPPETRY WRITING

4

ÉCRIRE AVEC ET PAR LA MARIONNETTE :
ENTRE ÉCRITURE ET LANGAGE, LA MATIÈRE
ET LE GESTE PLASTIQUE
WRITING WITH AND THROUGH PUPPETS:
BETWEEN WRITING AND LANGUAGE,
MATTER AND AESTHETIC EXPRESSION
Isabelle Chrétien

8

ADAPTER POUR LA MARIONNETTE :
LE DÉSIR DE TRANSMETTRE
ADAPTING FOR PUPPETRY:
THE DESIRE TO COMMUNICATE
Alexandre Cadieux

12

RACONTER L'HISTOIRE
FROM HISTORY TO HISTORIOGRAPHY
Francis Ducharme

16

ÉCRIRE À PLUSIEURS MAINS
COLLABORATIVE WRITING
Alex Winfield



TERRITOIRES MARIONNETTIQUES EXPLORING THE PUPPETRY SCENE

19

DEUX PROJETS INTERCULTURELS :
CÉLÉBRER LES DIFFÉRENCES
TWO INTERCULTURAL PROJECTS:
CELEBRATING DIFFERENCE
Gabrielle Houle & Peter Balkwill

23

LA FABRIQUE DE THÉÂTRE INSOLITE,
LE GRAND ŒUVRE DES SAGES FOUS
THE FABRIQUE DE THÉÂTRE INSOLITE,
LES SAGES FOUS' GREAT WORK
Lucile Prosper

26

UNIMA
DES RENCONTRES INTERNATIONALES
INTERNATIONAL MEETING PLACE
Sabrina Baran

REGARDS D'ARTISTES THROUGH THE ARTIST'S LENS

28

MARIONNETTISTE CHIMIQUE
CHEMICAL PUPPETEER
Karina Bleau

31

ÉCRIRE SANS PAROLES
WRITING WITHOUT WORDS
Claudine Rivest

33

VOIX, OMBRE ET POÉSIE
VOICE, SHADOW AND
POETRY
Amineh Sharifi



MARIONNETTES

Une publication de l'Association québécoise
des marionnettistes — Centre UNIMA-Canada
(section Québec) / A publication of the Québec
Puppeteer Association/UNIMA-Canada
(Québec section) N°10 —2025-2026

Direction de production / Production Manager:

Vincent Ranallo

Rédaction en chef / Editor-in-Chief:

Michelle Chanonat

Traduction / Translation:

Denise Babin Communication

Révision français / French copy editing:

Denise Babin, Isabelle Chrétien, Michelle Chanonat

Révision anglais / English copy editing:

Denise Babin, Shelley Pomerance

Comité de publication de l'AQM /

AQM Publications committee: Denise Babin,

Isabelle Chrétien, Michelle Chanonat,

Marie-Claude Daoust, Lucile Prosper, Alex Winfield

Conseillère en publicité / Advertising Sales:

Denise Babin

Graphisme / Design: Gris-Gris Design

Impression / Printed by: Imprimerie Hémon & Nadeau

Tiré à / Print run: 1000 exemplaires / copies

Ont participé à ce numéro / Contributors:

Peter Balkwill, Sabrina Baran, Karina Bleau,

Alexandre Cadieux, Michelle Chanonat,

Isabelle Chrétien, Francis Ducharme, Gabrielle Houle,

Lucile Prosper, Amineh Sharifi, Vincent Ranallo,

Claudine Rivest, Alex Winfield.

Photo de la couverture / Cover photo:

Scène de la pièce *Quasi Umbra ou Le roman*

de *Stella*. Marionnette conçue et fabriquée par

Josée Campanale. Photographe : Louise Leblanc.

Musée de la civilisation, Québec, don du Théâtre de

Sable, fonds Théâtre de Sable, MCQP13-PX13 /

Scene from *Quasi Umbra ou Le roman de Stella*.

Puppet: Josée Campanale. Photographer: Louise

Leblanc. Musée de la civilisation, Québec, donated

by Théâtre de Sable, Théâtre de Sable collection,

MCQP13-PX13

L'Association québécoise des marionnettistes,

Centre UNIMA-Canada (section Québec) remercie

le Conseil des arts et des lettres du Québec.

Ce projet est financé en partie par le gouvernement

du Canada. / The Québec Puppeteer Association/

UNIMA-Canada (Québec section) wishes to thank

the Conseil des arts et des lettres du Québec.

This project is funded in part by the Government
of Canada.

ISSN 1917-2699 (imprimé/print)

ISSN 2562-6337 (en ligne/online)

AQM

Maison internationale des arts de la marionnette

30, avenue Saint-Just,

Montréal, QC H2V 1X8, Canada

Tél.: +1 514-522-1919

www.aqm.ca / info@aqm.ca

POUR LES ARTS ET LA COMMUNAUTÉ

FOR ARTS AND COMMUNITY

Par / By Vincent Ranallo, directeur général de l'AQM / AQM Executive Director

Fidèle à sa mission, l'Association québécoise des marionnettistes (AQM) contribue au rayonnement des arts de la marionnette et au développement de communautés artistiques dynamiques. La revue *Marionnettes* constitue à la fois une vitrine du savoir-faire québécois et un outil de réflexion, affirmant sa valeur comme un investissement durable dans l'avenir.

La refonte du site web de l'association et le lancement du portail MarionNET.ca illustrent son engagement pour la découvrabilité et la préservation du patrimoine. Ces outils numériques reposent sur des données structurées alignées avec les normes des arts de la scène et permettent de documenter artistes et œuvres tout en explorant l'histoire riche et variée de la marionnette dans la culture québécoise et canadienne.

En 2024, l'AQM renforce son offre en diversifiant ses services : appui à la diffusion des œuvres, soutien aux artistes de la relève à travers un programme de résidences, formations spécialisées et accompagnement personnalisé, stages professionnels. Le positionnement stratégique du Marché international de Casteliers auprès des diffuseurs spécialisés témoigne également de cet engagement. En collaborant avec des marchés de spectacles d'envergure (RIDEAU, CINARS) et des organisations de développement de publics (Les Voyagements – Théâtre de création en tournée), l'AQM consolide des liens précieux avec les diffuseurs pluridisciplinaires au Québec et au Canada.

L'engagement international de l'AQM se traduit par des projets collaboratifs marquants, tels que les parcours croisés (sur le portail MarionNET.ca) avec le Pôle international de la marionnette – Jacques Félix dans le cadre de la Mission France-Québec pour la découvrabilité des contenus culturels francophones.

L'AQM incarne une communauté artistique résolue à transformer l'incertitude en inspiration. Pour elle, l'art demeure un levier de dialogue et un engagement contre le fatalisme.

True to its mission, the Association québécoise des marionnettistes (AQM) enhances the visibility of the puppetry arts and contributes to the development of vibrant artistic communities. *Marionnettes* magazine is both a showcase for Québec know-how and a thought-provoking resource, affirming its value as a sustainable investment in the future.

The overhaul of our website and the launch of the MarionNET.ca portal illustrate our commitment to the discoverability and preservation of cultural heritage. These digital tools are based on structured data consistent with performing arts standards. They make it possible to document artists and works while also exploring the rich and multifaceted history of puppetry in Québec and Canadian culture.

In 2024, the AQM strengthened its offering by diversifying its range of services: support for the marketing of works, support for emerging artists through a creative residency program, specialized training and personalized coaching, and professional internships. The strategic positioning of the Marché international de Casteliers, a performing arts market with specialized arts presenters is further evidence of this ongoing commitment. By collaborating with other major performance markets (RIDEAU, CINARS) and audience development organizations (Les Voyagements – Théâtre de création en tournée), the AQM consolidates valuable ties with multidisciplinary presenters in Québec and Canada.

The AQM's international engagement is reflected in several high-profile collaborative projects, such as the "parcours croisés" (intersecting paths) initiative with the Pôle international de la marionnette – Jacques Félix (on the MarionNet.ca portal), part of the Mission France-Québec pour la découvrabilité des contenus culturels francophones (France-Québec Mission for the Discoverability of French-language Cultural Content).

The AQM is a community of artists determined to turn uncertainty into inspiration. Our community firmly believes that art is a catalyst for dialogue and a commitment to combat fatalism.

MARIONNETTE, COMMENT ÇA S'ÉCRIT ?

HOW TO SPELL 'PUPPET'

Par / By Michelle Chanonat, rédactrice en chef / Editor-in-Chief

Écrire pour, sur, avec la marionnette : Y aurait-il autant de façons d'écrire que de marionnettistes ? Poser la question, c'est (tenter) d'y répondre.

On peut partir d'un texte original, comme Virginie Beauregard D., qui a transposé *Perruche*, son ouvrage de poésie, pour la scène. Ou miser sur l'adaptation, à l'instar du Théâtre du Sous-marin jaune, qui n'a pas craint la démesure en s'attaquant aux monuments que sont La Bible, *Guerre et paix* de Tolstoï ou *Le Discours sur la méthode* de Descartes. Isabelle Chrétien nous dit comment écrire sans mots, *par* la marionnette ou *avec* elle, en développant le récit d'image, une dramaturgie matérielle par la matière.

Comment écrire *sur* la marionnette ? se demande le chercheur Francis Ducharme, qui a fouillé les boîtes virtuelles des bibliothèques pour en extraire les biographies (consultables sur MarionNET.ca) de celles et ceux qui ont tracé le chemin.

Adeptes de l'écriture collective, Hélène Ducharme, de Motus, raconte en entrevue ce qu'il advient d'un texte écrit à plusieurs mains, de part et d'autre de l'Atlantique.

Dans la section *Territoires marionnettiques*, Les Sages Fous, marionnettistes constructeurs, ont rêvé et écrit un lieu qui leur ressemble, généreux, créatif et accueillant : la Fabrique de théâtre insolite, à Trois-Rivières, au Québec. Quant à Gabrielle Houle et Peter Balkwill, ils relèvent le défi de la rencontre interculturelle pour bâtir une histoire commune, faite de lumière et de poésie. Comme le font les marionnettistes de l'UNIMA, qui veulent penser le monde autrement.

Trois *Regards d'artistes* complètent ce numéro. Karina Bleau écrit l'abstraction avec les éléments, maîtrisant des réactions chimiques pour faire naître des images oniriques. Écrire dans une autre langue, c'est l'expérience d'Amineh Sharifi, marionnettiste d'origine iranienne. Pour elle, voix et ombres deviennent langage, inspiration, récit. Claudine Rivest, elle, préfère le silence : elle écrit sans paroles, avec une grande force d'évocation.

Que ce numéro vous inspire et vous donne les mots pour le dire !

Writing for, about, and with puppets: Might there be as many ways of writing as there are puppeteers? To ask the question is to (try to) answer it.

You can work with an original text, like Virginie Beauregard D., who transposed *Perruche*, her work of poetry, to the stage. Or you might try your hand at adaptation, such as Théâtre du Sous-marin jaune has done, tackling such monumental works as The Bible, Tolstoy's *War and Peace*, and Descartes' *Discourse on the Method*. Isabelle Chrétien explains how you can also write without words, *through* or *with* puppets, by developing an image-based storytelling approach, a material dramaturgy based on matter.

How do you write *about* puppetry? asks Francis Ducharme, a researcher who has rummaged through virtual library archives to unearth the biographies (available on MarionNET.ca) of the artists who have paved the way.

Motus's Hélène Ducharme, a collaborative writing enthusiast, explains in an interview what happens to a text when it's written by several hands on both sides of the Atlantic.

In our *Exploring the Puppetry Scene* section, Les Sages Fous, puppeteers and building contractors dreamed up and created a space a lot like themselves—generous, inventive, and welcoming: the Fabrique de théâtre insolite, in Trois-Rivières, Québec. As for Gabrielle Houle and Peter Balkwill, they have taken up the challenge of intercultural dialogue to build a shared history made of light and poetry. As have the UNIMA puppeteers, who want to think about the world in a different way.

In the *Through the Artist's Lens* section, three creatives reflect on their work. Karina Bleau writes about abstraction through the elements, mastering chemical reactions to conjure up dream-like images. Amineh Sharifi, a puppeteer of Iranian origin, has experienced writing in a language not her own. For her, voices and shadows become language, inspiration, and narrative. Claudine Rivest, on the other hand, prefers silence: she writes without words, yet with great evocative power.

We hope this issue inspires you and gives you the words to say it!

ÉCRIRE AVEC ET PAR LA MARIONNETTE : ENTRE ÉCRITURE ET LANGAGE, LA MATIÈRE ET LE GESTE PLASTIQUE

WRITING WITH AND THROUGH PUPPETS: BETWEEN WRITING AND LANGUAGE, MATTER AND AESTHETIC EXPRESSION

Par / By Isabelle Chrétien,
conceptrice, plasticienne et pédagogue / Designer, Builder and Teacher

Se pencher sur ce qu'est l'écriture pour la marionnette demande réflexion.

Quelle écriture ? Quelle marionnette ?
Comment cerner l'écriture marionnettique ?

Les débats sur la place de l'écriture dans le théâtre de marionnettes contemporain ne sont pas nouveaux. Certains interrogent le processus de l'écriture lui-même, d'autres préfèrent orienter les échanges et les réflexions autour de la notion plus large des «langages des arts de la marionnette»¹. Pouvons-nous parler d'écriture pour, par, avec la marionnette ? Et qu'est-ce que cela signifierait ? Pouvons-nous entrevoir diverses façons d'entrer en «écriture», qui se révéleraient des langages en soi ?

La scène marionnettique est d'abord et avant tout une scène métaphorique, voire métonymique et potentiellement phénoménologique. Elle offre ainsi au texte, à la mise en scène et à la conception la possibilité de concrétiser sur scène des images poétiques. Le type de marionnette utilisé, les matières employées, les images proposées sont autant de façons d'aborder le texte pour la marionnette et d'en penser les relations avec le public. Elle se révèle le lieu d'écriture de prédilection de cet art qui se définit par la matière et le mouvement.

Nous pouvons affirmer que l'écriture textuelle pour la marionnette comporte ses particularités qui la distinguent de celui pour acteurs. Une multitude de possibilités dramaturgiques se révèlent lorsque la technique et la matière s'entrelacent. Différents types



Luna, dans les yeux de mon père, Motus, Marionnettes et Théâtre, 2012. / Luna, in my father's eyes, Motus, Puppetry and Theatre, 2012.
© Robert Etcheverry

Considering what writing for puppets is requires reflection.

What kind of writing? What kind of puppets?
How to define puppetry writing?

Debates on the role of writing in contemporary puppet theatre are nothing new. Some question the writing process itself, while others prefer to focus the discussion and reflection on the broader notion of the "languages of the puppetry arts."¹

Can we talk about writing for, through, and with puppets? And what would that mean?

Can we envisage various ways of entering into "writing," which would reveal themselves to be languages in their own right?

The puppet stage is first and foremost a metaphorical—even metonymic and potentially phenomenological—stage. As such, it offers the text, stage direction, and design the possibility of bringing poetic images to life on stage. The type of puppets and the materials used, as well as the images proposed are all ways of approaching texts for puppets and of thinking about their relationships with the audience. The stage has proved to be the preferred creative space for writing intended for this art form, which is defined by matter and movement.

We can confirm that textual writing for puppets has certain particularities which distinguish it from writing for actors. A multitude of dramaturgical possibilities are revealed when technique and matter are intertwined. Different types of puppets

de marionnettes portent différentes potentialités esthétiques et expressives. Des marionnettes à gaine établissent un dialogue différent de celui pouvant être tenu par deux marionnettes à fils. Ainsi, l'écriture du texte pour la marionnette doit se faire en profonde relation avec le choix du type de marionnette qui sera employée. La matière étant elle-même signifiante nourrit le texte par une dramaturgie visuelle. Il s'opérera une seconde écriture lors du passage à la scène. Manipuler, c'est aussi écrire *avec* la marionnette.

have different aesthetic and expressive potentialities. Hand puppets establish a dialogue that is different from that which may be conducted by two string marionettes. As such, writing a text for puppets must be done in deep connection with the choice of type of puppet that will be used. Matter, itself being significant, nourishes the text with a visual dramaturgy. A second writing will take place when the text is performed on stage. Manipulating is also writing *with* puppets.



Incarnations transitoires, Céline Chevrier, 2024. Musicienne / Musician: Zeneli Codel. © Dominic Bérubé

LES ÉCRITURES DE PLATEAUX : UNE ÉCRITURE MARIONNETTIQUE

De plus, depuis une trentaine d'années, la scène contemporaine des arts de la marionnette est en grande transformation et voit de nouvelles dramaturgies prendre forme et se tisser. En repensant les différents statuts de l'interprète, l'intégration de la matière et des nouvelles technologies, ces approches et propositions laissent une place de plus en plus grande au plateau dans les processus de création.

Au théâtre d'acteurs, Bruno Tackels, dans son œuvre *Les écritures de plateau : états des lieux* (Les Solitaires Intempestifs, 2015) a conceptualisé les « écritures de plateau » pour sortir de la conception établissant la forme textuelle préalable pour plutôt focaliser sur des formes d'écritures qui se construisent tout au long d'un travail de répétition et qui prennent forme directement sur scène.

L'écriture marionnettique se révèle donc dans sa forme singulière. Elle se prête tout particulièrement aux écritures de plateaux, moments d'explorations visuelles qui se développent en salle

STAGE WRITING: A PUPPETRY WRITING

Moreover, for some thirty years, the contemporary puppet arts scene has been undergoing a major transformation, and is seeing new dramaturgies take shape and develop. In rethinking the different statuses of the performer and the integration of matter and new technologies, these approaches and proposals are giving the stage an increasingly important place in the creative process.

In actor-based theatre, Bruno Tackels, in his work *Les écritures de plateau : états des lieux* (Les Solitaires Intempestifs, 2015), conceptualized "stage writing" (sometimes called "scenic writing" or "mise en scène") to move away from the concept establishing the prior textual form, to instead focus on forms of writing that are constructed throughout the rehearsal process and take shape on the stage.

Puppetry writing is therefore revealed in its unique form. It lends itself particularly well to stage writing, moments of visual exploration that develop in the rehearsal room, making use of a

de répétition, déployant une dramaturgie s'éloignant du texte. Elle décentre ainsi le rôle d'un auteur d'un texte au profit de celui d'un metteur en scène.

Par ailleurs, Bruno Tackels démontre bien qu'il existe une multitude d'écritures de plateaux, d'où cette appellation au pluriel. Le terme sous-tend des formes très différentes d'« écritures » ; et non pas seulement de textes, puisque ce qui est en jeu c'est « un certain type d'écriture, celle qui part du plateau, sous toutes ses formes, textuelle, plastique, sonore ».

Tous les créateurs prenant part à la création font partie intégrante de cette écriture collective. Cette dernière peut avoir la forme d'une marionnette, d'un objet, d'une matière brute, d'une silhouette, d'une scénographie, d'effets sonores, d'éclairages... Ainsi, tous les différents matériaux du spectacle sont considérés à égalité et participent à la dramaturgie.

Il n'y a pas qu'une seule et unique écriture marionnettique mais une multiplicité d'approches, chacune avec sa méthode.

ÉCRIRE PAR LA MARIONNETTE : POTENTIELS DRAMATURGIQUES DE LA MATIÈRE

Il n'y a pas, bien sûr, qu'une seule façon d'aborder l'écriture marionnettique. Le passage au plateau révèle une écriture singulière effectuée *par* la marionnette, pour ne pas dire, *avec* la marionnette. « L'écriture d'un spectacle est le fruit du tressage de plusieurs langages : des mots, des signes, des images, des corps, des sons... ».

La marionnette peut par ailleurs avoir sa propre autonomie, c'est-à-dire qu'elle peut naître sans être le support d'un texte. Il y a des artistes des arts de la marionnette qui commencent par la fabrication, pour ensuite travailler sur l'écriture dramatique qui peut être avec ou sans paroles. Il peut s'avérer fort fascinant de fabriquer quelque chose et puis de lui chercher quelque chose à faire. Ainsi, c'est l'acte créateur qui est instigateur d'un processus d'écriture. Dans cette écriture, la matière et son potentiel dramaturgique jouent un rôle essentiel.

dramaturgy that moves away from the text. In this way, it shifts the role of the playwright over to that of the stage director.

Furthermore, Bruno Tackels clearly demonstrates that there are a multitude of stage writing approaches, hence the use of the plural in the original French term (*écritures de plateau*). The term underlies very different types of stage writing, and not only words, since what is at issue is "a certain type of writing, one that comes from the stage, in all its forms—textual, material, and sound."

All the artists taking part in the creation of a new work are an integral part of this collaborative writing, which can take the form of a puppet, an object, raw material, a silhouette, scenography, sound effects, lighting. . . All the different materials in the show are thus considered equally and participate in the dramaturgy.



Incarnations transitoires, Céline Chevrier, 2024. © Dominic Bérubé



Personnage d'Anton dans le spectacle *Racontars arctiques*. Collectif La ruée vers l'or, 2012.
Marionnette : Sophie Deslauriers, d'après les illustrations du bédéiste Hervé Tanquerelle.
The character of Anton in *Arctic Tall Tales*. La ruée vers l'or collective, 2012. Puppet:
Sophie Deslauriers, based on illustrations by cartoonist Hervé Tanquerelle. © Richard Termine.

Les arts de la marionnette contemporains permettent d'ouvrir plus largement la simple définition l'obligeant à n'exister que par son aspect figuratif et/ou anthropomorphique². Le concept d'«agentivité» de la matière au sens où l'entend la philosophe américaine Jane Bennett³ permet d'aborder la force des configurations matérielles d'un spectacle en considérant à égalité toutes les formes de matérialités. Dans ce contexte, les potentialités dramaturgiques inhérentes à la matière émergent de sensations, d'images, d'émotions. Le texte se transpose ici dans la nature même de la matière, se métamorphosant dans un langage qui se fait matière, littéralement. Le spectateur est convié à une écriture par l'expérience qu'il ressent.

Il n'y a pas qu'une seule et unique écriture marionnettique mais une multiplicité d'approches, chacune avec sa méthode. Les écritures de plateaux sont inhérentes à l'écriture marionnettique.

S'engager dans un processus de création où l'image et le texte se répondent, et dans lequel l'écriture ne se révèle pas simplement textuelle, c'est considérer l'ensemble de tous les éléments scéniques simultanément et en faire naître les fertiles dramaturgies.

WRITING THROUGH THE PUPPET: THE DRAMATURGICAL POTENTIAL OF MATTER

There is, of course, no single way to approach puppetry writing. The transition to the stage reveals a singular form of writing carried out *through* the puppet, if not *with* the puppet. According to Bruno Tackels, "the writing of a show is the result of interweaving several languages: words, signs, images, bodies, sounds. . ."

There is not just one unique style
of puppetry writing, but a multiplicity
of approaches, each one with its own method.

Puppets can also be autonomous; in other words, they can be created without being the support for a text. Some puppetry artists start by making puppets, and then move on to writing plays that may or may not have words. It can be fascinating to make something and then try to find something for it to do. As such, it's the creative act that instigates a writing process. In this kind of writing, matter and its dramaturgical potential play an essential role.

Contemporary puppetry makes it possible to broaden the simple definition that requires it to exist solely according to its figurative and/or anthropomorphic aspect.² The concept of the "agency" of matter as understood by American philosopher Jane Bennett³ makes it possible to address the power of a show's material configurations by considering all forms of materiality as equal. In this context, the dramaturgical potentialities inherent in matter emerge from sensations, images, and emotions. The text is transposed here into the very nature of the matter, metamorphosing in a language that literally becomes matter. The spectator is invited to experience a form of writing through what they feel.

There is not just one unique style of puppetry writing, but a multiplicity of approaches, each one with its own method. Stage writing is inherent in puppetry writing.

To engage in a creative process where image and text respond to each other, and in which writing is not simply textual, is to consider all the scenic elements simultaneously and to bring about so many rich and innovative dramaturgies.

² Posner, Orenstein et Bell, 2014, *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, Taylor & Francis Books

³ Bennet, J. 2010, *Vibrant Matter : A political ecology of things*, Duke University

² Posner, Orenstein and Bell, 2014, *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, Taylor & Francis Books

³ Bennet, J. 2010, *Vibrant Matter : A political ecology of things*, Duke University



ADAPTER POUR LA MARIONNETTE : LE DÉSIR DE TRANSMETTRE

ADAPTING FOR PUPPETRY: THE DESIRE TO COMMUNICATE

Par / By Alexandre Cadieux



Perruche, Théâtre de l'Œil, 2022.
© Michel Pinault

La première, poétesse maintes fois primée, signait en 2022 son premier texte pour la scène en collaborant avec le Théâtre de l'Œil. Le second, comédien de formation, poursuit depuis plus de 25 ans une double démarche d'auteur et de metteur en scène pour la marionnette. Virginie Beauregard D. a travaillé à partir d'un court recueil de poésie, *Perruche*, dont elle est elle-même l'autrice, alors qu'Antoine Laprise, capitaine du Théâtre du Sous-marin jaune, s'est régulièrement attaqué à des monuments de l'histoire littéraire, culturelle et intellectuelle. Malgré la diversité de leurs parcours et de leurs matériaux-sources respectifs, les deux artistes s'entendent sur une prémisse fondamentale : adapter pour la marionnette, c'est tâcher de saisir et de transmettre une émotion spécifique à travers un langage dont les possibilités sont sans limites.

The first, an award-winning poet, wrote her first play in 2022, in collaboration with Théâtre de l'Œil. The second, an actor by training, has been working as a playwright and stage director for puppets for over 25 years. Virginie Beauregard D. based her play on a short collection of poetry, *Perruche*, which she wrote, while Antoine Laprise, captain of Théâtre du Sous-marin jaune, has regularly tackled works from the canon of literary, cultural, and intellectual history. Despite the diversity of their backgrounds and their respective source materials, the two artists agree on a fundamental premise: adapting for puppetry is about trying to capture and convey a specific emotion through a language whose possibilities are limitless.



Perruche, Théâtre de l'Œil, 2022. © Michel Pinault

PARTIR DU TOUT-PETIT

Perruche (La Courte Échelle, 2019) traite d'une perte : celle d'un oiseau, ami envolé par l'embrasement d'une porte restée ouverte. Entrée en poésie par la voie de la performance et de l'oralité, Virginie Beauregard D. avoue que le potentiel théâtral de *Perruche* s'est imposé très tôt dans son esprit. Encore fallait-il mettre un peu d'ordre dans le récit : « J'avais tous les morceaux du squelette narratif, mais montés à l'envers, dans le désordre. » L'autrice comprend que son approche de l'écriture poétique, bien qu'épurée, lui a fourni amplement de matière au déploiement d'un univers dramatique. « J'essaie toujours de développer des métaphores qui vont à la fois saisir l'émotion, mais aussi décrire l'environnement immédiat du personnage, afin qu'on se situe dans sa maison, dans sa réalité », explique-t-elle. Ainsi, plusieurs personnages et autres composantes du texte dramatique ont été construits à partir d'éléments mentionnés une seule fois, parfois fugacement, dans le recueil d'origine.

Au lieu de travailler par réduction, l'autrice-adaptatrice a donc plutôt procédé par expansion. Notamment parce que dans les pages d'origine, Cœur-Coquin la perruche brille... par son absence. « Il fallait inventer un *avant* à l'événement pour qu'on puisse s'attacher au personnage, pour qu'on puisse comprendre et voir la relation entre l'enfant et l'oiseau. Cet élargissement était aussi nécessaire pour laisser le champ libre aux artisans de la marionnette ; je voulais leur donner de la magie à créer », précise celle qui a publié trois recueils de poésie pour adultes aux défunctes éditions de l'Écrou. Elle ajoute à quel point son expérience avec le metteur en scène Simon Boudreau et la conceptrice Ève-Lyne Dallaire lui a ouvert les yeux : « Dans mon esprit, la poésie c'était l'art le plus *flyé* du monde et je croyais donc devoir, comme adaptatrice-dramaturge, me ranger un peu, être plus *straight*. Je me préparais

STARTING SMALL

Perruche (La Courte Échelle, 2019) deals with loss: that of a bird, a friend that flew off through an open doorway. Approaching poetry through performance and spoken word, Virginie Beauregard D. admits that the theatrical potential of *Perruche* was clear to her very early on. But she had to organize the story a little: "I had all the pieces of the narrative framework, but they were upside down and in the wrong order." As she sees it, her approach to poetic writing, while spare, provided her with ample material to create a dramatic universe. "I always try to develop metaphors that capture the emotion but also describe the character's immediate surroundings, so that we find ourselves in their home, in their reality," she explains. As such, several characters and other components of the dramatic text were constructed from elements mentioned only once, at times fleetingly, in the original collection.

Therefore, instead of working by reduction, the author-adaptor proceeded by expansion. Particularly since in the original pages, Cœur-Coquin, the parakeet, is conspicuous... by his absence. "I had to invent the events *before* so that people would become attached to the character, so that they could understand and see the relationship between the child and the bird. This expansion was also necessary to give free rein to the puppet makers: I wanted to give them some magic to create," explains the author of three collections of poetry for adults, published by the now-defunct Éditions de l'Écrou. She adds how her experience with director Simon Boudreau and designer Ève-Lyne Dallaire opened her eyes: "In my mind, poetry is the craziest art in the world, so I thought that as adapter-playwright I would need to hold back a little, be more *straight*. I was prepared to censure myself, until Simon told me: Come up with the most outlandish thing you can imagine, and we'll multiply it by ten; there are no limits. I found that reassuring."



Perruche, Théâtre de l'Œil, 2022. © Michel Pinault

à m'autocensurer, jusqu'à ce que Simon me dise : Tout que ce que tu peux imaginer de plus farfelu, on peut le multiplier par dix, il n'y a aucune limite. Ça m'a rassurée. »

Comment *Perruche* le livre et *Perruche* le spectacle cohabitent-ils désormais dans son esprit ? « C'est un peu comme avoir deux enfants, on ne sait pas trop ce que sera la relation entre eux. Le recueil n'a pas été éclipsé par le théâtre, je l'ai vu continuer à faire son chemin, à être lu et exploré. Je les trouve assez indépendants l'un de l'autre, peut-être parce qu'ils appartiennent à des arts différents. Le recueil aura été le déclencheur vers la marionnette, mais le détour que j'ai pris pour y arriver a été tellement grand... pour moi, c'est vraiment une création autonome. »

TRACER UN SENTIER

Il est metteur en scène, auteur-adaptateur, marionnettiste, mais d'abord et surtout acteur : Antoine Laprise insiste sur cet état de fait, qui influence tous les autres aspects de sa pratique. « Ce que j'ai surtout travaillé, c'est la marionnette qui parle, discursive, celle qui est capable de faire un monologue. » Dans un médium dont les traits de distinction sont la matérialité et la force de l'image, celui qui réfléchit actuellement à sa pratique dans le cadre d'un programme de maîtrise universitaire dit se sentir proche d'une certaine ligne de trahison : « Je fais un théâtre plus verbeux, avec beaucoup de textes, ça me place un peu en porte-à-faux. »

Pourquoi alors être passé par la marionnette pour s'attaquer à *Candide*, à la Bible, au *Discours de la méthode*? Au départ, par instinct, comme une évidence qui se serait imposée à cet enfant bricoleur et fou du *Muppet Show* et de *Sesame Street*, ce comédien qui, une fois son Conservatoire terminé, a fait ses classes avec Josée Campanale et Gérard Bibeau au Théâtre de Sable à Québec. « Il y avait un petit côté délinquant aussi dans ce choix d'aller vers la marionnette pour adultes », raconte celui qui a progressivement réalisé que les capacités d'ellipse et de transformation ainsi que la vitesse qu'offrait la marionnette étaient autant d'outils permettant d'aborder des terrains de jeu intellectuels complexes et des sommes littéraires particulièrement imposantes.

Depuis les débuts du Théâtre du Sous-marin jaune, cofondé il y a 30 ans avec Lorraine Côté, Antoine Laprise doit composer avec un collaborateur particulier : le Loup Bleu, alter ego marionnettique, narrateur et philosophe à ses heures. « On est dans quelque chose de pirandellien, évidemment : mais n'est-ce pas un peu schizophrénique, la pratique du théâtre, tout de même? » Le représentant humain de ce binôme parle d'une relation complexe, faite de beaucoup de silence et d'attente : « Je dis souvent du Loup qu'il

How do *Perruche* the book and *Perruche*¹ the play coexist now in her mind? "It's a bit like having two children; you don't know what the relationship between them will be like. The collection wasn't eclipsed by the play; I saw it continue to evolve—being read and explored. I find them to be quite independent of each other, perhaps because they belong to different art forms. The collection was the trigger for the puppetry, but the detour that I took to get there was so wide. . . As I see it, it's really an autonomous work."

FORGING A PATH

He's a stage director, author-adaptor, and puppeteer, but first and foremost, he's an actor: Antoine Laprise emphasizes this fact, which influences all other aspects of his practice. "What I've mainly worked on is the puppet that speaks, the discursive one, one that's able to deliver a monologue." In a medium whose distinguishing features are materiality and the power of the image, Laprise, who is currently reflecting on his practice in the context of a university master's program, says that he is close to a certain line of betrayal: "I do a more verbose kind of theatre, with a lot of text, which puts me in a bit of an awkward position."

So why did he turn to puppets to tackle *Candide*, the Bible, and the *Discourse on the Method*? Initially, it was instinctive, like something that would obviously have occurred to a child who loved tinkering and was crazy about the *Muppet Show* and *Sesame Street*, this actor who, once he'd finished his training at the Conservatoire de musique et d'art dramatique du Québec, went on to study with Josée Campanale and Gérard Bibeau at the Théâtre de Sable in Québec City. "There was also a slightly delinquent aspect to this choice of moving towards puppetry for adults," says Laprise, who gradually realized that the capacities of ellipsis and transformation as well as the velocity offered by puppetry were all tools that make it possible to tackle complex intellectual playgrounds and particularly imposing literary works.

Since the beginnings of Théâtre du Sous-marin jaune, co-founded 30 years ago with Lorraine Côté, Antoine Laprise has had to contend with an unusual collaborator: Loup Bleu, a puppet alter ego, narrator, and occasional philosopher. "Obviously, we're in something Pirandellian; but isn't theatrical practice a bit schizophrenic, after all?" The human representative of this duo speaks of a complex relationship, made up of a great deal of silence and waiting: "I often say about Loup that he stays in his den, that he's thinking, that he's biding his time. . ." A relationship that, above all, has changed over the years with each production, but



Loup Bleu. © Hubert Côté

Guerre et paix, Théâtre du Sous-marin jaune, 2014. © Nicola Frank-Vachon

reste dans sa tanière, qu'il réfléchit; il attend son heure... » Une relation qui s'est surtout transformée avec les années, au fil des productions, mais surtout au rythme des plongées prolongées dans les œuvres : « Nous avons été changés par nos lectures, et c'est ça la grande affaire que nous voulons transmettre. L'objectif n'est jamais vraiment didactique ou pédagogique : les révélations intellectuelles, selon moi, c'est un phénomène d'ordre esthétique, ce sont des chocs qui relèvent de l'émotion! »

Au moment d'écrire la partition textuelle, la forme originale de la pensée ou des écrits mis en cause influence-t-elle la construction dramaturgique? Différents cas de figure sont possibles, selon Antoine Laprise : « Avec Descartes, la forme relevait d'une évidence. Pour les *Essais* de Michel de Montaigne, déjà, on était ailleurs : On fait des tableaux, comme autant d'essais, ou on raconte sa vie? Il faut faire des choix. » Réfléchissant à la configuration à donner au projet de création en cours, qui l'occupe depuis plusieurs années, l'artiste sourit : « Si j'orchestre la rencontre entre le Loup Bleu et Claude Levi-Strauss, je ne peux pas vraiment faire l'économie du structuralisme... », raconte celui qui occupe désormais un poste de professeur à l'École supérieure de théâtre de l'Université du Québec à Montréal.

Pour Antoine Laprise, il s'agit donc de creuser un sentier dans la touffeur de monuments littéraires, le tout avec une certaine dose de désinvolture : « C'est elle qui permet d'avancer, d'oser pénétrer, c'est pour ça que je lutte. Devant les livres, on peut être intimidé par l'idée de parcourir des kilomètres de lignes de textes, alors on n'ose pas franchir le seuil. D'où l'idée de leur donner une autre forme afin d'en faire découvrir les merveilles, en invitant le public à se fondre dedans, à entrer dans le four avec elles, à les cuisiner. La vie est courte, goûtons à plein d'affaires! »

Après un parcours de critique de théâtre et d'enseignant, Alexandre Cadieux s'occupe aujourd'hui de la promotion des textes et de la médiation au Centre des auteurs dramatiques (CEAD), à Montréal.

especially through the rhythm of prolonged immersion in the works: "We've been changed by what we read, and that's the main thing we want to convey. The objective is never really didactic or pedagogical; intellectual revelations, in my opinion, are a phenomenon of an aesthetic nature; they are shocks that come from emotion!"

When writing the textual score, does the original form of thought or the writings in question influence the dramaturgical construction? Different scenarios are possible, according to Antoine Laprise: "With Descartes (*Discourse on the Method*), the form was obvious. For the *Essays*, by Michel de Montaigne, we were already in new territory: Do we create a series of tableaux, like so many essays, or do we tell the story of his life? Choices need to be made." Reflecting on the configuration to be given to the creative project he is currently working on, which has kept him busy for several years, the artist smiles: "If I orchestrate a meeting between Loup Bleu and Claude Levi-Strauss, I can't really avoid structuralism," says Laprise, who currently holds a professorship at the École supérieure de théâtre, at the Université du Québec à Montréal.

For Antoine Laprise, it's a question of forging a path through the maze of works in the literary canon and doing so with a certain degree of nonchalance: "That's what allows us to make progress, to dare to go deeper, that's what I'm fighting for. When it comes to books, we can be intimidated by the idea of browsing through kilometres of lines of text, so we don't dare cross the threshold. Hence the idea of giving them another form in order to help people discover their wonders, by inviting the audience to immerse themselves, to climb right into the pot, to cook up a brew. Life is short, let's taste as many things as we can!"

Following a career as a theatre critic and teacher, Alexandre Cadieux now works in text promotion and mediation at the Centre des auteurs dramatiques (CEAD), in Montreal.

RACONTER L'HISTOIRE FROM HISTORY TO HISTORIOGRAPHY

Par / By Francis Ducharme



Les deux seuls ouvrages généraux sur les arts de la marionnette au Québec et au Canada ont été publiés par Kenneth McKay en 1980, et par Micheline Legendre en 1986¹. Se voulant des témoins d'un art en plein essor, ils gagneraient à faire l'objet d'une actualisation et d'un recul historiographique. Dans ce contexte de sources historiques limitées, comment faire des recherches et écrire sur les artistes pionniers qui ont rendu possible le métier de marionnettiste au pays?



Marionnette de Pétrouchka, de Micheline Legendre, photographiée pour MarionNET.ca, 2021.
Petrushka puppet by Micheline Legendre.
Photographed for MarionNET.ca, 2021.
© Michael Abril



The only two general works on puppetry in Québec and Canada are those published by Kenneth McKay in 1980, and by Micheline Legendre in 1986.¹ While both were meant to document a burgeoning art form, they would benefit now from being updated and undergoing a historiographical review. Given such limited historical resources, how can we research and write about the pioneering artists who made the practice of puppetry possible in this country?

LES ARTICLES DE JOURNAUX : UNE MINE D'INFORMATIONS

Depuis 2003, Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ) a développé une base de données de journaux et revues numérisés avec reconnaissance informatique des textes, qui permet d'extraire les données des publications archivées² : l'ocri-sation, qui tire son nom de l'*optical character recognition* (OCR) ou reconnaissance optique des caractères (ROC), révolutionne la recherche. Cela permet d'accéder plus facilement aux discours médiatiques du passé en complétant les failles de la mémoire ou en validant la subjectivité des témoignages et entrevues. Les archives de journaux, par exemple, relatent à plusieurs reprises l'histoire d'André Fayard et de son Vagabond (1957-1981), un castelet ambulant qui s'ajoutait aux activités, dans les parcs montréalais, du Théâtre La Roulotte, le plus vieux théâtre pour

NEWSPAPER CLIPPINGS: A GOLDMINE OF INFORMATION

Since 2003, Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ–National Library and Archives of Québec) has been developing a database of digitized newspapers and magazines with computerized text recognition, which makes it possible to retrieve data from archived publications:² OCR technology, for optical character recognition, is revolutionizing research. It is now easier to access media accounts of the past by filling in memory gaps or by validating the subjectivity of personal accounts and interviews. Newspaper archives, for example, repeatedly recount the story of André Fayard and his Vagabond mobile puppet theatre (1957-1981), which toured Montréal parks along with Théâtre La Roulotte, Québec's oldest children's theatre. Similarly, these digital sources provide details of the

1 Kenneth B. McKay, *Puppetry in Canada: An Art to Enchant*, Toronto, Ontario Puppetry Association Publishing Company, 1980. Micheline Legendre, *Marionnettes, Art et Tradition*, Montréal, Leméac, 1986.

2 Stéphane Baillargeon, « BAnQ de données », *Le Devoir*, 6 juin 2015, <https://www.ledevoir.com/culture/442051/banq-de-donnees>

1 Kenneth B. McKay, *Puppetry in Canada: An Art to Enchant*, Toronto, Ontario Puppetry Association Publishing Company, 1980. Micheline Legendre, *Marionnettes, Art et Tradition*, Montréal, Leméac, 1986.

2 Stéphane Baillargeon, « BAnQ de données », *Le Devoir*, June 6, 2015, <https://www.ledevoir.com/culture/442051/banq-de-donnees>

enfants au Québec. De même, ces sources numérisées permettent de détailler la présence récurrente de marionnettistes au Théâtre La Poudrière³ (1958-1982), sur l'île Sainte-Hélène, où le Théâtre de l'Avant-Pays a produit ses premiers spectacles. Alors qu'on ne trouve que quelques informations succinctes dans les deux ouvrages mentionnés plus haut à propos de la présence de marionnettistes à l'Expo 67, qui se limitent au Festival international de marionnettes piloté par Micheline Legendre, les archives de presse racontent un tout autre récit : des marionnettistes du Québec, de l'Ontario et de l'étranger ont occupé plusieurs pavillons, pendant les six mois de l'Expo 67⁴.

Grâce aux ressources numérisées de la BANQ, il est aujourd'hui beaucoup plus efficace de refaire le dépouillement, effectué lentement, à l'ancienne, par Hélène Beauchamp pour son livre de 1985⁵ sur le théâtre jeune public au Québec, au sujet de la période où la compagnie de Pierre Régimbald et Nicole Lapointe occupe une place majeure dans la programmation du Théâtre du Rideau Vert, à Montréal (1968-1978). On y découvre, pour se limiter à cet exemple, que le duo est devenu un trio avec Gaétan Gladu, marionnettiste que l'histoire a failli oublier.

recurring presence of puppeteers at Théâtre La Poudrière³ (1958-1982), on Île Sainte-Hélène, where Théâtre de l'Avant-Pays produced its first shows. While the two books mentioned above provide only brief information about the presence of puppeteers at Expo 67, which is limited to their participation in the Festival international de marionnettes led by Micheline Legendre, the media archives tell a very different story: puppeteers from Québec, Ontario, and abroad occupied several pavilions during the six months of Expo 67.⁴

Thanks to the BANQ's digitized resources, it is now much more efficient to do the type of research carried out slowly, the old-fashioned way by Hélène Beauchamp for her 1985 book⁵ on children's theatre in Québec. This book covered the period when Pierre Régimbald and Nicole Lapointe's company played a major role in planning the program schedule for the Théâtre du Rideau Vert (1968-1978), in Montréal. To give just one example, we learn that the duo later became a trio with Gaétan Gladu, a puppeteer nearly forgotten by history.



Depuis mars 2025, l'AQM a mis en ligne son portail des arts de la marionnette : MarionNET.ca. S'intéressant à la création contemporaine et à l'histoire de la marionnette au Québec et au Canada, ce nouvel outil de référencement et de médiation culturelle permet de découvrir des pans entiers de vies artistiques qui n'étaient racontées nulle part ailleurs. MarionNET.ca présente des dossiers sur des compagnies historiques et sur des thématiques particulières ; une frise chronologique sur le parcours de Micheline Legendre, grande pionnière de la marionnette au Québec ; des parcours croisés autour de coproductions franco-québécoises ; des biographies, des expositions, des billets d'artistes, des marionnettes, des festivals, et bien d'autres choses encore ! Le site est en constante évolution, son contenu est sans cesse enrichi de nouvelles données.

In March 2025, the AQM launched its puppetry arts portal: MarionNET.ca. With a focus on the creation of contemporary works and the history of puppetry in Québec and Canada, this new online referencing and cultural mediation tool makes it possible to explore whole areas of artistic life that have not been chronicled anywhere else. MarionNET.ca presents articles on historic companies and on specific themes; a timeline on the career of Micheline Legendre, a great pioneer of puppetry in Québec; creative initiatives between France and Québec ("parcours croisés," or intersecting paths); biographies, exhibitions, artists' notes, puppets, festivals, and much more! The site is constantly evolving, with new content being added all the time.

3 Voir MarionNET.ca : <https://aqm.ca/portail-marionnette/article/la-poudriere-lieu-daccueil-de-marionnettistes>

4 Voir MarionNET.ca : <https://aqm.ca/portail-marionnette/article/les-marionnettes-a-lexpo-67-et-leur-premier-festival-international>

5 Hélène Beauchamp, *Le théâtre pour enfants au Québec 1950-1980*, LaSalle, Hurtubise HMH, 1985.

3 See MarionNET.ca : <https://aqm.ca/portail-marionnette/article/la-poudriere-lieu-daccueil-de-marionnettistes>

4 See MarionNET.ca : <https://aqm.ca/portail-marionnette/article/les-marionnettes-a-lexpo-67-et-leur-premier-festival-international>

5 Hélène Beauchamp, *Le théâtre pour enfants au Québec 1950-1980*, LaSalle, Hurtubise HMH, 1985.

LES ARCHIVES DE LA TÉLÉVISION

Pourquoi cette relative abondance de documents d'archives médiatiques ? Pendant les premières décennies de la télévision, la chaîne publique Radio-Canada a consacré des moyens colossaux aux fictions pour la jeunesse. Les marionnettes y faisaient belle figure, et la société d'État leur a dédié un département, dirigé par Edmondo Chiodini, scénographe et concepteur de marionnettes dont on ne parle nulle part, sauf dans les actualités de l'époque. Qui se rappelle à quel point Paule Bayard⁶ a été omniprésente comme marionnettiste à la télé, dans de nombreuses émissions, comme *Le Grenier aux images* avant de créer et donner vie à l'emblématique Bobinette dans l'émission *Bobino* ?

Une historiographie rigoureuse de la télévision s'amorce en 2020 avec le livre de Sophie Imbeault⁷ sur l'histoire de notre télévision. Dans la deuxième moitié du 20^e siècle, c'est une sphère de la culture dans laquelle les marionnettistes se sont taillé une place de choix, qui leur a permis de pratiquer leur métier dans des conditions professionnelles.

Toutefois, en matière d'information, quantité ne signifie pas toujours qualité. Le texte sur Paule Bayard paru en 1957 dans l'hebdomadaire culturel *Radiomonde et télémonde*⁸, précurseur du populaire *TV Hebdo* et de la revue *Échos Vedettes*, en est un exemple probant : Si on y trouve des renseignements utiles (parfois introuvables ailleurs), après un tri des anecdotes et propos superflus, il faut bien le relire pour en déjouer les filtres idéologiques. L'auteur, Clément Fluet, structure son texte autour de préjugés, noyant parfois les propos utiles : il est question de dualité féminine entre orgueil et modestie, ainsi que de la croyance que les artistes de la scène et de la télévision cherchent toujours le vedettariat.

DES BRIBES D'INFORMATION ÉPARSES À RECOLLER

De nombreux autres articles de journaux des années 1950, notamment dans des rubriques adressées à un lectorat féminin, surprennent par leur capacité à faire écho aux revendications des artistes et à prendre au sérieux leur spécialisation professionnelle pour le public des enfants. Plaider le besoin d'imaginaire et de loisir culturel de qualité chez le jeune public n'y est pas forcément conditionné aux intentions éducatives. Sur le plan visuel, dans l'ensemble de ces journaux d'autrefois, on ne trouve que peu de photos de marionnettes, de castelets, de spectacles ou d'émissions, etc. Les journalistes ont souvent parlé des marionnettes

TELEVISION ARCHIVES

Why this relative abundance of media archives? During the first decades of television, Radio-Canada, the public broadcaster, devoted colossal resources to children's programming. Puppetry figured prominently, and the public broadcaster dedicated a special department to this genre, headed by Edmondo Chiodini, a set and puppet designer who is not mentioned anywhere other than in news reports of that time. Does anyone remember how ubiquitous Paule Bayard⁶ was as a TV puppeteer, performing in numerous shows such as *Le Grenier aux images*, before going on to create and perform Bobinette, the emblematic puppet in the children's program, *Bobino*?

Journalists often wrote about puppets
as if they had a life of their own,
leaving the puppeteers in the background.

A rigorous historiography begins in 2020 with Sophie Imbeault's book⁷ on the history of television in Québec. In the second half of the 20th century, television was a sphere of culture in which puppeteers carved out a special place for themselves, enabling them to practise their craft under professional conditions.

However, when it comes to information, quantity does not always mean quality. The article on Paule Bayard published in 1957 in the cultural weekly *Radiomonde et télémonde*⁸, the precursor to the popular *TV Hebdo* and *Échos Vedettes* magazines, is a striking example: while it contains useful information (sometimes impossible to find elsewhere), once you've sifted out the superfluous anecdotes and comments, you have to read it a second time to get past the ideological filters. The author, Clément Fluet, structures his story entirely around stereotypes, so much so that useful information sometimes gets lost in the clutter: there's talk of the female duality between pride and humility, as well as the assumption that stage and television performers are constantly seeking stardom.

SCATTERED SNIPPETS OF INFORMATION TO PULL TOGETHER

Many other newspaper articles from the 1950s, notably those in sections aimed at a female readership, are surprising in their

6 Voir MarionNET.ca : <https://aqm.ca/portail-marionnette/article/paule-bayard/>

7 Sophie Imbeault et Stéphane Labbé (collab.), *Une histoire de la télévision au Québec*, Montréal, Fidès, 2020.

8 Clément Fluet, « La violette de la TV : Paule Bayard », *Radiomonde et télémonde*, 22 juin 1957, p. 12.

6 See MarionNET.ca : <https://aqm.ca/portail-marionnette/article/paule-bayard/>

7 Sophie Imbeault and Stéphane Labbé (collab.), *Une histoire de la télévision au Québec*, Montréal, Fidès, 2020.

8 Clément Fluet, « La violette de la TV : Paule Bayard », *Radiomonde et télémonde*, June 22, 1957, p. 12.

Les journalistes ont souvent parlé des marionnettes comme si elles avaient eu une vie propre, en laissant les marionnettistes dans l'ombre.

comme si elles avaient eu une vie propre, en laissant les marionnettistes dans l'ombre, sans doute pour adopter le point de vue de la magie enfantine.

La mise en valeur de la conservation de marionnettes⁹, trop limitée à de rares collections de musées, de fonds d'archives ou de collections privées, est une avenue indispensable pour mieux décrire et raconter l'histoire des arts de la marionnette au Québec et au Canada. Cette valorisation passe par l'accès à des photos de qualité des artefacts. Les textes rédigés pour MarionNET.ca mettent des mots sur les images, les font parler, afin qu'elles puissent pleinement garder une mémoire des œuvres. Le portail de l'AQM se veut un témoin de l'histoire, mais aussi un déclencheur, pour susciter d'autres récits sur des artistes qui ont laissé des œuvres et des réussites marquantes.

Professionnel de recherche en histoire du théâtre et rédacteur, Francis Ducharme enseigne à l'Université du Québec à Montréal et à l'École nationale de théâtre du Canada. Sous la direction de Gilbert David, il a participé à l'ouvrage collectif *Le théâtre contemporain au Québec, 1945-2015* (PUM, 2020).

ability to convey artists' demands and to take seriously their professional specialization in children's theatre and television. Advocating for young audiences' need for imagination and quality cultural recreational activities was not automatically linked to educational goals. From a visual point of view, in all these newspapers of the past, there are very few images of puppets, puppet theatre sets, shows, or television programs, etc. Journalists often wrote about puppets as if they had a life of their own, leaving the puppeteers in the background, no doubt because they wanted to recreate a sense of childhood wonder.

The conservation of puppets,⁹ limited to the all-too-rare museum collection, archive, or private collection, is key in order to better describe and tell the story of the puppetry arts in Québec and Canada. Access to high-quality photos of artefacts is essential. The texts written for MarionNET.ca put words to images, making them speak, so they can serve as lasting memories of the works. The AQM portal is more than a simple witness to history. It is also a catalyst, an inspiration for other stories about artists who have created outstanding works and brought about important achievements.

A research professional in the history of theatre and a writer, Francis Ducharme teaches at the Université du Québec à Montréal and at the National Theatre School of Canada. Under the direction of Gilbert David, he contributed to the collective work *Le théâtre contemporain au Québec, 1945-2015* (PUM, 2020).



La marionnette Bobinette est entrée au Musée de la Civilisation de Québec en 2020. / The Bobinette puppet was added to the Musée de la Civilisation de Québec collection in 2020.

⁹ Voir *Marionnettes*, numéro 5, 2015-2016 : https://aqm.ca/wp-content/uploads/2017/11/AQM_REVUE_marionnettes15-LR-ps.pdf

⁹ See *Marionnettes* number 5, 2015-2016 : https://aqm.ca/wp-content/uploads/2017/11/AQM_REVUE_marionnettes15-LR-ps.pdf



CONFRONTER LES ÉCRITURES

Pour *Baobab*, spectacle coproduit avec la compagnie Sô, du Mali, et créé en collaboration avec Hamadoun Kassogue, dramaturge et acteur malien, et Ismaïla Manga, du Sénégal, les contingences géographiques ont posé de nombreux défis quant au maintien d'une communication constante et fiable. Hélène Ducharme a écrit une ébauche du spectacle, mais ce n'est que lorsque Hamadoun Kassogue est arrivé au Québec pour une résidence de création qu'il a pu découvrir la pièce. Hélène Ducharme se souvient de sa réaction : « il m'a dit : c'est merveilleux, mais c'est très américain, ça n'a rien à voir avec l'Afrique. » C'est grâce à l'explication de Hamadoun des contextes complexes, et en écoutant ses conseils, qu'Hélène a commencé à écrire différemment.

Dans les espaces de création, Hélène Ducharme encourage un processus dans lequel toutes les voix sont prises en compte de manière égale. Cela ne signifie pas nécessairement une absence de hiérarchie, ces espaces comprennent souvent (mais pas toujours) la présence d'un directeur ou d'un auteur principal, qui garde le dernier mot sur les décisions créatives. Le processus créatif est-il meilleur lorsque chacun a le sentiment que sa voix a le même poids ? « J'espère que oui... c'est l'objectif final, reprend Hélène Ducharme. Pour chaque décision à prendre, il s'agit de vérifier si elle fonctionne. Il ne faut pas trop insister, afin de laisser le choix et le temps à chacun de l'évaluer. Ce n'est pas toujours la voie la plus facile, il faut accepter le rythme de l'autre, surtout avec des cultures différentes ».

Créé en 2020, *Ganou-Gàla, la traversée* est une coproduction internationale réunissant quatre créateurs de différents pays : Hélène Ducharme pour le Canada, Patrick Mohr pour la Suisse, Humberto Pérez Mortera pour le Mexique et Hamadoun Kassogue



Ganou-Gàla, la traversée. Sur la photo : Salim Hammad, Hamadoun Kassogue, Jon Lachland-Stewart, Dramane Dembélé (musique) et Kristin Molnar (musique). Motus, Marionnettes et Théâtre, 2018.
Ganou-Gàla, la traversée. Pictured: Salim Hammad, Hamadoun Kassogue, Jon Lachland-Stewart, Dramane Dembélé (music) and Kristin Molnar (music). Motus, Puppetry and Theatre, 2018.
 © Robert Etcheverry

ENCOUNTERING DIFFERENT WRITING STYLES

For *Baobab*, a show co-produced with Sô, a company from Mali, and created in collaboration with Hamadoun Kassogue, a Malian playwright and actor, and Ismaïla Manga, from Senegal, the geographic contingencies posed numerous challenges in terms of maintaining constant and reliable communication. Hélène Ducharme wrote a rough draft of the show, but it was only when Hamadoun Kassogue arrived in Québec for a creative residency that he learned what the play was about. She remembers his reaction: "He said to me, 'It's wonderful, but it's very American, it has nothing to do with Africa.'" Thanks to Hamadoun's explanation of the complex contexts, and by listening to his advice, Hélène was able to begin writing differently.

In the creative space, Hélène Ducharme encourages a process in which all the voices are given equal consideration. This doesn't necessarily mean an absence of hierarchy; this space often (though not always) includes the presence of a director or a lead writer, who has the final say on creative decisions. Is the creative process better when each person feels that their voice has equal weight? "I hope so. . . That's the ultimate goal," says Hélène Ducharme. "With each decision, it's a matter of checking to see if it works. You mustn't insist too much so as to give each person the choice and the time to evaluate it. It's not always the easiest route; you have to accept the other person's pace, especially when you're dealing with different cultures."



Ganou-Gàla, la traversée, Motus, Marionnettes et Théâtre / Motus, Puppetry and Theatre, 2018.
 © Robert Etcheverry



pour le Mali. Il avait été décidé que le processus se déroulerait dans le cadre de séances d'improvisation. Cependant, une semaine après le début des séances, l'un des auteurs est arrivé avec le texte d'un spectacle complet. Les trois autres, qui travaillaient à un rythme plus lent, ont été pris au dépourvu.

«On l'a lu, on l'a aimé, se souvient Hélène Ducharme, mais c'était compliqué : Comment s'approprier l'œuvre sans dénaturer le texte? Lors d'une résidence au Burkina Faso, le créateur de ce texte n'était pas disponible, mais les trois autres artistes ont continué à y travailler, tout en poursuivant l'écriture de leur propre texte. Lorsque l'auteur est revenu dans le processus, il était contrarié, il ne reconnaissait pas son travail, ce n'était plus le spectacle qu'il voulait faire. Finalement, il a fait sa version du spectacle et j'ai fait la mienne».

ÉCRIRE AVEC LES ENFANTS

Les enfants sont des collaborateurs indispensables de Motus, et il est très important pour la compagnie de les inclure dans le processus de création. Ainsi, ils participent à leur façon à l'écriture du texte. Leurs propositions peuvent être surprenantes : «Nous leur présentons des personnages et des marionnettes, et ils jouent avec. Cela nous permet de voir ce qui est fort, ce qui l'est moins. Par exemple, nous leur demandons : *La sorcière doit-elle mourir?* — *Oui!!!* — *Oh! Ok. Je n'ai jamais pensé qu'elle mourrait, mais si vous le voulez... nous allons essayer ça!* Les enfants ne saisissent pas forcément les enjeux du processus de création, ils peuvent trouver très drôle une scène plutôt dramatique».

Les enfants sont des collaborateurs indispensables de Motus, et il est très important pour la compagnie de les inclure dans le processus de création.

Si chaque nouvelle œuvre présente ses propres défis, Hélène Ducharme reste philosophe sur les difficultés et les atouts du processus créatif : «Je pense qu'il est important que les gens se rencontrent par le biais de l'écriture. C'est une communication très profonde, qui se joue dans l'intimité de la personne. Il faut s'habituer à s'exposer, c'est une démarche qui permet de nouer de grandes amitiés».

Created in 2020, *Ganou-Gàla, la traversée* is an international co-production that brought together four playwrights from different countries: Hélène Ducharme from Canada, Patrick Mohr from Switzerland, Humberto Pérez Mordera from Mexico, and Hamadoun Kassogué from Mali. It was decided that the process would take place during improvisation sessions. However, a week into the process, one of the writers came to a rehearsal with the text for a complete show. The other three, who were working at a slower pace, were caught off guard.

Children are essential collaborators for Motus, and it is very important for the company to include them in the creative process.

"We read it, and we liked it," recalls Hélène Ducharme, "but it was complicated. How could we make the work our own without altering the text? During a residency that took place in Burkina Faso, the writer of this text wasn't available, but the three other artists continued to work both on the text and on their own writings. When the playwright eventually rejoined the process, he was less than pleased and didn't recognize his work. It was no longer the show he wanted to do. In the end, he did his version of the show, and I did mine."

WRITING WITH CHILDREN

Children are essential collaborators for Motus, and it is very important for the company to include them in the creative process. In their own way, they participate in writing the text. Their suggestions can be surprising. "We provide them with characters and puppets, and they play with them. This allows us to see what works well, and what's not so successful. For example, we ask them, *Should the witch die?* — *Yes!!!* — *Oh! OK. I never thought she would die, but if you want her to die. . . we'll try that!* Children don't necessarily grasp what's at stake in the creative process; they might find a rather dramatic scene very funny."

While each new work presents its own challenges, Hélène Ducharme remains philosophical about both the difficulties of the creative process and its benefits. "I think it's important for people to meet each other through writing. It's a very deep form of communication, which takes place in a most personal way. You have to get used to revealing yourself. It's a process that leads to great friendships."

DEUX PROJETS INTERCULTURELS : CÉLÉBRER LES DIFFÉRENCES

TWO INTERCULTURAL PROJECTS: CELEBRATING DIFFERENCE

Par / By Peter Balkwill & Gabrielle Houle



Les marionnettes-lanternes de *Iniskim*, 2017. / *Iniskim* lantern puppets, 2017. © Mike Tan

La marionnette fait appel à maintes activités comme la conception, la fabrication et la manipulation, des tâches qui gagnent à être réalisées collectivement. Le « théâtre interculturel » représente la possibilité, pour les artistes, d'enrichir leur pratique et de nouer de nouvelles relations. C'est aussi un sujet controversé et très épineux, car les projets interculturels ont souvent flirté avec l'appropriation culturelle et le colonialisme. Nous ne pouvons pas ignorer cette réalité historique lorsque nous nous lançons dans un projet avec des partenaires de cultures différentes, mais nous ne pouvons pas non plus nier les avantages de travailler en collaboration. Voici deux expériences récentes dans le domaine des arts de la marionnette interculturels : *Iniskim: Return of the Buffalo*, et *Exploring Shared Cultural Creative Practice Within Mask and Puppetry Arts*.

Puppetry draws on a multitude of activities, such as design, construction, and manipulation, all of which can best be carried out as a collective effort. Intercultural theatre represents an opportunity for artists to enrich their practice and forge new relationships. It is also a controversial and thorny subject because intercultural projects have often flirted with cultural appropriation and colonialism. We can't ignore this historical reality when embarking on a project with partners from different cultures, but neither can we deny the rewards of working collaboratively. The following is an overview of two recent experiences in the field of intercultural puppetry arts: *Iniskim: Return of the Buffalo* and *Exploring Shared Cultural Creative Practice Within Mask and Puppetry Arts*.



Les marionnettes-lanternes de *Iniskim*, 2017. / *Iniskim* lantern puppets, 2017. © Peter Balkwill

Le projet *Iniskim : Return of the Buffalo* a été lancé en 2017 par Amethyst First Rider, artiste du conte pied-noir et militante pour la cause des bisons, et Peter Balkwill, marionnettiste d'ascendance coloniale, en collaboration avec l'International Buffalo Relations Institute et la Canadian Academy of Mask and Puppetry (CAMP). Le projet a rassemblé des conteurs, des danseurs et des percussionnistes autochtones, ainsi que des marionnettistes allochtones du sud de l'Alberta pour lancer une réflexion artistique sur la réintégration des bisons dans l'arrière-pays du parc national de Banff. Les assises du projet étaient basées sur une image de soi des artistes autochtones en tant qu'êtres vivants — animal et individu ne faisant qu'un — qui n'a pas tout à fait résonné chez les allochtones. Cela a créé une certaine incompréhension au sein de l'équipe, quelques marionnettistes ayant du mal à établir une relation authentique avec le projet.

Au début, Amethyst First Rider, la matriarche artistique d'*Iniskim*, a affirmé qu'elle ne pensait pas que la marionnette avait sa place dans le projet. Mais, en travaillant avec les marionnettistes, son appréciation de ce médium s'est élargie et elle a commencé à en percevoir les possibilités. La création de marionnettes-lanternes lumineuses animées de nuit lui a permis de faire le lien avec le concept pied-noir d'«aapi», qu'elle décrit comme une lumière, une «lueur d'énergie» qui se déplace entre l'aube et le crépuscule. Alors que les marionnettistes créaient de grandes marionnettes de bisons lanternes et leur donnaient vie par la manipulation et la respiration, Amethyst a vu autre chose que des matériaux: elle a vu des bisons. Elle s'est alors mise à guider les marionnettistes,

The *Iniskim: Return of the Buffalo* project was launched in 2017 by Amethyst First Rider, a Blackfoot story artist and buffalo activist, and Peter Balkwill, a puppeteer of colonial descent, in collaboration with the International Buffalo Relations Institute and the Canadian Academy of Mask and Puppetry (CAMP). The project brought together Indigenous storytellers, dancers, and drummers, as well as non-Indigenous puppeteers from Southern Alberta, to initiate an artistic reflection on the reintroduction of bison (*buffalo*) to Banff National Park's backcountry. The project was based on Indigenous artists' self-image as living beings—animal and person being one and the same—that did not quite resonate with non-Indigenous people. This created some misunderstanding within the team, with some puppeteers finding it difficult to establish a genuine relationship with the project.

The puppet is a curious object,
one whose definition is constantly expanding.

At first, Amethyst First Rider, *Iniskim's* artistic matriarch, said she didn't think puppetry was quite right for the project. But as she worked with the puppeteers, her appreciation of the medium grew, and she started to realize its possibilities. The choice of fashioning puppets as lanterns to be lit up at night allowed her to connect to the Blackfoot concept of «aapi», which she describes as a light, a «sliver of energy» that moves between sunrise and sunset. While the puppeteers were creating large buffalo lantern puppets and bringing them to life through manipulation and breath, Amethyst saw something other than raw materials: she saw buffalo. She then began to guide the puppeteers, explaining that by moving and dancing with the puppets, they became the animal. In this way, whatever their culture, the artists were able to develop a strong sense of belonging.

What sets puppeteers apart is their ability to take on the myriad tasks involved in creating a production. While working on *Iniskim*, Peter Balkwill came to realize that self-sufficiency can also prove to be a weakness: if artists never venture outside their own circle, how can their practice evolve? Shortly after his experience with *Iniskim*, he was invited to Yogyakarta, Indonesia, to work with Papermoon Puppet Theatre. Although somewhat intimidated by the idea of landing in a place steeped in age-old puppetry traditions, he was welcomed by a generous and inquisitive group of people who were developing a unique



leur disant qu'en bougeant et en dansant avec les marionnettes, ils devenaient l'animal. Ainsi, quelle que soit leur culture, les artistes ont pu développer un fort sentiment d'appartenance.

La marionnette est un objet curieux dont la définition ne cesse de s'élargir.

Les marionnettistes se démarquent par leur capacité à assumer la myriade de tâches liées à la création d'une production. En travaillant sur *Iniskim*, Peter Balkwill s'est rendu compte que l'autosuffisance peut aussi constituer un point faible: si les artistes ne s'aventurent jamais hors de leur milieu, comment peuvent-ils faire évoluer leur pratique? Peu après son expérience sur *Iniskim*, il a été invité à Yogyakarta, en Indonésie, pour travailler avec le Papermoon Puppet Theatre. Bien qu'intimidé à l'idée de débarquer dans un lieu imprégné de traditions marionnettiques millénaires, il a été accueilli par un groupe de personnes généreuses et curieuses, développant une pratique contemporaine singulière. Le moment était venu de réunir une équipe de recherche Canada-Indonésie pour approfondir le travail sur les masques et les marionnettes. Cette équipe a pris forme en 2020 autour du projet de recherche *Exploring Shared Cultural Creative Practice Within Mask and Puppetry Arts*.

L'équipe était composée de Peter Balkwill et Gabrielle Houle (Alberta), Maria Tri Sulistyani et Iwan Effendi (Papermoon Puppet Theatre), ainsi que d'étudiants de cycles supérieurs de l'université de Calgary. Le groupe a entrepris des recherches sur la relation entre les arts du masque et de la marionnette, afin d'examiner comment leurs pratiques artistiques sont influencées par les cultures locales et étrangères, et d'explorer des méthodes de travail réciproques. Lors d'entrevues et d'ateliers, dans le studio de Papermoon, au Old Trout Puppet Workshop à Calgary, et à la Maison internationale des arts de la marionnette (MIAM) à Montréal, les artistes ont exploré et développé des exercices fondamentaux ancrés dans la pratique des participants. Tout le monde a pu tirer parti des savoirs acquis en atelier, chaque artiste étant une source de connaissances.

Ces rencontres interculturelles ont donné lieu à des échanges et des découvertes, notamment sur la place du rituel dans la pratique¹. Une conceptrice et marionnettiste ayant travaillé sur

contemporary practice. The time was right for assembling a Canada-Indonesia research team to further investigate mask and puppetry arts. This team was formed in 2020, with the research project *Exploring Shared Cultural Creative Practice Within Mask and Puppetry Arts*.

The team consisted of Peter Balkwill and Gabrielle Houle (Alberta), Maria Tri Sulistyani and Iwan Effendi (Papermoon Puppet Theatre), and graduate students from the University of Calgary. The group conducted research on the relationship between mask and puppetry arts, examining how their artistic practices are influenced by local and foreign cultures, and exploring reciprocal ways of working. During discussions and workshops at the Papermoon studio, the Old Trout Puppet Workshop in Calgary, and the Maison internationale des arts de la marionnette (MIAM) in Montréal, the artists explored and developed foundational exercises rooted in the participants' own practices. Everyone benefitted from the insight acquired in the workshop, each artist being a source of knowledge.



Atelier au Papermoon Puppet Theatre, Yogyakarta (Indonésie), 2019.
Workshop at Papermoon Puppet Theatre, Yogyakarta (Indonesia), 2019.
© Peter Balkwill

These intercultural encounters generated discussions and discoveries, particularly regarding the role of ritual in the artist's practice.¹ A designer and puppeteer who worked on *Iniskim* described how the team created a "sacred space" by saying a prayer, singing or playing a drum, and by setting aside time to express gratitude. These rituals helped to channel the group's

¹ Cette conversation a été élargie lors d'une table ronde au Festival international de Casteliers en 2024. Le rituel n'avait pas de définition propre pour laisser à chacun et chacune la liberté de son interprétation. : <https://festival.casteliers.ca/spectacle/table-ronde-2024>

¹ This conversation was expanded upon during a roundtable discussion at the 2024 Festival international de Casteliers. "Ritual" was not defined, allowing everyone the freedom to interpret the term as they please.: <https://festival.casteliers.ca/spectacle/table-ronde-2024>



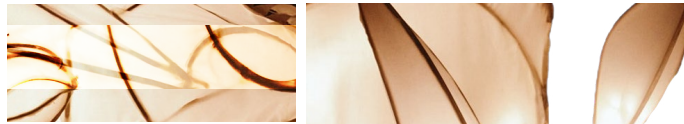
Iniskim a témoigné de comment l'équipe avait créé un «espace sacré», en formulant une prière, en chantant ou en jouant du tambour, et en prévoyant des moments pour exprimer sa gratitude. Ces rituels permettaient de canaliser l'énergie du groupe. Maria Tri Sulistyani a offert un aperçu des rituels chez Papermoon Puppet Theatre, notamment le «cercle magique» formé avant chaque représentation : main dans la main, l'équipe médite, attire l'énergie dans les lieux, remercie l'univers et convoque les personnages, ces gestes inspirant la confiance entre les membres du groupe. Une artiste new-yorkaise qui vit maintenant au Canada a ajouté que les rituels étaient essentiels pour se préparer à l'œuvre, mais aussi pour assurer sa conclusion.

Renoncer au sentiment d'urgence s'est avéré particulièrement pertinent dans un contexte interculturel, où il faut du temps pour instaurer la confiance entre des personnes ayant des origines, des langues dominantes et des rapports à la marionnette différents, et des degrés variés de familiarité avec le territoire sur lequel a lieu le travail. De longues pauses, permettant de raconter ses expériences de vie autour d'un repas, sont essentielles à la compréhension de l'autre. Se donner le temps d'approfondir un exercice permet de déterminer le sens de l'œuvre, d'établir un vocabulaire commun et de valoriser les talents et les points de vue des artistes. Même au sein des cohortes canadiennes, la diversité linguistique et culturelle était grande ; il a fallu ralentir le rythme si l'on voulait établir la complicité si nécessaire à l'art de la marionnette.

La marionnette est un objet curieux dont la définition ne cesse de s'élargir. Elle a la capacité de rassembler des personnes de tous horizons pour leur faire vivre des moments de connexion et de découverte dans ce qui les distingue et ce qui les unit. De célébrer les différences tout en se ralliant dans un souffle commun.

Peter Balkwill est co-fondateur et directeur artistique du Old Trout Puppet Workshop à Calgary, ainsi que fondateur et co-directeur pédagogique et artistique de la Canadian Academy of Mask and Puppetry, directeur de la programmation des spectacles vivants au Festival of Animated Objects, et professeur adjoint d'art dramatique à l'école des arts créatifs et du spectacle de l'université de Calgary.

Gabrielle Houle est une artiste polyglotte, pédagogue et traductrice spécialisée à la fois en théâtre physique, en jeu masqué et en commedia dell'arte. Elle est professeure associée à la faculté des beaux-arts de University of Lethbridge.



energy. Maria Tri Sulistyani provided insight into the rituals at Papermoon Puppet Theatre, more specifically the “magic circle” they form prior to each performance: hand in hand, the team meditates, draws energy into the space, thanks the universe, and summons the characters—gestures that inspire trust between the group’s members. A New York artist who now lives in Canada added that rituals were essential to prepare for the work, but also to find closure.

Letting go of any feeling of urgency proved particularly relevant in an intercultural context, where it takes time to build trust between people whose backgrounds, dominant languages and experiences of puppetry differ, and who have varying degrees of familiarity with the territory on which the work is taking place. Long breaks, during which people can talk about their life experiences over a meal, are essential to understanding each other. Taking the time to explore an exercise in depth helps to determine the meaning of the work, establish a shared vocabulary, and develop and nurture the artists’ talents and perspectives. Even among the Canadian participants, the linguistic and cultural diversity was great; we had to slow down the pace if we wanted to build the feeling of community so necessary to the art of puppetry.

The puppet is a curious object, one whose definition is constantly expanding. It has the ability to bring together people from all walks of life to experience moments of connectedness and discovery through what sets them apart and what unites them. To celebrate difference while coming together in a shared breath.

Peter Balkwill is Co-Founder and Co-Artistic Director of the Old Trout Puppet Workshop in Calgary, as well as Founder and Co-Education/Artistic Director of the Canadian Academy of Mask and Puppetry, Co-Artistic Director/Curator of Live Performance at the Festival of Animated Objects, and Associate Drama Professor, School of Creative and Performing Arts, University of Calgary.

Gabrielle Houle is a multilingual artist, teacher, and translator specializing in physical theatre, masked performance, and Commedia dell'Arte. She is an Adjunct Assistant Professor in the Faculty of Fine Arts at the University of Lethbridge, Alberta.





LA FABRIQUE DE THÉÂTRE INSOLITE, LE GRAND ŒUVRE DES SAGES FOUS

THE FABRIQUE DE THÉÂTRE INSOLITE, LES SAGES FOUS' GREAT WORK

Par / By Lucile Prosper, marionnettiste et directrice artistique de la compagnie Aluma
Puppeteer and Artistic Director of Aluma



La chapelle de la Fabrique de théâtre insolite, devenue salle de spectacle. / Fabrique de théâtre insolite. The church nave is now a performance space. © Dominic Bérubé

Ils se présentent comme des dompteurs de marionnettes, adeptes d'un théâtre sauvage et indiscipliné, privilégiant la beauté du geste et les images poétiques. Depuis 1999, Les Sages Fous créent des spectacles en 3D : décalés, déjantés, délurés, qui ont fait le tour du monde. Une signature artistique forte, une utilisation originale de la marionnette et de l'objet et une attention particulière portée à l'humain, qu'il s'agisse des artistes ou du public, telle est la règle de trois du trio, composé de South Miller, Jacob Brindamour et Sylvain Longpré. Établis à Trois-Rivières, au Québec, ils se lancent en 2017 dans un projet de fous : la Fabrique de théâtre insolite.

En 2002, afin de s'enraciner localement tout en poursuivant leurs tournées internationales, Les Sages Fous mettent en place le Micro-festival de marionnettes inachevées. Cet événement offre aux spectateurs une occasion unique de découvrir des projets en développement, des spectacles en devenir dans lesquels marionnettes et objets innovent et étonnent. Le Micro-festival est

They call themselves puppet tamers, practitioners of a wild, undisciplined form of theatre that is all about the beauty of gesture and poetic imagery. Since 1999, Les Sages Fous have been creating quirky, offbeat, and madcap shows that have toured the world. A strong artistic signature, original use of puppets and objects, and particular focus on the human element –be it the performers or the audience–form the rule of three for this trio, made up of South Miller, Jacob Brindamour and Sylvain Longpré. Based in Trois-Rivières, Québec, in 2017 they embarked on a new and crazy (*fou!*) project: the Fabrique de théâtre insolite (the Factory of Unusual Theatre).

In 2002, in order to establish local roots while continuing their international tours, Les Sages Fous set up the Micro-festival de marionnettes inachevées (Micro-Festival of Unfinished Puppets). This event offers audiences a unique opportunity to discover projects in development, shows in the making in which puppets and objects innovate and amaze. The Micro-festival is a forum



un lieu d'échange : les artistes, accueillis pendant une semaine, présentent leur travail lors de deux soirées publiques. Après les performances, les spectateurs sont invités à partager leurs impressions, à élaborer des critiques constructives en dialoguant avec les artistes.

« La Fabrique de théâtre insolite est, en quelque sorte, la continuité du Micro-festival, dit South Miller, un espace convivial qui permet les rencontres entre les artistes et le public, qui stimule le brassage d'idées et les contacts humains. Elle est à l'image de ce que nous avons toujours eu envie de faire : simplicité volontaire et partage des ressources. Notre souhait est d'encourager les projets qui ont la rage de vivre et d'aider les artistes à se recentrer, à prendre des risques et à partager tout ça dans la bienveillance ». Un pari réussi pour la compagnie qui a fidélisé un grand nombre de spectateurs.

UNE MAISON POUR LES ARTS DE LA MARIONNETTE

En 2017, la salle paroissiale ne permettant plus de contenir l'entière des multiples activités des Sages Fous, les trois complices décident d'investir l'église Saint-James des Récollets pour en faire un pôle de création et de diffusion dédié aux arts de la marionnette. Grâce au soutien du ministère de la Culture du Québec, de Patrimoine canadien, de la Ville de Trois-Rivières et de Culture Trois-Rivières, leur rêve prend forme. En 2020, un ingénieur spécialisé en « fluides théâtraux » fait son entrée dans l'équipe : Paul Foresto, qui sera une aide précieuse dans le développement de ce chantier complexe. Pendant ce temps, l'équipe a accès à l'église et peut s'installer « en mode camping » pour la création, un temps de travail offert à des compagnies extérieures puisque les grands Sages sont devenus maîtres d'ouvrage, rôle qu'ils tiendront pendant quatre ans.

Les travaux physiques ne commencent qu'en 2022, après des années de conception, de financement, d'études, de devis, de plans, de maquettes. Deux ans plus tard, le résultat est là : dès qu'on franchit le seuil de la Fabrique de théâtre insolite, on ressent l'univers singulier des Sages Fous, étrange et surréaliste. Chaque espace est conçu pour favoriser l'échange et l'expérimentation. La nef de l'église s'est transformée en salle de répétitions et de spectacles, un petit laboratoire est réservé à la recherche et à l'écriture, le cabinet de curiosités incite à la réflexion et les ateliers débordent d'outils. « L'objectif est de créer un environnement où les artistes se sentent chez eux, testent des idées et laissent libre cours à leur créativité, explique South Miller. Chaque pièce est une invitation à penser autrement, à trouver des solutions ingénieuses face aux contraintes matérielles et financières. Dans ce lieu, les idées prennent forme de manière organique, sans compromis, souvent avec des moyens modestes mais une créativité débordante. »

for the exchange of ideas: the artists, in residence for a week, present two evening performances of their work-in-progress. After the show, the audience is invited to share their impressions and offer constructive criticism in conversation with the artists.

"The Fabrique de théâtre insolite is, in a way, the continuation of the Micro-festival," says South Miller, "a convivial space where artists and audiences can connect, that fosters the exchange of ideas and human contact. It reflects what we've always wanted to do: practise voluntary simplicity and share resources. We want to encourage projects that show a real zest for life, and help artists refocus, take risks, and share their experience in a spirit of goodwill." A successful gamble for the company, which has built up a loyal following.

A HOME FOR PUPPETRY ARTS

In 2017, the parish hall in which they were based could no longer accommodate the company's many activities, prompting the three partners to take over the Saint James des Récollets Church and turn it into a centre for creation and performance dedicated to puppetry. With support from the Ministère de la Culture du Québec, Canadian Heritage, the City of Trois-Rivières, and Culture Trois-Rivières, their dream took shape. In 2020, Paul Foresto, an engineer specializing in "theatrical fluids" joined the team. He provided invaluable assistance in the development of this complex project. During this time, the team was given access to the church and was able to pursue its creative projects in a makeshift workshop setting. For the next four years, Les Sages Fous gladly shared this new space with other companies, as their status of project managers for the renovation allowed them to use the space as they pleased.

The actual construction work did not begin until 2022, after years of designing, financing, producing feasibility studies, estimates, plans, and scale models. Two years later, they reached their goal: As soon as you step over the threshold of the Fabrique de théâtre



South Miller lors du lancement de la Fabrique de théâtre insolite, le 26 avril 2024.
South Miller at the official opening of the Fabrique de théâtre insolite, April 26, 2024.
© Les Sages Fous



Les Sages Fous de gauche à droite / from left to right:
Jacob Brindamour, South Miller, Sylvain Longpré &
Paul Foresto. © Les Sages Fous

Les travaux dans la chapelle.
Restoration of the nave.
© Les Sages Fous

PENDANT LES TRAVAUX, LA CRÉATION CONTINUE

Bien qu'occupés à orchestrer le chantier de la Fabrique de théâtre insolite, Les Sages Fous ont trouvé le temps et l'énergie pour initier et participer à plusieurs coproductions : *Mea Culpa*, des courts-métrages en marionnettes réalisés par des finissantes du DESS en marionnettes de l'UQAM ; *Body Concert*, une chorégraphie du sculpteur et marionnettiste new-yorkais Kevin Augustine, de la compagnie Lone Wolf Tribe ; *Les veuves parallèles*, un spectacle de l'artiste québécoise Claudine Rivest (voir page 31). Avec Hubert Jégat, de la compagnie française CréatureS et inventeur de *Petits pains oubliés*, un délire anthropologique autour de biscuits, ils ont créé la version québécoise de cet entresort qui a promené son chapiteau et ses guides à travers la province¹.

La compagnie a poursuivi ses tournées pendant les travaux, en promenant son spectacle *Tricycle* au Québec et aux États-Unis, pendant que *Le Cirque orphelin* sillonnait l'Europe. Les Sages Fous ont même trouvé le moyen de lancer un nouveau cycle de création, intitulé *Minuscule et grandiose*, dont ils ont présenté une ébauche au Eugene O'Neill Puppetry Conference, dans le Connecticut, en juin 2023, avant d'en faire le spectacle d'ouverture de la Fabrique de théâtre insolite, le 26 avril 2024.

Après avoir réalisé ce projet de construction titanesque, Les Sages Fous abordent l'avenir avec excitation, heureux de pouvoir profiter de cet espace de création exceptionnel pour poursuivre leur aventure artistique. Ils le feront avec la fierté d'avoir construit un lieu inspirant, non seulement pour eux-mêmes mais pour toute la communauté des marionnettistes. La Fabrique de théâtre insolite est bien plus qu'une simple maison de la marionnette : c'est un symbole de résistance créative, d'amour de l'art et d'humanité.

insolite, you get a sense of the singular, strange, and surreal world of Les Sages Fous. Each space is designed to encourage exchange and experimentation. The church nave has been transformed into a rehearsal and performance space; a small lab space is reserved for research and writing; the cabinet of curiosities encourages reflection; and the workshops are overflowing with tools. "The aim is to create an environment where artists can feel at home, experiment with ideas, and give free rein to their creativity," explains South Miller. "Each space is an invitation to think outside the box, to find clever solutions to material and financial constraints. In this environment, ideas take shape organically, without compromise, often with modest means but boundless creativity."

DURING CONSTRUCTION THE CREATIVE WORK CONTINUES

While busy orchestrating the construction of the Fabrique de théâtre insolite, Les Sages Fous managed to find the time and energy to launch and participate in a number of co-productions: *Mea Culpa*, a series of short puppet films by graduates of UQAM's graduate programme in contemporary puppet theatre (DESS); *Body Concert*, a choreography by New York sculptor and puppeteer Kevin Augustine, of the Lone Wolf Tribe company; and *Kindred Widows*, a show by Québec artist Claudine Rivest (see page 31). Working with Hubert Jégat, from the French company CréatureS and inventor of *Petits pains oubliés*, they created the Québec version of this anthropological rant about cookies and toured the province with their big top and interpretive guides¹.

The company also continued to tour during this period, taking its show *Tricycle* on the road in Québec and in the United States, while *Le Cirque orphelin* criss-crossed Europe. Les Sages Fous even managed to launch a new creative cycle, entitled *Minuscule et grandiose*, and presented a preliminary version of the show at the Eugene O'Neill Puppetry Conference in Connecticut in June 2023, before it went on to serve as the opening night show at the Fabrique de théâtre insolite on April 26, 2024.

Having completed this colossal construction project, Les Sages Fous are looking to the future with excitement, happy to be able to take advantage of this exceptional creative space and continue their artistic adventure. They will do so with the added pride of having built an inspiring space, not only for themselves, but for the entire puppeteering community. The Fabrique de théâtre insolite is much more than just a home for puppetry: it's a symbol of creative resistance, love of art, and love for humanity.

¹ Voir MarionNET.ca : <https://aqm.ca/portail-marionnette/petits-pains-oublies-creatures-compagnie-france-et-sages-fous-quebec/>

¹ See MarionNET.ca : <https://aqm.ca/portail-marionnette/petits-pains-oublies-creatures-compagnie-france-et-sages-fous-quebec/>



UNIMA, DES RENCONTRES INTERNATIONALES

UNIMA, INTERNATIONAL MEETING PLACE

Par / By Sabrina Baran, présidente de l'UNIMA-Canada / UNIMA-Canada President

Fondée à Prague en 1929 grâce à la solidarité unissant artistes et ami-es de la marionnette, l'Union Internationale de la Marionnette (UNIMA), toute première association d'artistes au monde, a célébré ses 95 ans !

Aujourd'hui, les centres nationaux de l'UNIMA valorisent la diversité des pratiques, des contextes sociaux et historiques partout dans le monde. L'UNIMA propose une multitude d'occasions de rencontres : conseils, congrès, symposiums, séminaires, formations et conversations abordent des thèmes riches et diversifiés, tant en ligne qu'en personne.

■ La Commission Formation Professionnelle de l'UNIMA organise des rencontres virtuelles mensuelles mettant en lumière la pédagogie des arts de la marionnette : les Puppetrainings. Ces rencontres consistent à faire découvrir les principales approches en formation en marionnette dans le monde.

■ En novembre 2024, la Commission Formation Professionnelle, la Commission Afrique et l'UNIMA



Photo de groupe lors de la fondation de l'UNIMA en 1929
Group photo at the founding of UNIMA in 1929

Afrique du Sud, en partenariat avec le laboratoire Iyatsiba, ont présenté la quatrième édition de Pro-Vocation : Roots and Wings. Cet événement, qui avait lieu pour la première fois sur le continent africain, était consacré à l'exploration et à la célébration des traditions vivantes et des innovations contemporaines des pédagogies africaines en marionnette.

■ La Commission Éducation, Développement et Thérapie propose, elle aussi, tous les deux mois, une série de séminaires en ligne sous le thème « Qu'est-ce qu'une marionnette peut faire – la marionnette appliquée en théorie et pratique ».

■ UNIMA's Professional Training Commission organizes monthly virtual meetings with a focus on teaching methods in the puppetry arts: Puppetrainings. These sessions are an opportunity to discover the world's principal approaches to puppetry training and education.

■ In November 2024, the Professional Training Commission, the Africa Commission and UNIMA South Africa, in partnership with the Iyatsiba laboratory, presented the fourth edition of Pro-Vocation: Roots and Wings. This event, held for the first time on the African continent, was dedicated to exploring and celebrating living traditions and contemporary innovations in African puppetry education methods.

■ The Education, Development, and Therapy Commission also hosts a bimonthly series of webinars on the theme "What a Puppet Can Do: Applied Puppetry in Theory and Practice."

Founded in Prague in 1929 as a result of the solidarity among artists and puppetry enthusiasts, the Union Internationale de la Marionnette (UNIMA), the world's very first artists' association, has celebrated its 95th anniversary!

Today, UNIMA's national centres promote the diversity of practices as well as social and historical contexts throughout the world. UNIMA offers a multitude of networking opportunities: councils, congresses, symposia, seminars, workshops, and forums address rich and diverse themes, both online and in person.



Photo du Conseil de Bali, 2023 / UNIMA Council meeting, Bali, 2023

CIRCUIT PRO UNIMA, UNE FORMATION PANCANADIENNE

En 2022-2023, un circuit de formation est mis en place à l'initiative de l'Association québécoise des marionnettistes (AQM) et d'UNIMA-Canada, en partenariat avec Casteliers, la compagnie Pupulus Mordicus, le Mermaid Theatre of Nova Scotia, le Puppetmongers Theatre & Toronto School of Puppetry, le Old Trout Puppet Workshop, la Canadian Academy of Masks and Puppetry et le Festival of Animated Objects.

Le Circuit Pro Unima a pour objectifs de faire découvrir aux marionnettistes l'univers d'artistes phares du pays, d'approfondir leur pratique et de créer des liens avec d'autres artistes. À la suite d'un appel à candidatures pancanadien, une première cohorte - composée de Liz Oakley et Jessica Hickmam, de la section Ouest, Marie-Ève A. Cormier, de la section Atlantique, Alexandra Montagnese, de l'Ontario, Salim Hammad et Mylène Leboeuf-Gagné, du Québec - a participé aux quatre formations animées par Pierre Robitaille, de Pupulus Mordicus, à la Maison internationale des arts de la marionnette à Montréal, par Peter Balkwill au Old

Trout Puppet Workshop à Calgary, par Jim Morrow au Mermaid Theatre à Windsor et par Ann et David Powell au Puppetmongers Theatre à Toronto. Six places supplémentaires étaient ouvertes lors de chaque session aux artistes locaux.

UNE RECONNAISSANCE INTERNATIONALE À SOULIGNER

En 2024, Jacques Trudeau est nommé membre d'honneur de l'UNIMA internationale. Après Micheline Legendre, pionnière de la marionnette au Canada, il devient le deuxième Canadien à se voir attribuer cet important titre honorifique. Avec une carrière consacrée à la marionnette, Jacques Trudeau, spécialiste du bunraku géant et membre du Théâtre Sans Fil pendant 30 ans, a marqué la scène de la marionnette au Québec et dans le monde. Impliqué au sein du Festival international des arts de la marionnette à Saguenay (FIAMS) et de l'AQM, il joue un rôle crucial sur la scène internationale à titre de secrétaire général de l'UNIMA, de 2008 à 2016.



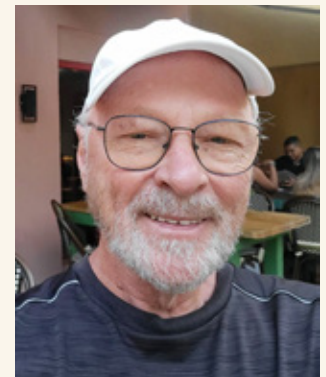
PRO UNIMA CIRCUIT, PAN-CANADIAN TRAINING

In 2022-2023, a new training circuit was launched by the Association québécoise des marionnettistes (AQM) and UNIMA-Canada, in partnership with Casteliers, the Pupulus Mordicus company, Mermaid Theatre of Nova Scotia, Puppetmongers Theatre & the Toronto School of Puppetry, the Old Trout Puppet Workshop, the Canadian Academy of Masks and Puppetry, and the Festival of Animated Objects.

The Pro Unima Circuit offers puppeteers an opportunity to immerse themselves in the creative universe of some of the country's leading artists, to further their practice, and to forge ties with other artists. After a Canada-wide call for applications, a first cohort—made up of Liz Oakley and Jessica Hickham from the Western section, Marie-Ève A. Cormier from the Atlantic section, Alexandra Montagnese from Ontario, Salim Hammad and Mylène Leboeuf-Gagné from the Québec section—took part in four training sessions, which were facilitated by Pierre Robitaille, of Pupulus Mordicus, at the Maison internationale des arts de la marionnette (MIAM), in Montréal; by Peter Balkwill at the Old Trout Puppet Workshop in Calgary; by Jim Morrow at the Mermaid Theatre in Windsor; and by Ann Powell and David Powell at Puppetmongers Theatre

in Toronto. At each of the sessions, six additional places were open to local artists.

NOTABLE INTERNATIONAL RECOGNITION



Jacques Trudeau (selfie)

In 2024, Jacques Trudeau was named Honorary Member of UNIMA International. Joining Micheline Legendre, a pioneer of puppetry in Canada, he became the second Canadian to be awarded this important honorary title. With a career dedicated to puppetry, Jacques Trudeau, a giant bunraku specialist and a member of Théâtre Sans Fil for 30 years, has left his mark on the puppetry scene in Québec and around the world. Involved with the Festival international des arts de la marionnette à Saguenay (FIAMS) and the AQM, he played a crucial role at the international level as UNIMA Secretary General from 2008 to 2016.

MARIONNETTISTE CHIMIQUE CHEMICAL PUPPETEER

Par / By Karina Bleau



Performance de marionnettisme chimique / Chemical puppetry performance, Karina Bleau, 2024.
© A.J. Krokidakis

Ma pratique porte sur le mouvement comme symbole du vivant. De la sculpture, objet inerte, je suis passée aux arts marionnettiques, espace de jeu où la figurine, forme anthropomorphique, incarne l'illusion du vivant grâce à sa mise en mouvement.

Au départ, mes performances abordaient les thèmes de la vie et de la mort, de l'inertie pouvant mener l'humain vers l'autodestruction, vers sa propre finalité. Mon écriture était un espace de dénonciation de ces drames humains qui détournent du vivant.

DISSOLUTION DE L'OBJET MARIONNETTIQUE

Animée par le désir d'évoquer la vitalité, je me suis rapidement éloignée de ces thématiques. Y rester me donnait l'impression de nourrir l'inertie qui suscitait chez moi un profond ennui. Devant la matière qui me regardait, je ne parvenais plus à sculpter. Je ne voyais plus de visage. J'étais rendue moi-même inerte. Puis, m'est venue à l'esprit *l'anti-marionnette*! Je voulais raconter autrement. Je cherchais à me positionner au sein d'un récit plus vaste, à me relier à ce qui précède le monde construit par les humains. C'est en déconstruisant en poussière l'objet-marionnette que j'ai pu m'en échapper. Tout à coup, je me retrouvais avec une matière, des particules sans nom incarnant le potentiel du vivant tout entier.

My practice focuses on movement as a symbol of the living. From sculpture, with its inert object, I moved on to puppetry, a form of theatre in which the figurine, an anthropomorphic object, creates the illusion of the living being through movement.

At first, my performances dealt with life and death, with the inertia that can lead humans towards self-destruction, towards their own finality. My writing provided a space for speaking out against the human dramas that pull us away from life and the living.

DISSOLVING THE PUPPET OBJECT

Driven by the desire to evoke vitality, I was quick to distance myself from these themes. I had the impression that sticking with them would feed the inertia that bored me so profoundly. Faced with the matter staring back at me, I was no longer able to sculpt. I could no longer see a face. I myself had been rendered inert. Then, the idea of the *anti-puppet* sprang to mind! I wanted to tell stories in another way. I wanted to position myself within a wider narrative, to connect with that which preceded the world built by humans. It was by deconstructing the puppet object, by turning it into dust that I was able to escape from the human

J'ai ainsi évolué de marionnettiste manipulant des mécanismes traditionnels (fils, tringles, tiges) à *marionnettiste chimique*, stimulant le mouvement à travers des réactions chimiques et physiques.

À partir d'une matière-protagoniste, qu'allais-je pouvoir raconter?

Cette matière porteuse d'une nouvelle écriture fut une révélation : le sucre relié à l'eau et à la lumière devinrent des éléments clés du mouvement, activant temps et espace, offrant de nouvelles dimensions, des mondes à découvrir... dont un tableau périodique des éléments!

EN DIALOGUE AVEC LE MONDE PHÉNOMÉNAL

C'est à ce moment que ma posture de marionnettiste se transforme. Je ne suis plus celle qui impose un déroulement narratif, mais celle qui entre en relation avec un monde phénoménal plus grand que moi. Devant ce changement de paradigme, j'apprends à dialoguer avec la matière, à réapproprier le rythme naturel des choses et à aiguïser ma présence dans l'instant. Le discours de la matière se dévoile et je reconnais son langage, ses règles. Ma relation avec elle devient telle une jeunesse curieuse devant l'ainé et son savoir.

À travers ce lien, quelque chose qui précède ma pensée me guide. Mes connaissances du fonctionnement de la matière semblent déjà être inscrites dans mon inconscient. Mes intelligences sensible et intuitive sont activées.

Lorsque ma relation est fluide, des beautés infinies se manifestent sous mes yeux, comme s'il existe des milliers de trésors ancestraux prêts à se faire voir et entendre. Devant une non-écoute, l'humour de la nature m'offre une belle *bouette* brune.

Face à la contemplation de ces beautés qui préexistent au monde des humains, qui émeuvent tout naturellement, comme l'aurore boréale ou la bioluminescence au changement des marées, un espace d'apaisement s'installe et nous remplit d'une force insoupçonnée.

Un nouvel espace d'où émerge un narratif inédit se crée, une mythologie du vivant permettant de tenir tête au tragique.

POUR UNE PRATIQUE DE LA BEAUTÉ

À ma surprise, ma pratique de marionnettisme chimique suscite émotivité et reconnaissance. Des spectateurs m'enlacent comme si nous sortions d'un dialogue intime. D'autres pleurent devant moi avec apaisement. Certains désirent goûter au mélange encore en résonance. Devant cela, je me demande : « qu'est-ce que ces expressions de l'indicible font à l'esprit? »



Marionnettisme chimique / Chemical puppetry, 2024. © Karina Bleau

constraints that had been transferred to puppetry. Suddenly, I found myself working with matter, nameless particles embodying the potential of the entire living world.

In this way, I went from being a puppeteer manipulating traditional mechanisms (strings, controls and rods) to a *chemical puppeteer*, stimulating movement through chemical and physical reactions.

What stories could I tell using matter as my protagonist?

This medium that inspired a new way of writing was a revelation: sugar combined with water and light became key elements of the movement, activating time and space, revealing new dimensions, new worlds to be discovered. . . including a periodic table of the elements!

DIALOGUE WITH THE PHENOMENAL WORLD

It was at this point that my position as a puppeteer underwent a transformation. I was no longer the one imposing a narrative sequence, but rather the one entering a relationship with a phenomenal world greater than myself. Faced with this paradigm shift, I'm now learning to dialogue with matter, to reclaim the natural rhythm of things, and to sharpen my awareness of the moment. Matter reveals itself to me and I recognize its language and its rules. My relationship with it is like that of a curious young person in the presence of an elder and their knowledge.

Through this connection, my thinking is guided by something that precedes me. My knowledge of how matter works already seems to be inscribed in my subconscious. Both aspects of my intelligence—sensitive and intuitive—are engaged.

When the connection is fluid, infinite beauty appears before my eyes, as if thousands of ancestral treasures are waiting to be seen and heard. When nature fails to listen, its sense of humour offers me a beautiful brown muck.

Contemplating the beauty that pre-exists humanity, that naturally moves us—such as the Northern Lights or bioluminescence shifting with the tides—a space of tranquility emerges, filling us with an unexpected strength.



Marionnettisme chimique / Chemical puppetry, 2024. © Karina Bleau

Dans l'universalité du langage qui émerge des matières en mouvement, il y a peut-être une piste. On s'y reconnaît. Nous sommes matière. Nous sommes faits de phénomènes. Entre vie et mort, il y a déshydratation. Il y a là une forme de vérité authentique. Avec elle, je me relie à une trame commune tout en me projetant vers une perception d'un monde plus vaste.

Ma pratique, toujours marionnettique, offre à voir des phénomènes sur lesquels le spectateur peut projeter un sens, exercer son imaginaire au sein d'espaces-intervalles où tout peut advenir. Quand l'imaginaire prend le relais pour interpréter le monde, une expérience émotionnelle et intime se manifeste. Il est alors possible d'accéder à cette capacité de voir l'*extra* dans l'ordinaire.

Cet espace du ressenti, cette capacité au sensible, sont-ils aptes à allumer cet instinct de survie qui garde éveillé, à activer les mécanismes par lesquels l'être se met en mouvement permettant de dépasser les croyances et ouvrir de nouvelles perspectives pour parvenir à exister pleinement ?

Dans un monde qui se nourrit de grossièreté, de violence, de mensonges provoquant de l'angoisse, la peur, le repliement sur soi, l'être est séparé de son pouvoir de vivant authentique. Devant cela, ma pratique de la beauté, art du mouvement, devient une posture politique. Inventer de nouveaux récits s'impose pour percevoir le monde autrement et s'offrir des espaces de ré-enchantement. —

Karina Bleau explore une pratique à la croisée des arts marionnettiques, installatifs et vidéos. Sa recherche met en question le mouvement comme symbole du vivant. Reconnue pour la singularité de sa pratique de *marionnettisme chimique*, elle active et met en scène l'énergie des matières. Karina Bleau est titulaire d'un DESS en théâtre de marionnettes contemporain et d'une maîtrise en théâtre de l'Université du Québec à Montréal.

A new space emerges, giving rise to an unprecedented narrative—a mythology of the living that allows us to stand up to the tragic.

A PRACTICE OF BEAUTY

To my surprise, my practice of chemical puppetry evokes emotion and recognition. Some spectators embrace me as if we had just shared an intimate conversation. Others weep before me, with a sense of relief. Some even wish to taste the visuals, still resonating in the chemical mix on the table.

Faced with this, I wonder—what do these expressions of the unspeakable do to the mind?

In the universality of the language that emerges from matter in motion, there may be a clue. We recognize ourselves in it. We are matter. We are made of phenomena. Between life and death, there is dehydration. There's a form of authentic truth in this. It connects me to a framework we all share, while at the same time projecting me towards a perception of a wider world.

My practice, which is invariably puppetry-based, presents phenomena onto which the spectator can project meaning, engaging their imagination within in-between spaces where anything can happen. When imagination steps in to interpret the world, an emotional and intimate experience surfaces. It is then possible to access this capacity to see the *extra* in the ordinary.

Can this emotional space, this ability to be sensitive, ignite the survival instinct that keeps us alert, and activate the mechanisms that enable us to move beyond our beliefs and open new perspectives so as to exist fully?

In a world that thrives on vulgarity, violence, and lies that generate anxiety, fear, and withdrawal, the being is separated from its power as an authentic living entity. In light of this, my practice of beauty, an art of movement, has become a political stance. Inventing new narratives becomes essential in order to perceive the world differently and to offer ourselves spaces of re-enchantment. —

Karina Bleau explores a creative practice at the crossroads of puppetry, installation art and video. Her research questions movement as a symbol of the living. Known for her unique *chemical puppetry* approach, she activates and dramatizes the energy of matter. Karina Bleau has a graduate degree in contemporary puppet theatre (DESS) and a master's degree in theatre from UQAM.

ÉCRIRE SANS PAROLES

WRITING WITHOUT WORDS

Par / By Claudine Rivest



Les veuves parallèles / Kindred Widows, Claudine Rivest, 2023. © Sylvie-Ann Paré

J'écris avec mes mains en dialoguant avec la matière, souvent en silence. J'ai toujours eu un attrait particulier pour le silence. En créant le spectacle *Les veuves parallèles*, j'avais envie d'habiter un univers sans paroles.

La prémisse du spectacle a pris forme lors d'un stage avec l'artiste belge Nicole Mossoux. À travers son approche singulière de la présence, nous avons travaillé à partir du vêtement sur les fantômes familiaux. Le thème a éveillé un trouble en moi. J'ai alors pris une robe ancienne qui attendait son tour parmi les objets que je collectionne sans raison. Je l'ai placée sur une chaise et l'ai modelée suivant les contours d'une femme, révélant son absence. Puis, je me suis glissée à l'intérieur et j'ai été fascinée par mes mains qui me sont apparues étrangères, qui n'étaient plus miennes. Au cours de ce même été, ma tante m'a raconté l'histoire de mon arrière-grand-mère qui, à la suite du décès subit de son mari, s'est enfermée dans le mutisme. Cette présence immobile assise dans la cuisine familiale s'est mise à habiter un coin de ma mémoire. L'effet formel de la dissociation de mes mains et le récit de mon arrière-grand-mère se faisaient écho.

J'ai attendu plusieurs années avant de poursuivre la création durant lesquelles j'ai creusé l'histoire des femmes qui gravitaient autour de mon arrière-grand-mère. Au-delà de leur vécu factuel, mes questionnements étaient en lien avec la perception et les

I write with my hands, in dialogue with matter. Often in silence. I've always had a particular attraction to silence. In creating *Kindred Widows*, I wanted to inhabit a world without words.

The premise of the show took shape during a workshop with Belgian artist Nicole Mossoux. Using her unique approach to the concept of "presence," we worked with clothing to explore family ghosts. The theme stirred something inside me, so I reached for an old dress that was waiting its turn among the objects I collect for no particular reason. I placed it on a chair and moulded it as if on the contours of a woman, revealing her absence. Then I slipped inside it and was fascinated by my hands, which seemed foreign to me, no longer my own. During that summer, my aunt told me the story of my great-grandmother, who, following the sudden death of her husband, retreated into silence. This motionless presence sitting in the family kitchen began to inhabit a corner of my memory. The disassociation of my hands and my great-grandmother's story took shape, echoing each other.

I waited several years before going ahead with the creation of this work, during which time I researched the history of the women who were close to my great-grandmother. Beyond the facts of their lives, my questions dealt with the perception of, and shifts between, reality and imagination. During the initial

glissements entre le réel et l'imaginaire. Lors des premières séances de travail à la Fabrique de théâtre insolite [chez les Sages Fous, à Trois-Rivières, voir page 23] et à la Bulle, (lieu de création à Sherbrooke) j'ai dormi entourée d'objets choisis, de vêtements vides et d'une tête sculptée de grand-mère tenant dans le creux de ma main.

L'écriture sans paroles se définit étrangement à partir d'une absence. Une absence qui laisse toute la place à l'image. Avec ma complice Sophie Deslauriers, qui m'a accompagnée à la dramaturgie, nous nous sommes souvent posé la question : qu'est-ce qui fait la théâtralité d'une image ? Parmi les images qui nous parlaient, lesquelles avaient le potentiel d'évoluer dans l'espace et le temps, de former une courbe dramatique ? Quelles étaient leurs tensions et comment pouvions-nous les traduire en rythme ?

Nous avons exploré la répétition des gestes quotidiens autour de la table à manger pour développer les scènes. Les objets marionnettiques ont été nos guides, que ce soit dans le travail d'atelier ou sur le plateau. C'est en jouant avec eux et en étant à l'écoute de leurs possibilités et de leurs contraintes physiques que les objets et les marionnettes créent un langage qui leur est propre. Leur force de suggestion, qui souvent transcende leur matérialité, est toujours pour moi une source d'étonnement. Certaines images dans le spectacle sont apparues d'elles-mêmes, sans que nous cherchions à les produire : de précieux moments de grâce.

La création musicale avec Isaac Beaudet Lefebvre s'est faite sur le plateau en relation avec les autres éléments. Nous tenions à ce que le son provienne de la scène. À certains moments, nous ne savions plus si le son était initié par le mouvement ou si le mouvement était initié par le son. Puis, la lumière, créée par Nancy Longchamp, est venue accentuer la force évocatrice des images. Nous avons écrit à partir des conventions théâtrales : le noir, le silence, la frontalité, la durée.

Le chemin a été chargé et sinueux pour finalement arriver à une forme épurée. Nous avons cherché à organiser les signes en un tout cohérent sans toutefois vouloir imposer de sens, en laissant des espaces vides pour que le spectateur puisse se projeter dans l'œuvre. Ainsi, en participant par son imaginaire, il permet au spectacle de rester vivant. —

Marionnettiste diplômée en théâtre de marionnettes contemporain (DESS, UQAM), Claudine Rivest est également formée en arts visuels (Atelier Sfumato) et en travail rituel (Ho, Rites de Passage). Elle travaille à développer des récits sans paroles où se mêlent ludisme et étrangeté.

working sessions at the Fabrique de théâtre insolite [at Les Sages Fous in Trois-Rivières, see page 23] and at La Bulle (Sherbrooke), I slept surrounded by selected objects, empty articles of clothing, and a sculpted version of my grandmother's head that fit in the palm of my hand.

Writing without words takes on a strange definition when it is based on absence. An absence that leaves plenty of room for images. My associate, Sophie Deslauriers, worked with me on the dramaturgy. We often asked ourselves the following question: what makes an image theatrical? Among the images that spoke to us, which had the potential to evolve within space and time, to form a dramatic curve? What were their underlying tensions and how could we translate these into rhythm?

To develop the various scenes, we explored the repetition of everyday gestures that take place around the kitchen table. The puppet objects were our guides, both in the workshop and on the set. When we play with them and pay attention to their possibilities and physical limitations, objects and puppets create their own language. Their power of suggestion, which often transcends their materiality, is always a source of amazement for me. Certain images in the show appeared spontaneously, without any attempt on our part to produce them: these were precious moments of grace.

The music was created with Isaac Beaudet Lefebvre working right on the set, in relation to the other elements. We wanted the sound to come from the stage. At certain times, we didn't know whether the sound was initiated by the movement or whether the movement was initiated by the sound. Next came the stage lighting, created by Nancy Longchamp, which accentuated the evocative power of the images. We wrote using theatre conventions: the dark, silence, frontality, duration.

It was a demanding and meandering process, before finally arriving at a refined, uncluttered form. Our aim was to organize the symbols into a coherent whole without imposing meaning, leaving empty spaces so that the spectator can project themselves into the work. By participating actively through their imagination, the spectator keeps the show alive. —

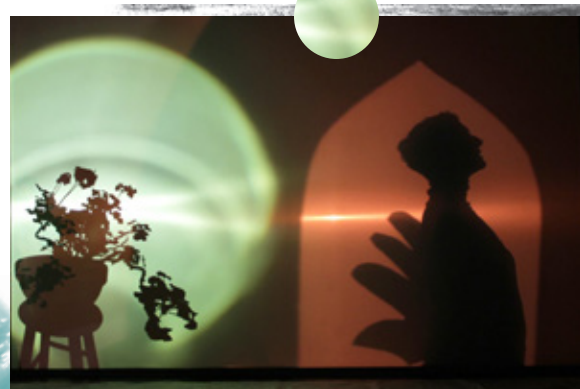
With a graduate degree in contemporary puppet theatre (DESS, UQAM), puppeteer Claudine Rivest has also trained in the visual arts (Atelier Sfumato) and ritual practice (Ho, Rites de Passage). Her work focuses on creating wordless narratives that are both playful and strange.



VOIX, OMBRE ET POÉSIE

VOICE, SHADOW AND POETRY

Par / By Amineh Sharifi



J'ai perdu ma langue, Amineh Sharifi, 2023. © Masoud Mansouri

Mon parcours artistique est une trajectoire faite de croisements inattendus. Il a commencé en Iran avec le doublage, un art où j'ai appris à donner vie à des personnages par la seule puissance de la voix. Mais plus tôt, l'écriture avait déjà pris racine dans ma vie, dès l'adolescence, à travers la poésie.

Cette passion pour l'écriture m'a soutenue après mon immigration au Canada en 2010. À distance, j'ai collaboré avec une station radiophonique basée à Prague, diffusant des programmes en Iran. Pendant cinq ans, j'ai écrit presque chaque jour pour un personnage fictif que j'interprétais sous un pseudonyme. Cette jeune femme vivait avec sa grand-mère féministe, et leurs dialogues étaient empreints de réflexions sociétales. Derrière le micro, tout comme dans les studios de doublage, je me transformais, prêtant ma voix et mes mots à une histoire qui devait captiver tout en restant anonyme. Cette période m'a convaincue de la force des mots et de la voix pour insuffler l'âme aux récits.

Mais le chemin n'a pas toujours été évident. En tant qu'immigrante, je ne savais pas comment me reconnecter avec l'art, surtout dans une langue étrangère. J'ai étudié l'éducation et la pédagogie, cherchant un autre sens à ma vie professionnelle. Ce n'est que plus tard, grâce à une rencontre fortuite avec la compagnie Système Kangourou, que j'ai retrouvé un chemin vers la scène. Une semaine dans leur laboratoire de création, entourée d'artistes

My artistic career has taken many unexpected turns. It began in Iran with dubbing work, an art form that taught me how to bring characters to life through the sheer power of the voice. But even before that, writing had already taken root in my life, during my adolescence, through poetry.

This passion for writing sustained me after I immigrated to Canada in 2010. From a distance, I collaborated with a radio station based in Prague, broadcasting programmes in Iran. For five years, I wrote almost daily for a fictional character I played under a pseudonym. This young woman lived with her feminist grandmother, and their dialogues were imbued with thoughts about social issues. Behind the microphone, as in the dubbing studio, I was transformed, lending my voice and my words to a story that needed to captivate while remaining anonymous. This period convinced me that words and voice have the power to breathe life into stories.

But the journey wasn't without its challenges. As an immigrant, I didn't know how to reconnect with art, especially in a foreign language. I studied education and pedagogy, seeking new meaning in my professional life. It was only later, thanks to a chance encounter with the company Système Kangourou, that I found my way back to the stage. A week spent in their creative laboratory, surrounded by artists from various disciplines,

de disciplines variées, a ouvert la porte à des collaborations qui allaient façonner ma pratique et me mener vers une nouvelle passion : le théâtre d'ombres.



J'ai perdu ma langue, Amineh Sharifi, 2023. © Masoud Mansouri

Tout a commencé avec un projet de mise en scène en français où je voulais transcender la simple performance en solo. J'ai repensé aux longues coupures d'électricité de mon enfance, durant la guerre Iran-Irak. Une lampe de poche devenait alors un outil magique pour inventer des histoires à partir d'ombres. Ces jeux de lumière m'ont ramenée à des souvenirs plus doux : les ombres dansantes sous un arbuste de citronnier, les motifs projetés sur les plafonds du bazar d'Ispahan, empreintes de l'odeur des épices et de la chaleur ambiante.

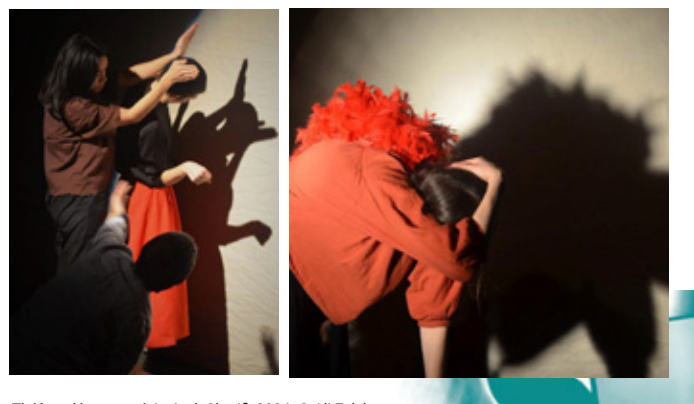
Ces fragments d'ombres et de lumière sont devenus une source d'inspiration pour mon théâtre. Dans l'écriture scénique, je trouve des échos de mon passé : une journée d'enfance où, avec ma cousine, nous arrosions les pommiers et construisions des tentes avec des draps sur des cordes à linge, jouant tour à tour les rôles d'enfant et d'adulte. Ce souvenir de simplicité joyeuse a pris forme dans ma récente création scénique, où ces draps deviennent des surfaces de projection. Un enfant et un adulte y partagent un espace d'imaginaire, inversant leurs rôles sans qu'on le dise explicitement.

Dans le théâtre d'ombres, j'explore une dramaturgie qui agit comme un langage poétique et abstrait. Cette exploration, bien que récente, me passionne. L'ombre n'illustre pas une histoire ; elle provoque des réflexions. Par exemple, dans une proposition de mise en scène du monologue *L'homme dans le cercle* de Matei Vişniec, nous avons utilisé des lampes de poche pour projeter des cercles d'ombre. Chaque artiste dialoguait avec ces cercles, plaçant son corps en jeu, avant d'entrer entièrement dans cette géométrie lumineuse, donnant au texte une profondeur visuelle et sensorielle.

opened the door to collaborations that would shape my practice and lead me to a new passion: shadow theatre.

It all started with a stage direction project, in French, in which I sought to transcend the basic solo performance. I thought back to the long power blackouts of my childhood during the Iran-Iraq war. A flashlight became a magical tool for inventing stories using shadows. Playing with light took me back to more pleasant memories: dancing shadows under a lemon tree, patterns projected on the ceilings of the Isfahan bazaar, imbued with the scent of spices and warm temperatures.

These fragments of light and shadow have become a source of inspiration for my work. In my writing for the stage, I find echoes of my past: a day during my childhood when, with my cousin, we watered apple trees and built tents out of sheets stretched out on clotheslines, taking turns playing the roles of child and adult. This memory of joyful simplicity has taken shape in my latest work for the stage, in which the sheets become surfaces for projection. A child and an adult share an imaginary space, reversing roles without it being explicitly stated.



Théâtre décomposé, Amineh Sharifi, 2024. © Ali Falahat

With shadow theatre, I explore a kind of dramaturgy that serves as a poetic and abstract language. I'm passionate about this exploration, although it's a recent development. Shadows don't illustrate a story; they provoke thought. For example, in a proposed staging of Matei Vişniec's monologue *The Man in the Circle*, we used flashlights to project shadow circles. Each performer interacted with these circles, putting their body in play, before entering fully into this luminous geometry, giving the text visual and sensory depth.

When working on *The Runner*, also by Vişniec, I recorded my voice as though I were performing in a radio play, and the actors improvised abstract landscapes using projected shadows. These



Lors du travail sur *Le coureur*, toujours de Visniec, j'ai enregistré ma voix comme dans un théâtre radiophonique, et l'équipe de jeu a improvisé des paysages abstraits en ombre projetée. Ces interactions entre voix et image révèlent ce qui me fascine : dans les deux cas, la présence humaine s'efface. Que ce soit à travers le doublage ou l'ombre, il s'agit de donner assez de place pour que la voix ou l'image soient connectées directement avec le public. Cela exige une générosité où l'égo disparaît.

L'ombre, tout comme la voix dans le doublage, me permet de jouer avec les rythmes, les silences, et la poésie. Dans ma langue maternelle, le doublage est un exercice de précision où l'accentuation des mots se modifie selon les émotions ou la situation, donnant une musicalité au texte. Cette poésie sonore trouve un écho dans l'ombre, où chaque mouvement de lumière met l'accent sur une partie de la phrase visuelle composée des objets et des corps sur scène.

Peut-être que mes racines culturelles ont aussi influencé cette fascination pour les formes poétiques. En Iran, la poésie imprègne non seulement la littérature, mais aussi la langue courante. Cette sensibilité m'accompagne, que ce soit dans l'écriture, la voix ou la lumière. Mon parcours, fait de croisements et de transformations, continue de chercher de nouvelles formes, où les ombres et les mots peuvent danser ensemble dans un espace infini.

Aujourd'hui, je suis encore une novice dans ce domaine, mais je sais ce que j'aime explorer : j'expérimente les ombres des objets pour en comprendre leur place dans l'écriture. Mais, pour ne pas restreindre mes collaboratrices dans leurs propositions, je préfère garder ces recherches discrètes. Ce dialogue collectif enrichit ma dramaturgie et ouvre des portes inattendues.

Artiste multidisciplinaire, c'est par le doublage et le théâtre radiophonique qu'Amineh Sharifi fait connaissance du théâtre dans son pays d'origine, l'Iran. Elle poursuit une écriture de plateau en théâtre d'ombres qui aborde l'identité linguistique, la communication intergénérationnelle et l'impact émotionnel de la perte de la langue maternelle.

interactions between voice and image fascinate me: in both cases, the human presence fades away. Whether it's through dubbing work or shadow play, it's all about providing enough space for the voice or image to connect directly with the audience. This requires a generosity where the ego disappears.

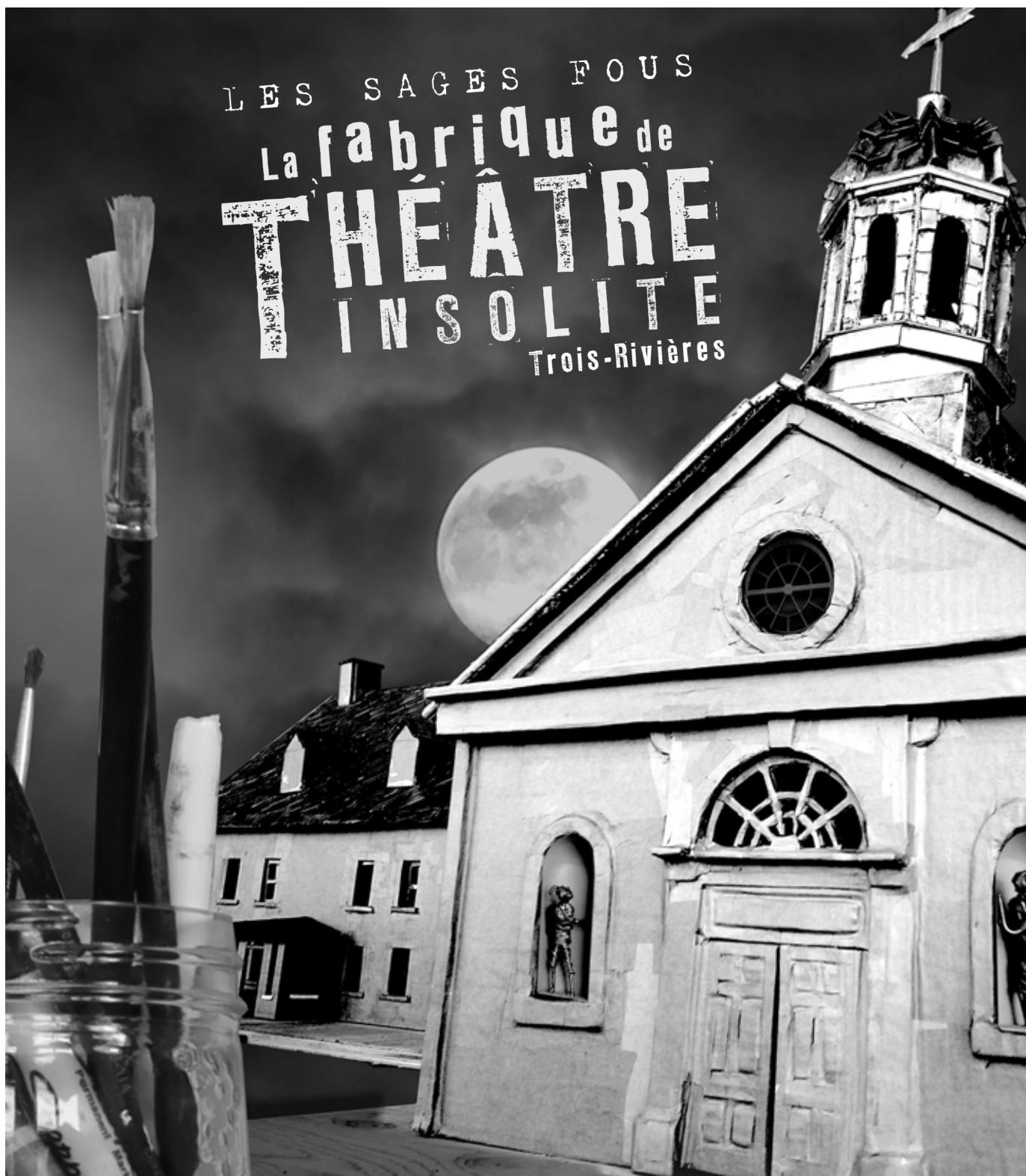
Shadows, like the voice in the dubbing process, allow me to play with rhythms, silences, and poetry. In my mother tongue, dubbing is an exercise in precision, where the emphasis on words shifts according to the emotion or situation, lending a musicality to the text. This poetic sound is echoed in the shadows, where each movement of light emphasizes part of the visual phrase composed of the objects and bodies on the stage.

Perhaps my cultural roots also played a part in this fascination with poetic forms. In Iran, poetry permeates not only literature but also everyday language. This sensibility guides me, whether in writing, or in using the voice or light. In my career, which is made up of intersections and transformations, I continue to seek out new forms, where shadows and words can dance together in an infinite space.

Today, although I'm still a novice in this field, I know what I like to explore: I experiment with objects' shadows to better understand their role in writing. However, I prefer to keep this kind of research to myself to ensure that I don't inhibit my collaborators in their creative process. This collective dialogue enriches my dramaturgy and opens unexpected doors.

A multidisciplinary artist, Amineh Sharifi first encountered the theatre through dubbing and radio drama in her native Iran. She continues to write for the stage in shadow theatre, examining linguistic identity, intergenerational communication, and the emotional impact of losing one's mother tongue.

LES SAGES FOUS
La fabrique de
THÉÂTRE
INSOLITE
Trois-Rivières



un havre de création dédié à la marionnette
et au théâtre d'objets

www.sagesfous.com



Design Stéphane Garon



La Pire Espèce
Une compagnie de
création, mais aussi de
transmission !

Contactez-nous
pour toute diffusion
de spectacle
ou offre de formation
en théâtre d'objets
à destination des
professionnel·le·s.

www.pire-espece.com



MÉMOIRES D'UN VOLCAN

UNE PRODUCTION DE UBUS THÉÂTRE

Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes
Charleville-Mézières, Édition 2025

TADAM · Espace collectif OFF · Mont Olympe
FOCUS QUÉBEC · MCL - Ma Bohème

ubus-theatre.com



21^e ÉDITION
DU 4 AU 8 MARS 2026



FESTIVAL
INTERNATIONAL DE
CASTELIERS
MARIONNETTES POUR ADULTES ET ENFANTS

casteliers.ca

FESTIVAL
INTERNATIONAL DE
CASTELIERS
FESTIVAL
INTERNATIONAL DE
CASTELIERS
FESTIVAL
INTERNATIONAL DE
CASTELIERS



Denise Babin
Communication

Rédaction | Traduction | Révision

**Complice
de vos projets**

denisebabin.com

Membre de l'UNIMA



PARÉDOLIA

Spectacle de rue



   Conseil des arts et des lettres du Québec

imagicario.com

 **Théâtre de l'Œil**
Des productions pour **éveiller** les jeunes âmes
Et ça, depuis **50 ans** !

theatredeloil.qc.ca

@Michel Pinault

LOUIS RIEL

A COMIC-STRIP STAGE PLAY
UNE BANDE DESSINÉE THÉÂTRALE

DAZZLING
- THE GAZETTE

**ORIGINALE,
LUDIQUE,
INSTRUCTIVE**
- LA PRESSE


www.infinitheatre.com

adaptation • mise en scène d'après l'œuvre de
adapted • directed by based on the work by
ZACH FRASER CHESTER BROWN



L'ILLUSION

Espace de création et de diffusion
dédié aux arts de la marionnette

6430, rue Saint-Denis
Montréal (Qc) H2S 2R7

f @illusiontheatre

www.illusiontheatre.com

Lueurs, 2024 • Photo : Marine Buffet | *Archipel, 2022* • Photo : Stéphanie Baran



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

âmes Soeurs



magalichouinard.com
Crédit photo : Cynthia Dupuis

Ficelles et MARIONNETTES

Spectacle d'Animation Musicale Grand Public

les
Anipluches



Anipluches.com

Production de spectacles
Courts-métrages
Capsules vidéo

SECRET



Inspiré d'une histoire vraie.

Par Nataliya Sarayeva

Et toi, sais-tu écouter le silence de la mer?

Théâtre vert www.macaravane.ca

Théâtre de la Dame de Coeur

La folle épopée de M. Paul

Dès le 2 juillet 2025
du mercredi au dimanche



Monsieur Paul, ancien livreur à la retraite, transforme ses histoires de livraison en épopées rocambolesques, captivant tout son village mais surtout la jeune Margo, fascinée par ses récits.

Ce spectacle immersif se déploie autour, au-dessus et à travers le public, partageant l'espace avec lui.

Une célébration du pouvoir de l'imagination, qui transforme « La folle épopée de M. Paul » en une aventure étonnante et vibrante.

damedecoeur.com



crapaudcornutheatre@gmail.com

..
spectacles de marionnettes
sur scène et en espace
public

marionnettes géantes

création sur mesure

..
www.lecrapaudcornu.ca



©2012 Jean Brion

SPECTACLES, ANIMATIONS & FABRICATION DE MARIONNETTES

Informations et réservations:
Jessica Blanchet 450-748-0550
jessicablanchet@hotmail.ca



Créations Jessica Blanchet



AUSSI DISPONIBLES :
ATELIERS EN THÉÂTRE
DE MARIONNETTES

LETTRES DE LA VILLE-PEINTURE

UNE INVITATION À
UN VOYAGE
POÉTIQUE PEUPLÉ
DE DESSINS,
D'OMBRES ET DE
PROJECTIONS !



WWW.VALISETHEATRE.COM





PUPPET POWER CONFERENCE

October 18 & 19, 2025

Exploring immigration themes through a puppetry lens.

Live performances * Workshops * Rapid Ideation Session

In person **Calgary, AB, Canada** or online
wppuppet.com/puppet-power

Théâtre des **Petites Âmes**

création intime pour les tout-petits depuis 2008

CONSEIL DES ARTS DE MONTRÉAL

CALQ

Conseil des arts et des lettres du Québec

theatredespetitesames.com



BOIS / WOODS

PRIX DE LA CRITIQUE MEILLEUR SPECTACLE JEUNE PUBLIC AU QUÉBEC 2021-2022

FOCUS QUÉBEC | Off en salle Charleville-Mézières | 26 septembre 2025

puzzletheatre.com





 50^{ans} Théâtre

Les Amis de Chiffon

Marionnettes jeune public

amisdechiffon.qc.ca



Conseil
des arts
et des lettres
du Québec



Ville de
Saguenay



CONSEIL
des ARTS
SAGUENAY



Hydro
Québec

Cet été qui *chantait*

de Marie-Ève Fontaine
Une pièce de théâtre librement inspirée
de l'œuvre de Gabrielle Roy


FLAMMÈCHE
flammechetheatre.com



 **Desjardins**
PRÉSENTE

FESTIVAL 14^e ÉDITION
**Marionnettes
Plein la rue**

POUR TOUS

22 AU 24 AOÛT 2025

GRATUIT



 DE L'ÉGLISE   
PROMENADEWELLINGTON.COM



marionnette à Saguenay

Festival international des arts de la

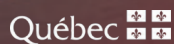
fiams.com



18^e BIENNALE | JUILLET 2025

19^e BIENNALE | JUILLET 2027

Produit par



Conseil des Arts
du Canada





MAISON
INTERNATIONALE DES ARTS
DE LA MARIONNETTE

LA MAISON DU 11^e ART!



Association québécoise
des marionnettistes
Centre UNIMAX-Canada Section Québec



CASTELIERS

30, av. Saint-Just, Montréal
casteliers.ca/la-miam