MARIONNETTES

Association québécoise des marionnettistes — 2013-2014
UNIMA-Canada (Section Québec)

TOURNER AU QUÉBEC ET DANS LE MONDE
TOURING QUÉBEC AND THE WORLD



AQM

www.puzzletheatre.com

Persister et signer 2
Staying the Course
Madeleine Philibert, directrice générale

Des marionnettes, des ficelles et du papier... 3
Puppets, Strings and Paper
Michelle Chanonat, rédactrice en chef

DOSSIER 4
La tournée / On Tour

Tourner au Québec et dans le monde 5
Touring Québec and the World
Michelle Chanonat

La marionnette en festival 12
Puppets Play at Festivals
Entrevue avec Anne-Françoise Cabanis
Interview with Anne-Françoise Cabanis
Michelle Chanonat

À nous la rue ! 16
Taking to the Streets!
Magali Chouinard

Un regard personnel sur l'évolution de l'art marionnettique au Québec 20
A Personal Take on the Evolution of Puppetry Arts in Québec
Jean Kaplan

Territoires marionnettiques 24
Exploring the Puppet Scene

La passion des rencontres 26
Sharing our Passion
Patrick Martel

Les chemins de traverse : quand la marionnette sort des sillons 30
Taking the Side Roads:
When Puppetry Goes off the Beaten Path
Catherine Sirois

Créer de nouveaux univers Rencontre avec Ronnie Burkett 34
Crafting New Worlds
A Conversation with Ronnie Burkett
Lydia Lukidis

Regards d'artistes 38
Through the Artist's Lens

Être et ne pas être 40
To Be And Not To Be
Jean-Frédéric Messier

Le fantôme de la marionnette 42
The Puppet's Ghost
Larry Tremblay

Les yeux des marionnettistes 44
The Puppeteer's Eyes
Simon Boudreault

La marionnette pesait son poids d'ombre 46
The Puppet Bore a Heavy Burden
Alexis Martin

La marionnette ou les projections rêvées 48
Puppets or Imaginary Projections
Denis Marleau

Une marionnettiste du petit écran 52
A Television Puppeteer
Johanne Rodrigue

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)
No. 4 –2013-2014

Direction de production / Production manager : Madeleine Philibert
Rédaction en chef / Editor-in-chief : Michelle Chanonat
Traduction / Translation : Denise Babin
Révision français / French copy editing : Michelle Chanonat, Madeleine Philibert, Catherine Sirois
Révision anglais / English copy editing : Denise Babin, Catherine London
Comité de rédaction / Editorial committee : Noë Cropsal, Alain Lavallée, Lydia Lukidis
Coordination des ventes publicitaires / Advertising sales : Jean-Marc Ravatel
Graphisme / Design : Gris-Gris Design
Impression / Printed by : Impart Litho

Tiré à / Print run : 2000 exemplaires / copies
Ont participé à ce numéro / Contributors : Simon Boudreault, Michelle Chanonat, Magali Chouinard, Jean Kaplan, Louise Lapointe, Lydia Lukidis, Patrick Martel, Alexis Martin, Denis Marleau, Jean-Frédéric Messier, Madeleine Philibert, Johanne Rodrigue, Catherine Sirois et/and Larry Tremblay.

Photo de la couverture / Cover photo :
Caminando & Avlando, Ubus Théâtre, © Mario Villeneuve

L'Association québécoise des marionnettistes, Centre UNIMA-Canada (section Québec) remercie tous ses partenaires : le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Ministère de la Culture et des Communications, Patrimoine Canadien et Emploi-Québec. The Québec puppeteer association / UNIMA-Canada (Québec section) thanks the following partners for their support: the Conseil des arts et des lettres du Québec, the Ministère de la Culture et des Communications, Canadian Heritage and Emploi-Québec.

AQM
7755, boulevard Saint-Laurent, bureau 300, Montréal, Québec, H2R 1X1, Canada
Tél. : +1 514-522-1919. www.aqm.ca / info@aqm.ca

Madeleine Philibert

Directrice générale
General Director

PERSISTER ET SIGNER

Le milieu des arts de la marionnette en est un de persévérance et de résilience. Je suis fascinée par tant de projets, de dynamisme, de volonté et de créativité dans un contexte socioculturel pas toujours reluisant. Ici, on croit encore à la magie, mieux, on lui donne vie jour après jour !

Marionnettes veut participer à cette énergie qui rassemble et se propage. Un anti-virus au fonctionnariat culturel, une dose de courage social et idéologique, une capsule de concentré de fierté collective. Car c'est là sa source profonde : des êtres, des pensées, des gestes qui s'unissent, authentiques, à travers les mots et les images, sans autre prétention que de contribuer à faire tourner la grande roue de l'art qui nous passionne.

L'Association québécoise des marionnettistes (AQM) a soufflé ses trente bougies en décembre 2011; je contemple ce parcours du combattant avec beaucoup d'admiration et de respect. Et lorsqu'un membre m'a parlé de l'importance de *Marionnettes*, de la fierté qu'elle suscitait, j'ai été soudainement frappée par cette évidence, par la nature emblématique de cette publication et son caractère rassembleur.

J'ai donc voulu que *Marionnettes* affirme son essence artistique, à la fois tribune et vitrine d'une pratique portée en chœur par des centaines d'artistes et de compagnies. J'ai souhaité qu'elle reflète davantage l'ouverture et le professionnalisme de ses artisans, qu'elle témoigne du rayonnement international de sa communauté et qu'elle mette en lumière la diversité de ses pratiques. Outil de promotion collective, de propagande marionnettique, qu'elle assume sa volonté d'être un ambassadeur international de la pratique québécoise, rien de moins !

Ainsi, *Marionnettes* s'est refait une beauté graphique. Elle s'est fait multitude en y faisant entendre des voix nouvelles, voir des regards extérieurs, dans un format entièrement bilingue. Des paroles qui laissent percevoir ce qui nous rassemble : le travail, acharné et qui prend son temps; l'émotion subtile qui jaillit d'une vie prêtée à la matière; le sens, la cohésion née de cette union du travail et de l'émotion, comme moyen d'être, signifiant, et de contribuer au monde.

Un autre projet rassembleur s'annonce : la fondation prochaine de la Maison internationale des arts de la marionnette (MIAM), portée par Casteliers en partenariat avec l'AQM, laisse entrevoir un avenir exaltant. Centre de création, de formation et de diffusion polyvalent, ce lieu ouvert à la communauté des marionnettistes contribuera au dynamisme de la pratique et saura, j'en suis convaincue, susciter l'enthousiasme des publics qui le fréquenteront.

STAYING THE COURSE

The world of puppetry arts is one of perseverance and resilience. It amazes me that so many projects, and so much enthusiasm, determination and creativity shine through despite the difficult sociocultural context. Here, we still believe in magic. Even better: we bring magic to life every day!

Marionnettes wants to be part of this creative wave as it gathers energy and spreads. A kind of protection against the "cultural bureaucracy" virus; a prescription for social and ideological courage; and a dose of collective pride concentrate. This creative wave draws its energy from the very people who get together to dream up ways of translating their inspiration into gestures, words and images. True to themselves, their goal is simply to contribute to an ever-evolving art that we all love with a passion.

The Québec puppeteer association (AQM) celebrated its thirtieth anniversary in December 2011. It's with great respect and admiration that I look back over the years of struggle that it took to get this far. And when a member told me what *Marionnettes* means to him, how it's such a source of pride, I immediately understood the obvious: this iconic publication is truly a unifying undertaking.

So I wanted *Marionnettes* to assert its artistic essence, as both a forum and a showcase for an art form that is collectively practiced by hundreds of artists and companies. I wanted it to reflect the openness and professionalism of all those involved. I also wanted it to testify to the community's international reputation and to highlight puppetry's diverse practices. *Marionnettes* is unabashedly puppet propaganda and a collective promotional tool. It proudly embraces its role as international ambassador for Québec's puppetry arts!

Marionnettes was given a complete design makeover. It has expanded its scope by presenting new voices as well as external perspectives in a fully bilingual format. These stories offer a glimpse into what brings us together: work – hard work that takes its time; the subtle emotion that emerges from a life dedicated to tangible materials; the meaning and cohesion that come out of this marriage of labour and emotion; and the sense of accomplishment as we contribute to a better world.

Another unifying project is also in the works: the upcoming establishment of the Maison internationale des arts de la marionnette (MIAM). Under Casteliers' leadership and in partnership with the AQM, this "international house of puppetry arts" is full of promise for an exciting future. This multipurpose centre will be devoted to creating, training and presenting all things puppet; a place where puppeteers will feel at home; and a veritable driving force behind puppetry arts' vitality. I am confident that it will be equally successful in captivating the hearts of every one of its guests.

Michelle Chanonat
Rédactrice en chef
Editor-in-Chief

DES MARIONNETTES, DES FICELLES ET DU PAPIER...

Qui sont les artistes québécois qui tournent en Asie, au Mexique, en Europe, en Amérique latine, au Canada et aux États-Unis ? Qui sont les artistes qui présentent leur spectacle dans des salles prestigieuses à New York, Paris, Tokyo, Vancouver et Budapest, dans les festivals internationaux en Allemagne, en Norvège, en Espagne ou en Chine ? Les marionnettistes. Partout dans le monde, ils tissent des fils d'amour en jouant, en créant, en voyageant. En avion, en bateau, en train et en camion, ils partent à la rencontre des gens, des cultures, des savoir-faire. Saltimbanques et globetrotteurs, ils représentent la culture québécoise et à ce titre, sont reçus chez les consuls et les ambassadeurs.

Puisque *Marionnettes* se veut une vitrine pour ces artistes, nous avons choisi la tournée comme thématique principale de ce numéro. Tourner, certes, mais comment ? C'est ce que nous sommes allés voir auprès de sept compagnies de marionnettes - le Théâtre de l'Avant-Pays, le Théâtre de l'Œil et le Théâtre Motus en jeune public, Pupulus Mordicus, les Sages Fous, le Théâtre de la Dame de Cœur et l'Ubus Théâtre. Tous ont développé des stratégies aussi efficaces qu'inspirantes. Une entrevue avec Anne-Françoise Cabanis, directrice du Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes de Charleville-Mézières, présente le fameux « temple de la marionnette » et quelques grands festivals européens. Une vision très personnelle du monde de la marionnette québécoise nous est joyeusement livrée par Jean Kaplan, fervent directeur du festival Marionnettissimo, en France. Magali Chouinard raconte comment jouer dans la rue a changé sa vision et sa pratique.

Pour les « professionnels de la profession », selon l'expression consacrée par Jean-Luc Godard, Catherine Sirois poursuit une réflexion sur l'éclatement des formes et Patrick Martel dresse un tableau des offres de formation faites aux marionnettistes, débutants et confirmés. Un portrait de Ronnie Burkett, marionnettiste vedette qui a tourné dans le monde entier, est tracé par une passionnée professionnelle, Lydia Lukidis, directrice de Panadream Theatre.

Enfin, nous avons donné la parole à des artistes de la scène théâtrale, autour de leur relation à la marionnette. Chez Denis Marleau, la marionnette est partie intégrante de la démarche créative. Simon Boudreault évoque les possibilités qu'elle offre dans la mise en scène. Jean-Frédéric Messier parle de l'écriture pour marionnettes, qu'il vient d'explorer avec deux textes. Alexis Martin se souvient de celle personnifiant Hitler, dans un spectacle de Jean-Pierre Ronfard. Larry Tremblay explore la relation entre marionnettes et kathakali. Johanne Rodrigue plonge dans ses souvenirs de marionnettiste au petit écran. Autant de témoignages pour démontrer une évidence : la marionnette est partout !

À nos collaboratrices et collaborateurs, auteurs et interviewés, tous bénévoles de surcroît, nous adressons nos remerciements les plus sincères pour leur contribution artistique, précieuse et enrichissante.

Et à vous, lecteur, nous souhaitons autant de plaisir à nous lire que nous en avons eu à réaliser ce quatrième numéro de *Marionnettes*.

PUPPETS, STRINGS AND PAPER...

Who are the Québec artists on tour in Asia, Mexico, Europe, Latin America, Canada and the United States? Who are these artists who perform their shows on the prestigious stages of New York, Paris, Tokyo, Vancouver and Budapest, and in international festivals in Germany, Norway, Spain and China? Puppeteers, that's who. They lovingly weave their craft as they perform, create and travel around the world. By airplane, boat, train and truck, they set off to meet people, explore cultures and share expertise. These globetrotting entertainers personify Québec culture and in so doing are welcomed by consuls and ambassadors.

Since *Marionnettes* is intended as a showcase for these artists, we chose touring as the theme for this issue. Going on tour, of course, but how? We met with seven puppet theatre companies to find the answer: Théâtre de l'Avant-Pays, Théâtre de l'Œil, Théâtre Motus – companies that perform for young audiences – as well as Pupulus Mordicus, Les Sages Fous, the Théâtre de la Dame de Cœur and Ubus Théâtre. All have developed strategies that are as effective as they are inspiring. An interview with Anne-Françoise Cabanis, director of the World Festival of Puppet Theatres in Charleville-Mézières, offers a glimpse into the famous "temple of the puppet" as well as of a few major European festivals. A very personal take on Québec's puppetry scene is cheerfully delivered by Jean Kaplan, enthusiastic director of the *Marionnettissimo* festival in France. Magali Chouinard recounts how performing in the street has changed her approach and her practice.

For industry professionals (*"professionnels de la profession,"* as Jean-Luc Godard once famously said), Catherine Sirois reflects on how the art form is shattering its boundaries, and Patrick Martel gives an overview of training opportunities for puppeteers, both beginners and experts. Lydia Lukidis, Panadream Theatre's artistic director and passionate professional, presents a portrait of celebrated puppeteer Ronnie Burkett who has toured all over the world.

And finally, we give the floor to artists from the larger theatre community who describe their relationship to puppetry. For Denis Marleau, the puppet is an integral part of the creative process. Simon Boudreault looks at the many stage directing opportunities puppetry has to offer. Jean-Frédéric Messier talks about writing for puppets, something he has had the chance to explore in two recent pieces. Alexis Martin recalls the puppet that personified Hitler in a play by Jean-Pierre Ronfard. Larry Tremblay explores the relationship between puppetry and Kathakali. Johanne Rodrigue reminisces about her days as a television puppeteer. So many personal accounts that illustrate the obvious: puppets are everywhere!

To our contributors, writers and interviewees – all volunteers! – we extend our heartfelt thanks for their valuable and enriching artistic contribution.

And to you, dear reader, we wish you as much pleasure reading our words as we have had producing this fourth issue of *Marionnettes*.



Le voyage de Tchekhov à Sakhaline, Théâtre Ad Lux © Gabriel Talbot



TOURNER AU QUÉBEC ET DANS LE MONDE

On connaît la chanson : trois petits tours et puis s'en vont. Mais les marionnettes du Québec font bien plus que trois petits tours et les compagnies développent des stratégies toutes plus innovantes les unes que les autres. De la coproduction à l'aménagement d'un autobus, d'une programmation dans un festival à l'embauche d'un agent de tournée, tous les moyens sont bons pour sillonner la planète.

Au sein des compagnies, les savoir-faire sont nombreux et tous différents, en fonction des objectifs et des personnalités. Il n'y a donc pas de recette miracle mais des sources d'inspiration et de réflexion. Francine Pinard, du Théâtre de l'Avant-Pays, évoque la spécificité des tournées pour les compagnies de théâtre de marionnettes s'adressant à un jeune public. Jocelyne Losier, du Théâtre de l'Œil, est une adepte des marchés de spectacle alors qu'Hélène Ducharme, du Théâtre Motus, pense que la coproduction est l'avenir de la création. D'autres démarches originales sont présentées, comme celle des routards convaincus que sont l'Ubus Théâtre, avec Agnès Zacharie au volant de son autobus jaune transformé en petite salle de spectacle, et Jacob Brindamour qui, avec les Sages Fous, visite l'Europe en camion. Quant aux marionnettes géantes du Théâtre de la Dame de Cœur, elles ont adopté un mode de tournée sur mesure, présenté par Richard Blackburn.

Bien d'autres compagnies auraient mérité de figurer ici, parmi lesquelles le Théâtre Incliné qui vient de réaliser une coproduction avec une compagnie japonaise, le Théâtre de la Pire Espèce et le Théâtre du Sous-Marin Jaune, dont les spectacles font en Europe des tournées conséquentes...

TOURING QUÉBEC AND THE WORLD

As the nursery rhyme goes, "Trois petits tours et puis s'en vont..." [1] But Québec puppets do much more than simply go through the motions: our puppet theatre companies have developed strategies that are as effective as they are inspiring. From co-production to the reconversion of a school bus, from performing in festivals to hiring a tour agent, puppets are doing whatever it takes to criss-cross the planet.

Each company's expertise is different, depending on its objectives and personality. There is no magic formula, but rather inspiring and thought-provoking examples. Francine Pinard from the Théâtre de l'Avant-Pays discusses the specific nature of touring with a puppet theatre company specializing in young audiences. Jocelyne Losier from Théâtre de l'Œil is a performing arts market enthusiast while Hélène Ducharme from Théâtre Motus contends that co-production is the way of the future. Other companies approach touring in original ways. Die-hard nomads Ubus Théâtre and Les Sages Fous literally get behind the wheel: Agnès Zacharie from Ubus Théâtre drives a converted school bus-turned-theatre while Jacob Brindamour from Les Sages Fous travels across Europe in a truck. As for the Théâtre de la Dame de Cœur's giant puppets, Richard Blackburn discusses their tailor-made touring strategy.

Many more companies would have deserved to be included. For example, there's the Théâtre Incliné that has co-produced a show with a Japanese company, and both the Théâtre de la Pire Espèce and the Théâtre du Sous-Marin Jaune whose works have considerably toured in Europe...



Ondin, L'Illusion, théâtre de marionnettes © Michel Pinault

Par/By Michelle Chanonat

Tourner au Québec : le facteur humain

Avant de partir à la conquête du monde, les compagnies veulent tourner au Québec. Désir légitime dont la concrétisation n'est pas aussi simple qu'il n'y paraît. Bien que les salles de spectacle aient poussé comme des champignons, il existe encore des régions où le théâtre a du mal à se faire voir. Francine Pinard, directrice des communications au Théâtre de l'Avant-Pays depuis 33 ans, se souvient de ces temps héroïques et pas si lointains, quand les compagnies de théâtre pour le jeune public tournaient dans les écoles et les gymnases, dans des conditions techniques frisant l'indécence. Les commissions scolaires achetaient un spectacle pour toutes leurs écoles, et les compagnies donnaient alors allègrement une moyenne de 175 représentations par année, « avec le panier de basket au milieu du décor et la cloche retentissant à la fin des cours ! » dit en souriant Francine Pinard. À partir des années 1980, l'émergence des diffuseurs spécialisés comme la Maison Théâtre à Montréal, L'Arrière Scène à Belœil et Les Gros Becs à Québec, a favorisé l'accueil des compagnies dans les salles professionnelles de spectacle et les théâtres.

Touring in Québec: the Human Factor

Before setting out to conquer the world, companies want to perform in Québec. A valid objective, but unfortunately easier said than done. Although performing arts venues have sprung up like mushrooms, there are still regions where theatre is struggling to make itself seen. Francine Pinard, communications and marketing director of the Théâtre de l'Avant-Pays for 33 years, remembers the heroic times, not so long ago, when theatre companies for young audiences toured in schools and gymnasiums under technical conditions verging on the indecent. School boards booked a show for every one of their schools, and companies then merrily performed an average of 175 shows per year "with a basketball hoop in the middle of the set and the school bell ringing in the background marking the end of the school day!" says Francine Pinard with a smile. Since the 1980s, the advent of specialized programmers such as the Maison Théâtre in Montréal, L'Arrière Scène in Belœil and Les Gros Becs in Québec City has enabled more companies to perform their works in professional venues and theatres.

Si les réseaux de diffusion comme le ROSEQ[1] ou Réseau Scène et l'ouverture de la Bourse Rideau ont considérablement stimulé la reconnaissance du métier de diffuseur, quelques-uns d'entre eux sont encore des bénévoles et ne peuvent se consacrer à plein temps à leur fonction et aux tâches afférentes comme le développement de public, par exemple. Malgré les innombrables efforts faits auprès des diffuseurs, force est de constater que, s'il y a des fidèles ralliés à la cause, d'autres ont abandonné la programmation de spectacles pour le jeune public. Ce qui fait que, dans certaines régions de la province, les enfants n'ont que peu accès au théâtre durant leur scolarité[2]. Et les adultes ne sont pas mieux lotis, puisque les pièces de théâtre de création tournent elles aussi difficilement.

Pour Francine Pinard, la diffusion est d'abord une affaire de relation de confiance entre le diffuseur et la compagnie : « Certains diffuseurs qui suivaient notre travail pouvaient programmer le spectacle sans l'avoir vu. Maintenant, on utilise d'autres moyens de communication, mais j'ai l'impression que la relation humaine en souffre. On se parle moins souvent, mais on s'envoie des images, des DVD... Cela dit, j'ai développé avec des diffuseurs une relation solide et complice, on est capable de se dire les vraies choses, et notamment pourquoi ils prennent ou pas le spectacle que je leur propose ».

Une qualité essentielle à l'agent de tournée est la patience ! En effet, les saisons sont maintenant programmées un ou deux ans à l'avance. Entre la création d'un spectacle et sa première tournée, il peut se passer dix-huit mois... « Le paysage a considérablement changé ces dernières années, reprend Francine Pinard, beaucoup de compagnies sont arrivées sur le marché, qui ont diversifié le genre en s'acoquinant à la danse, au cirque, etc. Des spectacles étrangers sont apparus dans les programmations. Mais, l'offre enfle alors que la demande, elle, reste la même. Alors il faut se partager le même gâteau, avec plus de convives autour de la table. »

Petit public, petit cachet

Les compagnies de spectacles pour le jeune public, parce qu'elles s'adressent aux enfants, ne peuvent pas prétendre vendre leur spectacle à un prix « d'adulte ». Pourtant les frais sont les mêmes : comédiens, techniciens, montage du décor, coûts de transport, etc. Bien sûr, dans le calcul du cachet, il faut prendre en compte le prix des billets, qui reste volontairement bas, mais on pourrait imaginer des dispositifs permettant de remédier à ce sous-financement. Il manque une volonté politique, soutenue par le Ministère de la Culture et des Communications et les bailleurs de fonds, afin d'encourager les diffuseurs québécois à programmer des spectacles pour la jeunesse. La tournée internationale est donc devenue une question de survie pour les compagnies. Et dans ce domaine, le moins que l'on puisse dire, c'est qu'elles déploient des trésors d'imagination pour réaliser leurs projets.

Despite the fact that programming networks such as ROSEQ[2] or the Réseau Scène or even the Bourse RIDEAU have significantly boosted recognition of the programming profession, many still work as volunteers. These programmers cannot devote themselves full-time to this role and often end up neglecting certain tasks such as audience development. Despite countless efforts to woo programmers, there is no denying that others have dropped shows for young audiences from their schedules, with the exception of a small group of those faithful to the cause. As a result, there are some regions of the province where children have only limited exposure to theatre during their school years.[3] And adult audiences don't fare much better because very little creative theatre actually manages to go on tour.

For Francine Pinard, programming is above all a matter of trust between the programmer and the company: "Some programmers who were familiar with our work would even book a show before seeing it. We have developed new communications channels, but I get the impression that human relationships have been short-changed by these new channels. We speak to each other less often. Instead, we exchange images and DVDs... That being said, I've established solid and open partnerships with many programmers. We're able to tell it like it is, especially when it come to the reasons for booking one of our shows or not."

Patience is a tour director's most important quality! Seasons are now scheduled a year or two in advance. As many as 18 months can go by between a show's premiere and its first day on the road... "The landscape has changed dramatically in recent years," says Francine Pinard. "There are more companies competing for audience attention and these new companies have expanded the genre by teaming up with dance, circus arts, etc. Programmers have been adding foreign shows to their schedules. But while supply has grown, demand has remained the same. We still want our share of the pie, but there are now more guests around the table."

Small spectators, small fees

Because their spectators are mainly children, companies that perform for young audiences are not in a position to sell their shows at an "adult" price. This despite the fact that expenses remain the same: actors, technicians, set installation, transportation costs, etc. Since ticket prices need to be taken into account when determining booking price, deliberately keeping them low results in underfunding. There are solutions out there to address the problem – all it takes is a bit of imagination. But there is a lack of political will. In order to encourage Québec programmers to schedule children's shows, puppet theatre needs the support of the Ministère de la Culture et des Communications and funders. Touring internationally has become a matter of survival for companies. To say that they have applied treasure troves of imagination to reach their goals is an understatement.

Tourner dans le monde : les stratégies

Les marchés de spectacle

Au Théâtre de l'Œil, les tournées internationales ont commencé avec *Le Porteur*, un spectacle sans parole créé en 1997 et qui tourne encore, 16 ans après sa création ! « Tout a commencé au Centre national des arts à Ottawa, dit Jocelyne Losier, responsable de la diffusion depuis 25 ans, où un diffuseur américain a vu le spectacle et nous a invités. Quand on s'est produit à Philadelphie, des programmateurs asiatiques étaient présents et nous sommes allés jouer à Tokyo. C'est *Le Porteur* qui nous a propulsés. Les marchés de spectacle et les missions à l'étranger organisées par Cinars (Conférence internationale des arts de la scène) nous ont beaucoup aidé pour notre développement international. Individuellement, on ne pourrait pas se permettre d'aller à Séoul ni même à New York pour rencontrer des diffuseurs. » En plus de participer aux marchés de spectacle au Canada et aux États-Unis, Jocelyne Losier accompagne fréquemment les équipes de tournée. Cela lui permet d'entretenir sa relation avec le diffuseur, de lui présenter les projets de la compagnie. Elle a ainsi créé ses réseaux de diffuseurs qui programment régulièrement les spectacles de la compagnie.

Hélène Ducharme, directrice artistique et générale du Théâtre Motus, renchérit : « Notre stratégie de diffusion passe beaucoup par les marchés de spectacle comme la bourse Rideau à Québec, le ROSEQ à Rimouski et ceux du Canada et des États-Unis. Une présence régulière à ces marchés et pendant les tournées apporte des résultats. Mais il faut aussi que le spectacle proposé plaise et corresponde aux attentes des diffuseurs. »

Les grands festivals et les tournées

Les grands festivals sont une porte d'entrée souvent empruntée par les compagnies pour montrer leur travail à l'étranger. Pierre Robitaille, directeur à tout faire de la compagnie Pupulus Mordicus, va dans ce sens : « le label "spectacle québécois" a très bonne presse en Europe. La langue, l'accent, le joual mais aussi l'esprit des spectacles contribuent à cette bonne réputation. » Pupulus Mordicus tourne en Europe depuis 1996. « Les grands festivals rassemblent une masse critique de diffuseurs intéressés à la discipline, explique Pierre Robitaille. Au Québec, nous travaillons avec un agent, mais pour la France, c'est moi qui m'occupe de monter les tournées, en profitant des liens que nous avons créés. »

Pour les Sages Fous, l'ouverture à l'international s'est réalisée suite à l'invitation du festival Puppets in the Green Mountains, à Brattleboro dans le Vermont, en 2001 : « Cette année-là, beaucoup de diffuseurs européens étaient présents, raconte Jacob Brindamour, qui ont vu notre spectacle et nous ont invités par la suite. Depuis, nous avons créé des liens solides avec les diffuseurs qui s'intéressent à notre démarche artistique et nous programment régulièrement. Chaque spectacle prépare le terrain pour le suivant. »

Touring Internationally: Strategies

Performing arts markets

Théâtre de l'Œil started touring internationally with *The Star Keeper*, a show without words created in 1997 and still on the road, 16 years after its premiere! "It all started at the National Arts Centre in Ottawa," says Jocelyne Losier, Théâtre de Œil marketing coordinator for the past 25 years. "A U.S. programmer invited us after seeing the show. Asian programmers were present when we performed in Philadelphia, and then we were invited to Tokyo. It's *The Star Keeper* that has been the real boost. Performing arts markets and missions overseas organized by Cinars (Conférence internationale des arts de la scène) have helped stimulate our international development. We couldn't afford to go to Seoul or even to New York on our own to meet with programmers." Besides attending performing arts markets in Canada and the United States, Jocelyne Losier often joins the company on the road. This enables her to maintain relationships with programmers and discuss upcoming projects. In doing so, she has established a network of programmers who regularly schedule the company's shows.

Théâtre Motus general and artistic director Hélène Ducharme concurs: "Our marketing strategy focuses on performing arts markets such as the Bourse Rideau in Québec City, the ROSEQ in Rimouski, and markets in Canada and the United States. Regular participation in these markets combined with having our marketing staff travel with us on tour produces results. But the programmers also have to like the show and it needs to meet their expectations."

The major festivals circuit

Major festivals are often a company's gateway to the international circuit. Pierre Robitaille, jack-of-all-trades director of Pupulus Mordicus, agrees: "The 'Québec brand' gets good press in Europe. The language, accent and *joual* dialect, as well as the performances' spirit have helped build this enviable reputation." Pupulus Mordicus has been touring Europe since 1996. "Major festivals attract a critical mass of programmers interested in the discipline," says Pierre Robitaille. "We work with an agent for Québec dates, but I take care of the details surrounding our French tours, taking advantage of partnerships we've built over time."

For Les Sages Fous, access to the international market was made possible thanks to their participation in the Puppets in the Green Mountains festival in Brattleboro, Vermont, in 2001: "Many European programmers were on hand that year," says Jacob Brindamour. "They saw our show and then invited us. We have since built strong relationships with programmers who are interested in our artistic process and who book our shows regularly. Every show sets the stage for the next."



Jacques et son maître, Pupulus Mordicus. Acteurs / actors : Christian Michaud, Valérie Laroche © Louise Leblanc

L'envie de sillonner le monde résume la stratégie de diffusion des Sages Fous : « Nous créons pour la tournée, pour pouvoir voyager, aller à la rencontre des publics lointains, pas seulement dans les grandes villes mais aussi dans les petits bleds. Il n'y a rien qui m'excite plus que d'aller au fin fond de la Roumanie ! Nous tournons en camion; la route, c'est une manière particulière de rencontrer l'Europe. Depuis dix ans, la compagnie tourne six mois par année. À chaque tournée, nous jouons dans des lieux nouveaux, cela agrandit notre réseau. Notre stratégie ? La présence. Au lieu d'attendre que les spectacles soient vus au Québec et demandés en Europe, nous les apportons directement, comme si nous étions une compagnie européenne. Nous prenons en charge le transport transatlantique et nous avons un point de chute dans les Ardennes belges, c'est de là que les tournées partent. »

Le producteur délégué

Pour Agnès Zacharie et l'Ubus Théâtre, tout a commencé en 2006 au Carrefour international de théâtre de Québec. Un diffuseur français a vu le spectacle et l'année suivante, la compagnie a fait une première tournée d'une centaine de représentations dans son bel autobus jaune. Politique de décentralisation aidant, avec le soutien de La Comète - Scène nationale de Châlons-en-Champagne, de l'Espace Jean-Legendre à Compiègne et du Théâtre de Grasse, l'Ubus Théâtre sillonne les routes de France, visitant les villages qui ne possèdent pas d'infrastructure théâtrale. Le directeur de La Comète agit comme producteur délégué auprès de la compagnie : « il nous a adopté, dit Agnès Zacharie, il parraine nos tournées. On donne en moyenne 110 à 150 représentations par année au Québec et autant en France. Depuis 2004, 25 000 spectateurs ont vu une de nos quatre créations, et quand on sait que dans l'autobus, on ne peut accueillir que 30 personnes par représentation, ça fait beaucoup ! » Surfant sur ce succès qu'elle reçoit comme un cadeau de la vie, Agnès Zacharie reconnaît qu'elle n'a pas de plan de diffusion pour l'instant, se contentant de répondre à la demande : « c'est moi qui m'occupe de monter les tournées au Québec, avec une petite équipe autour de moi, administrative et technique. Mais, pour poursuivre notre développement et consolider nos acquis, je sais bien qu'il va falloir trouver un agent et s'organiser. » Un autobus en France, un autre au Québec et un troisième au Brésil en 2014... Quand elle rêve, Agnès Zacharie voit des autobus partout, « qui pourraient faire travailler plein d'artistes ! »

An urge to travel the world is at the heart of Les Sages Fous' marketing strategy: "We create shows that are tailor-made for the road. This way we get to travel and reach out to far-away audiences in big cities or in small towns off the beaten path. Nothing stimulates me quite like visiting the Romanian backcountry! We travel by truck. Being on the road is a unique way to discover Europe. We've toured six months out of every year for the past ten years. Each tour brings us to new places, effectively expanding our network. Our strategy? Being there. We don't wait for our shows to be presented in Québec and then get invited to Europe; we tour directly, just like a European company would. We take care of transatlantic travel costs and we can count on an unloading point in the Belgian Ardennes – That's where we begin our tours."

Working with an agent

For Agnès Zacharie and Ubus Theatre, it all started in 2006 at the Carrefour international de théâtre de Québec. A French programmer saw their show and the very next year the company embarked on its first tour, making close to one hundred stops with its delightful yellow school bus. Thanks to decentralization policies and with support from La Comète–Scène nationale de Châlons-en-Champagne, the Espace Jean-Legendre in Compiègne and the Théâtre de Grasse, Ubus Théâtre criss-crossed France, making stop-overs in many villages that don't even have basic theatre infrastructure. The general director of La Comète acts as their agent in France. "He's adopted us," says Agnès Zacharie. "He sponsors our tours. We perform between 110 and 150 shows every year in Québec and as many in France. Since 2004, 25,000 spectators have seen us perform one of our four productions. And when you consider the fact that the bus can only accommodate 30 people at a time, that makes for a lot of shows!" Riding a wave of success she considers life's gift, Agnès Zacharie admits she has no marketing plans for now, and that she is merely responding to demand: "I take care of setting up tours in Québec, with the help of a small technical and administrative team. But I realize that if we want to continue to grow and build on our achievements, we'll have to work with an agent and get our act together." One school bus in France, one in Québec and another in Brazil in 2014... Agnès Zacharie dreams of buses everywhere, "putting lots of artists to work!"



Harmony,
Théâtre de la Dame de Cœur
© Courtesy of International
Arts Carnival

La coproduction

Le Théâtre de la Dame de Cœur et ses marionnettes géantes a fait le choix d'avoir un « démarcheur qui sillonne la planète, explique Richard Blackburn. Il ne suffit pas d'envoyer du matériel, il faut rencontrer les gens pour voir ce que nous pourrions faire ensemble. Le contact direct, c'est important. C'est ainsi qu'est arrivé un projet de coproduction avec le Japon, pour l'exposition universelle d'Aichi en 2005. Le spectacle a été fabriqué au Québec en français et en japonais ! » Plus qu'une coproduction, il s'agissait d'un travail de commande : créer une pièce pour marionnettes géantes à l'occasion d'un événement particulier. « Ce sont des conditions privilégiées, reconnaît Richard Blackburn. Nous avons travaillé en étroite collaboration avec l'équipe japonaise, qui est venue à Upton (Québec) plusieurs fois. Bien sûr, ça ralentissait un peu le processus de création, mais c'était tellement enrichissant. Au-delà de la barrière de la langue, on a rejoint ensemble une nappe phréatique commune et on puisait là-dedans. C'était très harmonieux ». Le spectacle a donc été créé au Japon, puis il a tourné dans certaines grandes salles du Québec. « Voyager avec des marionnettes surdimensionnées n'est pas la chose la plus aisée, concède Richard Blackburn, les frais de transport sont considérables et nous ne pouvons jouer que dans de grandes salles ou dans des festivals ». Pourtant, le Théâtre de la Dame de Cœur se produit au Mexique, en Asie et aux États-Unis, et certains de ses spectacles sont traduits en cinq langues : « Mais on ne pourrait pas envisager une tournée comme le font la plupart des compagnies. Ce n'est pas notre objectif non plus. Nous voulons simplement continuer à développer ce que l'on sait faire, ici, au Québec, tout en accueillant des projets de collaboration et de coproduction. »

Pour Hélène Ducharme, « la coproduction est l'avenir de la création ! ». Toutefois, elle fait une distinction très nette entre la coproduction avec un ou des diffuseurs et la coproduction entre deux compagnies artistiques, comme celle qu'elle a en projet avec Pupulus Mordicus, « parce que nos univers se rejoignent », dit-elle. La coproduction artistique permet de partager les coûts de création et offre la possibilité de tourner en profitant des marchés respectifs. « Elle est aussi très stimulante, par la confrontation qu'elle apporte dans les choix, les décisions. Cela fait grandir l'équipe ! »

Co-production

The Théâtre de la Dame de Cœur and its giant puppets have chosen to work with a "traveling agent that combs the planet," says Richard Blackburn. "Mailing promotional material just doesn't do the job. We have to meet in person to get an idea of what we can accomplish together. Direct contact is important. It's how our co-production with Japan for the Aichi World's Fair in 2005 came to be. The show was developed in Québec both in French and in Japanese!" More than a co-production, it was a made-to-order giant puppet show for a specific event. "The conditions were very favourable," says Richard Blackburn. "We worked closely with the Japanese team. They came to Upton (Québec) many times. Of course, this may have slowed the creative process down, but it was such a rewarding experience. Beyond the language barrier, we drew our inspiration from a common source. It was very harmonious." The show premiered in Japan and then toured a number of large venues in Québec. "Travelling with oversized puppets is not an easy undertaking," says Richard Blackburn. "Transportation fees are considerable and we can only perform in large venues or at festivals." Yet the Théâtre de la Dame de Cœur does tour its shows in Mexico, Asia and the United States. Some shows have even been translated into five languages: "We can't even consider touring along the same lines as most other companies. That's not our goal anyway. We simply want to continue developing our work in Québec while being open to new collaborations or co-productions."

For Hélène Ducharme, "co-production is the future for creation!" However, she makes a clear distinction between co-production with one or more programmers and co-production between two theatre companies, such as the one she has in the works with Pupulus Mordicus because, she says, "our worlds converge." Co-production allows you to share the costs of developing the show, while letting you take advantage of both companies' markets. "The meeting of minds that comes with co-production is also very stimulating. It helps the team grow!"

Not only does co-production with a programmer ensure the pre-purchase of a show, it also builds lasting ties between the

En plus d'un préachat de spectacle, la coproduction avec un diffuseur tisse un lien durable entre celui-ci et la compagnie. « Si les raisons économiques ne prévalent pas dans le choix de faire une coproduction, en réaliser une avec des diffuseurs ou des artistes hors Québec peut permettre d'obtenir un soutien supplémentaire, via la Commission Internationale du Théâtre Francophone, par exemple. »

Le Théâtre Motus a fait une première coproduction avec des artistes africains qui sont venus jouer au Québec, puis la compagnie est partie avec son spectacle tourner en Afrique : « On a mis le spectacle dans des valises et on est parti en *van* en plein cœur de la brousse, se souvient Hélène Ducharme. Tourner dans ces conditions m'a donné beaucoup d'espoir. J'aimerais développer un projet avec l'Amérique latine et trouver un moyen d'aller là-bas sans que ce soit une histoire d'argent... »

Si la diffusion internationale recommande d'avoir des objectifs clairs et un plan stratégique bien défini, on constate qu'en pratique - et c'est rassurant - la relation humaine est encore et toujours privilégiée. Dans une époque où le virtuel et la technologie voudraient prendre toute la place, les artistes sont là pour nous rappeler cette évidence : quelle que soit la stratégie, il y a un humain derrière. Et la volonté de rencontrer le public, où qu'il soit. Alors, quelles que soient leurs montures, on souhaite aux marionnettistes de voyager loin... et longtemps !

1 Réseau des organisateurs de spectacles de l'est du Québec.
2 Source : *Vers une politique du théâtre professionnel pour les jeunes publics*, Conseil québécois du théâtre, Montréal, 2013

programmer and the company. "Even if financial imperatives are not the main reason behind the decision to co-produce, working with foreign programmers or artists opens the door to additional funding from the Commission Internationale du Théâtre Francophone, for example."

Théâtre Motus' first co-production was with African artists who came to Québec to perform with the company. Then the show toured in Africa: "We stuffed the show into a few suitcases and set off in a van for the African wilderness," remembers Hélène Ducharme. "Touring under such conditions gave me a great deal of hope. I would love to develop a project with Latin America and find a way to tour there without the whole process turning into a complicated money issue..."

Even if touring internationally requires having clear objectives and a well-defined strategic plan, in practice the human relationship is still and always front and centre, and this is comforting. At a time when technology and virtual reality seem to want to invade every aspect of our lives, artists are there to remind us of the obvious: whatever the strategy, there's always a person behind the wheel. And the willingness to reach out to our audiences, wherever they are. Whatever their travel arrangements, let's wish puppeteers long and happy travels to far-away places!

1 Three small steps on stage and off they go! (loose translation)
2 Réseau des organisateurs de spectacles de l'est du Québec (Eastern Québec Network of Show Organizers)
3 Source: *Vers une politique du théâtre professionnel pour les jeunes publics*, Montréal, Conseil québécois du théâtre, 2013.

Un coup de pouce pour la tournée...
A Welcome Boost for Touring Companies...

Depuis quatre ans, avec le soutien du Ministère de la Culture et des Communications du Québec, le Festival Les Trois Jours de Casteliers invite plusieurs programmateurs étrangers afin de favoriser la diffusion des spectacles de marionnettes sur la scène internationale. L'AQM profite alors de l'occasion pour organiser une rencontre de ces diffuseurs avec les compagnies et marionnettistes québécois.

En mars 2013, le festival a aussi servi de cadre pour les rencontres de deux Commissions UNIMA (Festivals internationaux et Enseignement et Formation professionnelle) qui se sont déroulées à l'École supérieure de théâtre de l'UQÀM. À cette occasion, l'AQM a su rassembler les 27 directeurs de festival et formateurs professionnels présents, venus de quatre continents, autour de 33 compagnies du Québec et d'Ontario intéressées à diffuser leur travail à l'étranger. Appréciés de tous, ces échanges connaissent moult retombées et donnent un coup de pouce significatif à la tournée nationale et internationale des spectacles.

With the support of Québec's Ministère de la Culture et des Communications, the past four editions of the Les Trois Jours des Casteliers festival hosted several foreign programmers in an effort to encourage the presentation of puppet theatre on international stages. The AQM took the opportunity to organize a meeting between these visiting programmers and puppet theatre companies and puppeteers from Québec.

In March 2013, the festival also provided the context for two UNIMA Commission meetings (International Festivals and Professional Training). The meetings were held at UQAM's École supérieure de théâtre. This year, the AQM arranged for 27 festival directors and training professionals from four continents to meet 33 companies and artists from Québec and Ontario interested in performing their work abroad. This opportunity to get acquainted with each other was appreciated by all. The event has already had a positive impact and has given a significant boost to touring companies on national and international stages.

LA MARIONNETTE EN FESTIVAL

Rencontre avec Anne-Françoise Cabanis,
directrice du Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes de Charleville-Mézières.
Par Michelle Chanonat

PUPPETS PLAY AT FESTIVALS

Interview with Anne-Françoise Cabanis,
Director, World Festival of Puppets Theatres in Charleville-Mézières
By Michelle Chanonat



Antigone, Nicole Beutler, Ulrike Quade. Acteurs / actors : Hillary Blake Firestone, Michele Rizzo, Cat Smits © Anja Beutler



Ouroboros, Handspring Puppet Compagny
© Luke Younge

Célèbre pour son poète aux semelles de vent, Arthur Rimbaud, Charleville-Mézières l'est aussi pour son festival de marionnettes. Fondé en 1961 et dirigé par Jacques Félix, amateur passionné, le festival a donc fêté ses 50 ans en 2011. D'abord présenté tous les trois ans, il est biennal depuis 2009, sous l'impulsion de Anne-Françoise Cabanis, directrice depuis 2008.

Le Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes est l'un des rassemblements les plus importants de marionnettistes du monde entier, là où se croisent et se rencontrent cultures, approches, techniques et sensibilités. Porté à bout de bras par une équipe réduite mais passionnée (seulement cinq membres sont permanents), ce festival investit pendant dix jours tout ce que la ville compte de salles, places, rues, cours et gymnases, pour faire la fête aux marionnettes !

La programmation : de la tradition à la modernité

Pour bâtir sa programmation, Jacques Félix avait repris une tradition des pays de l'Est de l'Europe, en demandant aux compagnies de déposer un dossier de candidature. D'abord surprise de cette méthode, habituée qu'elle était de voir les spectacles avant de les sélectionner, Anne-Françoise Cabanis en a vite compris l'intérêt : « En regardant les 1000 dossiers qui arrivent chaque année, je peux me faire une idée de ce qui se passe dans le monde. Pour construire la programmation, je m'appuie donc sur les spectacles que je vois dans les festivals, et ceux que je découvre dans les dossiers de candidature. Les nouveaux moyens de communication (Youtube, DVD et autres) nous permettent de nous faire une idée assez précise du spectacle proposé. Et puis, il y a le soutien des réseaux (programmateurs, festivals...) qui permettent d'identifier des compagnies et de suivre leur travail. Sinon, il faudrait voyager partout dans le monde mais c'est matériellement impossible. »

Pour chaque édition, la programmation accueille environ 40 % de spectacles étrangers et 60 % de compagnies françaises : « La marionnette s'est ouverte et frottée à d'autres territoires et disciplines, et je pense qu' elle doit maintenant se recentrer sur elle-même et ses fondamentaux. À Charleville, nous sommes attentifs à notre identité de festival de marionnettes. À trop s'ouvrir à d'autres disciplines, on risquerait de devenir un énième festival de rue. C'est pourquoi, même les spectacles de rue sont choisis pour leur propos sur la marionnette. De plus, nous voulons garder diversité et éclectisme, conserver un regard d'ouverture sur des productions qui pourraient paraître désuètes, ou trop traditionnelles, alors qu'il faut les mettre

Famous for its "poet with soles of wind" Arthur Rimbaud, Charleville-Mézières is also known for its puppet festival. Founded and directed by passionate enthusiast Jacques Félix back in 1961, the festival celebrated its 50th anniversary in 2011. Originally held every three years, the festival has been held every other year since 2009, and under director Anne-Françoise Cabanis' leadership since 2008.

The World Festival of Puppets Theatres is one of the most important gatherings of puppeteers from around the world. It is a place where cultures, approaches, techniques and sensibilities meet and mingle. The festival is kept afloat by a small but dedicated team with only five permanent staff. For ten days, it takes over every concert hall, theatre, square, street, courtyard and gymnasium in town in a celebration of puppetry!

Festival programming: from tradition to modernity

Borrowing from Eastern European tradition, Jacques Félix required theatre companies to submit a detailed application in order to be part of the festival. Being more used to seeing a performance before including it in a festival's programming, Anne-Françoise Cabanis was surprised at first by this method, but quickly saw its advantages: "By going through the 1000 applications that are submitted every year, I get a better picture of what's happening around the world. I put the program together by considering both the shows I've seen at festivals and the shows that I discover in the detailed applications. New means of communication, such as YouTube and DVDs, allow us to get a fairly good sense of the proposed show. And there are also professional networks (local programmers, other festivals...) that help us identify potential companies and keep track of their work. Otherwise, we would have to travel around the world and that would be physically impossible."

Each festival program is built around a 40:60 ratio of foreign/French shows: "Puppetry has expanded its horizons and rubbed shoulders with other artistic realms and disciplines. I believe it must now focus on itself and its fundamentals. At the Charleville festival, we are very mindful that we are first and foremost a puppetry festival. If we showcase too many other disciplines, we risk becoming just another street festival. This is why even street performances are selected based on their inclusion of puppetry arts. In addition, we want to maintain diversity and eclecticism as well as keep an open mind for productions that may seem

en contexte selon leur pays d'origine, les traditions, les conventions ou les esthétiques. Ce sont ces identités culturelles différentes qui font la richesse d'une programmation. Récemment, j'étais en Chine pour le congrès de l'UNIMA et j'ai vu beaucoup de spectacles. Mais ceux que j'avais envie de faire venir en France, les Chinois ne souhaitent pas les exporter ! Parce que, pour l'heure, ils préfèrent montrer leurs grandes traditions et exceptionnelles technicités, véhiculant l'image d'une Chine impériale. Aussi, les spectacles que l'on voit dans les festivals ne sont pas forcément ceux qui tournent dans leur pays. »

Historiquement, la marionnette est destinée à un public adulte. « C'est même une revendication des marionnettistes !, ajoute Anne-Françoise Cabanis. Mais il est vrai que, dans la production française, 70 % des spectacles de marionnettes s'adressent au jeune public. Alors, la question n'est pas de savoir si c'est pour enfants ou pas, la question c'est de savoir si le spectacle est un bon spectacle amenant des formes nouvelles et jeunes pour un public au regard neuf et disposé à partager des aventures artistiques . »

Vue sur le Québec

Parmi les festivals internationaux que fréquente Anne-Françoise Cabanis, Les Trois Jours de Casteliers, à Montréal, accueillait dans son édition de 2013 un spectacle coproduit par le festival de Charleville, *Bastard !* de la compagnie hollandaise DudaPaiva. « La coproduction permet de mettre en avant quelques spectacles et d'apporter des moyens aux compagnies, mais elle est encore exceptionnelle pour le festival de Charleville, puisque nous n'avons pas réellement de budget alloué à la production. »

Ce qui n'empêche nullement de tisser des liens durables et d'envisager d'autres formes de collaboration, en particulier avec le Québec : « Je perçois le milieu québécois de la marionnette comme une famille qui travaille ensemble, qui cherche ensemble. Les compagnies se rencontrent, elles ont un lien très fort avec l'université et donc la formation, c'est une belle dynamique. Dans les spectacles pour enfants, ce qui me frappe, c'est le regard qui est porté sur l'enfant, plus enveloppant, plus sécuritaire qu'en France, où on est plus abstrait, plus esthétisant. Mais c'est simplement une façon différente d'appréhender la vie, la famille et la diversité culturelle. Les différences culturelles, il ne faut pas les gommer mais les apprécier. Il n'y a pas un art ni une pensée qui seraient au-dessus des autres... »

outdated or too traditional, but that must be considered in the context of their country of origin, or of certain traditions, conventions or aesthetics. These diverse cultural identities are what make for a program's rich landscape. I was in China recently for the UNIMA Congress and saw many shows. But the ones I wanted to bring to France, the Chinese didn't want to export! For the time being, they would rather tour with their great traditions and exceptional technical expertise, and in doing so continue to convey the image of an imperial China. The shows that we get to see on the festival circuit are not necessarily the same shows that are performed in their country."

Historically, the puppet was intended for an adult audience. "In fact, this has been a long-standing demand among puppeteers!" adds Anne-Françoise Cabanis. "But admittedly, 70 percent of French puppet shows are intended for young audiences. The question then is not whether a show is intended for children, but whether the show is good and presents new and fresh approaches to an open-minded audience that's willing to take part in artistic adventures."

Overview of Québec

Among the international festivals that Anne-Françoise Cabanis attends, Les Trois Jours de Casteliers festival in Montréal presented *Bastard!* at its 2013 edition. *Bastard!* is a co-production between the Charleville festival and the Netherlands' DudaPaiva Company. "Co-production can serve to highlight a few shows and provide resources to companies, but it's still the exception at the Charleville festival, since we don't actually have any funds earmarked for production."

This in no way compromises the development of long-term relationships or the exploration of other types of collaboration, particularly with Québec: "Québec's puppetry community is something like a family that works together, that explores new ideas together. Companies meet regularly and maintain a very strong bond with the university and, in doing so, with training. It's a great dynamic. When it comes to children's shows, what strikes me most is the more enveloping, more reassuring way of communicating with the audience. In France, the approach is more abstract, more aesthetic. It's simply a different way of understanding life, family and cultural diversity. It's always better to appreciate cultural differences and not to try to erase them. There are no art forms or ways of thinking that are above all others..."



La grand-place de Charleville-Mézières
© Michel Renaux

Les grands festivals européens
Leading European Festivals

Si le festival de Charleville est désormais reconnu comme « le temple de la marionnette », d'autres grands festivals européens constituent, selon Anne-Françoise Cabanis, « des repères solides ».

En Allemagne, le FIDENA (Figurentheater der Nationen) de Bochum, festival international créé en 1958, est sans doute le plus ancien. Le FITZ (Zentrum für Figurentheater) à Stuttgart présente tous les deux ans un festival international. Le Festival de Halle ou encore le Festival international de théâtre de marionnettes des villes de Nuremberg et Fürth présentent des programmations éclectiques et audacieuses, où l'on peut voir la marionnette s'acoquiner avec d'autres disciplines.

Ces dernières années ont vu l'éclosion de festivals en Estonie, en Finlande... Le Festival international de Ljubljana, en Slovénie, pays où l'art traditionnel est la marionnette, a lieu tous les ans au mois de juin. Les compagnies y présentent principalement des spectacles pour le jeune public, mais la programmation accueille également quelques pièces pour adultes. Le festival Skupova de Pilsen, en République Tchèque, le festival Les Journées Internationales de la Marionnette d'İzmir, en Turquie sont des manifestations où les artistes présentent des formes qui ne seraient pas forcément visibles dans leur pays. Les festivals internationaux permettent cette ouverture.

« En Italie, les années Berlusconi n'ont pas été sans dommage, reprend Anne-Françoise Cabanis, et, faute de financement, il n'y a plus de grands festivals. En Espagne, Titirimundi, le festival de Ségovie, en Castille, est le plus important; le Festival de théâtre de marionnettes de Lleida, créé en 1990, est consacré au jeune public et au théâtre d'objets. »

La Semaine Internationale de la Marionnette en Pays Neuchâtelois, en Suisse est un festival biennal qui a lieu les années impaires, comme celui de Charleville. Figura, festival de théâtre d'images et de marionnettes, a lieu à Baden, en juin. En Belgique, la marionnette affiche une belle vitalité, bien qu'elle n'ait pas de festivals qui lui soient spécialement consacrés, hormis le Festival Ça bouge ! à Tournai, dédié au théâtre d'objets et de marionnettes. Le festival Namur en mai accueille aussi des marionnettes.

Enfin, en France, on ne présente plus le célèbre Marionnettissimo à Tournefeuille. Mais il faut également signaler le Festival de la marionnette de Dives-sur-Mer, en Normandie, ou encore le festival de marionnettes, théâtre d'objets et formes animées Méliscènes, à Auray, en Bretagne, et bien sûr la Biennale internationale des Arts de la Marionnette à Paris, dont c'est la 7e édition en 2013.

If the Charleville festival is now recognized as "the temple of the puppet", other major European festivals are, according to Anne-Françoise Cabanis, "strong benchmarks."

Established in 1958, Germany's FIDENA *(Figurentheater der Nationen)* in Bochum is undoubtedly the oldest international festival. The FITZ *(Zentrum für Figurentheater)* is an international festival held in Stuttgart every other year. Both the Halle festival and the International Puppet Theatre Festival held in Nuremberg and Fürth offer eclectic and bold programming, where puppets team up with other creative disciplines.

Recent years have witnessed the emergence of festivals in Estonia and Finland. Ljubljana hosts an international festival every year in June in Slovenia, a country where puppetry is the traditional art form. Companies mainly present shows for young audiences, but the festival also offers a few performances for adults. Skupa's Pilsen festival (Czech Republic), Izmir International Puppet Days (Turkey) are events where artists perform works that would not necessarily have the same exposure in their own country. International festivals are venues that foster such openness.

"The Berlusconi years in Italy took their toll," says Anne-Françoise Cabanis, "and there are no longer any major festivals there because of lack of funding. Spain's *Titirimundi* festival in Segovia (Castile) is the country's most important. The Lleida Puppet Theatre Festival, established in 1990, is dedicated to young audiences and to object theatre."

Switzerland's Semaine internationale de la Marionnette en Pays Neuchâtelois is a biennial festival that's held in odd years, like Charleville's. Figura is an image and puppetry theatre festival that is held in Baden in June. Puppetry is also alive and well in Belgium, even though the country doesn't have a festival specifically dedicated to the art form, other than the Festival Ça bouge! in Tournai, dedicated to object theatre and puppetry. The Namur en mai festival also includes puppetry arts.

And finally, in France, the famous Marionnettissimo festival in Tournefeuille needs no introduction. Other French festivals are also worth pointing out, such as the Dives-sur-Mer festival in Normandy, or Auray's Méliscènes festival of puppetry, object theatre and a nimated forms in Brittany, and of course Paris' Biennale internationale des Arts de la Marionnette, celebrating its seventh edition in 2013.

Par / By Magali Chouinard

Artiste multidisciplinaire et marionnettiste
Multidisciplinary artist and puppeteer

À NOUS LA RUE !

De 2008 à 2010, alors que j'opérais tranquillement une migration de ma création visuelle et poétique vers la pratique des arts de la marionnette, j'ai eu la chance de découvrir Les soirées de théâtre insolite organisées par les Sages Fous dans les rues et sur différents sites extérieurs à Trois-Rivières, au Québec. Intégrée dans l'équipe des techniciens de plateau, j'ai été fascinée de voir à quel point les artistes des compagnies partageaient la même passion à provoquer de belles rencontres de création avec les gens dans la rue[1]. En plus des Sages Fous, ZAL (Zone Artistique Libre), Toxique Trottoir, Les Vivaces, Ranch-o-Banjo, La Tête de Pioche et Mobile Home sont quelques-unes des compagnies que j'ai côtoyées avec bonheur, en coulisses et en représentations. Cela m'a permis d'observer différentes formes d'art vivant présentées dans des espaces publics. Au printemps 2011, je faisais à mon tour le grand saut, délaissant mes explorations sur scène pour aller me frotter à l'énergie si particulière de la rue. J'avais alors un urgent besoin de multiplier les rencontres avec le public sans le quatrième mur de la scène, pour percevoir directement dans le regard des spectateurs ce que mes personnages communiquaient par leur simple présence. Cela m'a permis de préciser mon jeu plus rapidement. Après une première expérimentation dans le cadre de La Rue Kitétonne (festival international des arts de la rue), j'ai participé à d'autres événements[2] qui font eux aussi le pari de provoquer des rencontres hors normes. J'ai pu développer le dialogue passionnant qui résulte de la rencontre de la marionnette avec le spectateur dans un rapport de proximité, interactif, intense et inattendu.

Comme j'ai à cœur la reconnaissance de cette forme d'art par un plus large public, j'estime que la rue est un lieu à investir davantage. L'espace public (intérieur ou extérieur) offre une visibilité extraordinaire; il permet d'attirer des spectateurs qui n'ont aucune idée préconçue devant ce qu'ils voient, qui se laissent porter par la création simplement, par ce qu'elle leur offre au moment où ils la croisent. La rue m'apparaît ainsi comme un des lieux privilégiés pour sortir la création des sentiers battus et pour élargir les publics. En outre, la création en marionnettes pour la rue est un canal non négligeable qui a bien des mérites, dont celui d'offrir une rampe de lancement accessible à un plus grand nombre d'artistes.

TAKING TO THE STREETS!

From 2008 to 2010, while I was quietly migrating from a visual and poetic practice to the world of puppetry arts, I had the opportunity to discover the unusual theatre evenings organized by Les Sages Fous in the streets and at different outdoor venues in Trois-Rivières, Québec. I was part of the technical crew and I was fascinated by how the artists shared a passion for reaching out to people on the street and inspiring creative moments.[1] I also had the opportunity to mingle with other companies such as ZAL (Zone Artistique Libre), Toxique Trottoir, Les Vivaces, Ranch-o-Banjo, La Tête de Pioche and Mobile Home, either backstage or during their performances. This allowed me to observe the many ways performing arts can be presented in public spaces. In spring 2011, it was my turn to take the plunge as I put my stage explorations aside and took to the street to get a feel for its unique energy. At the time I felt an urgent need to reach out to the audience. I needed to break down the theatrical fourth wall in order to see directly into the spectators' eyes and get a feel for what my characters were getting across. This feedback helped me quickly refine my performance. After a first run at the international street arts festival La Rue Kitétonne, I took part in other events[3] that also rise to the challenge of provoking unconventional encounters. I was able to develop an exciting dialogue through the meeting between puppet and spectator in a close, interactive, intense and unexpected connection.

Because I believe this art form deserves wider recognition, I think puppetry arts should take to the street more often. Public spaces (indoor or outdoor) offer tremendous visibility and attract spectators who have no preconceived notions of what they are seeing. They are simply carried away by the performance, by what it has to offer at the time their paths cross.

The street, therefore, strikes me as a privileged place where we can take our creativity off the beaten path and broaden its audience. The street offers puppeteers significant advantages such as being a career-launching pad that is accessible to a greater number of artists.



Julie Desrosiers © François Doucet

Le public de la rue

Pour la rédaction de cet article, j'ai rencontré deux personnalités passionnées par les arts de la rue : Michel Barette, consultant à la programmation depuis plus de vingt ans pour le volet Arts de la rue du Festival international d'été de Québec, et Julie Desrosiers, artiste multidisciplinaire, qui crée de fascinants personnages pour aller à la rencontre des gens dans la rue. À travers leurs réflexions, je rends compte de quelle manière, malgré la liberté associée à la création pour la rue, il faut composer avec les contraintes qui lui sont inhérentes.

Là où il est question de prendre des risques, Michel Barette met son expérience à profit avec enthousiasme. En effet, pour lui, « l'art dans la rue regarde les gens directement dans les yeux et le public aime beaucoup ce type de rapport direct, chaleureux, dérangeant, surprenant ». De plus, son intérêt à vouloir explorer différents lieux lui a permis de développer au fil des ans une expertise pour situer chaque spectacle dans l'écrin qui lui convient. Là est le grand défi quand on sort des espaces conventionnels : le diffuseur doit comprendre l'énergie d'une œuvre et trouver dans quel lieu elle pourra le mieux se transmettre. Michel Barette sait bien qu'un public captivé est le résultat d'une rencontre au bon moment et au bon endroit : « Parce que le public de passage, même s'il n'a pas d'intention ni d'attente, a la liberté de "zapper" ou de s'attarder... »

The street audience

To prepare this piece, I met with two passionate individuals from the world of street arts: Michel Barette, street arts programming consultant for over twenty years for the Festival d'été de Québec, and Julie Desrosiers, a multidisciplinary artist who creates fascinating characters that she then takes to the street to reach out and connect with the audience. As they shared their thoughts, I realized how, despite the freedom associated with creating for the street, we have to deal with the constraints that come with the territory.

When it comes to taking risks, Michel Barette is eager to put his experience to good use. Indeed, he believes "street art looks people straight in the eye; the public loves this type of direct, warm, somewhat disturbing and surprising contact." In addition, his interest in exploring different locations has helped him develop an expertise in finding the ideal setting for each performance. This is the biggest challenge associated with unconventional venues: the programmer needs to understand a work's energy and find a location where it can best come through. Michel Barette understands that a captivated audience is the result of a meeting at the right time and the right place, "because the passing public, even if it has no specific intentions or expectations, has the choice to either 'zap' or stick around..."

Cette relation libre avec le public serait pour Julie Desrosiers la raison profonde pour laquelle bon nombre d'artistes, au-delà du fait de se mettre en danger, choisissent le défi que présente la rue : « J'aime la relation avec un public en liberté, qui n'est pas pris en otage. Ce public croise ton chemin, y reste ou décide de s'en aller. On le prend par surprise, il est libre; on ne lui doit rien, il ne nous doit rien. J'aime piquer la curiosité et transporter les gens qui ne s'y attendent pas dans un autre monde. Ce qui m'émeut, c'est de voir des gens ne rien comprendre de ce qui leur arrive et de les faire décrocher de leurs certitudes, de leur quotidien... »

D'autre part, les artistes doivent avoir une capacité à improviser et une souplesse dans la proposition afin de l'adapter si nécessaire, les imprévus pouvant survenir de toutes parts. « Tout est nu et cru ! dit Julie Desrosiers, la marionnette dans la rue, ça peut être cruel. Il faut tenir compte du degré d'intimité désiré, de l'attention (des interprètes et du public) dispersée dans le bruit et le mouvement ambiants. »

La marionnette possède de belles qualités pour dialoguer avec le public, car le rayon d'action de sa parole et de ses actes est beaucoup plus large que celui d'un acteur; elle a le pouvoir d'explorer tous les possibles entre les extrêmes : de la marionnette surdimensionnée captivant l'intérêt d'une foule au micro-théâtre pour un seul spectateur. Selon Michel Barette, il existe deux possibilités d'attirer l'attention du spectateur de passage et de la retenir, que ce soit pour des œuvres avec ou sans paroles. La première, c'est de proposer une intervention accessible au plus grand nombre : structurer le récit avec un début, un milieu et une fin où le spectateur trouve ses points de repères facilement ou, si l'on intervient en formule ambulatoire, semer des « flashes » pour que le public comprenne qu'il y a une suite et que, pour en savoir plus, il doit suivre la déambulation. La deuxième façon, c'est d'aborder le public à contre-courant, dans une énergie davantage contemplative. D'ailleurs, bien des compagnies européennes ont développé ce créneau en présentant des images fabuleuses, sans imposer une lecture ou un sens. Un théâtre d'images qui peut déranger, surprendre, intriguer...

Pour Julie Desrosiers, les arts de rue sont un terreau très fertile pour faire bouger les idées reçues puisque l'espace public est l'endroit idéal pour prendre la parole, pour être engagé, pour proposer une réflexion face au lieu et au contexte de la représentation. Malheureusement, à son avis, cette option est trop peu développée au Québec, puisque la demande se situe davantage vers des créations légères (animations de rue).

More than the thrill of putting themselves at risk, Julie Desrosiers believes this unbridled connection with the audience is what motivates so many artists to rise to the challenge of performing on the street: "I love connecting with a public that is free to move about, that isn't, in a sense, taken hostage. Our paths simply cross, and they can chose to stay or to go. Each passing spectator is taken by surprise and yet remains absolutely free. We don't owe anything to each other. I like to pique the public's curiosity and transport unexpecting people to another world. I am touched when I see spectators lose their bearings, briefly question their deeply-held convictions, and forget their daily lives for a while..."

Because unexpected events can arise at any moment, artists must be able to improvise and adapt their performance accordingly. "We are totally exposed and raw!" says Julie Desrosiers. "Street puppetry can be cruel. In the middle of a bustling and noisy environment, we must gage the appropriate level of intimacy as well as the potential attention span (the performer's and the audience's)."

Puppetry has many redeeming qualities when it comes interacting with an audience. It can explore a much broader range of movements and subjects than an actor, and has the power to explore all the possibilities between the extremes: from the oversized puppet that captivates a crowd to the micro-theatre intended for a single viewer. According to Michel Barette, there are two ways to attract the passing viewer's attention and keep it. Both apply equally to performances with or without words. The first way is to perform along more conventional lines with a beginning, a middle and an end. Such performances are the most accessible because they reassure spectators with the help of familiar cues. In an ambulatory setting, the performer drops a few hints or "flashes" that let the audience know there is more to come and that they must follow the artist to learn the rest of the story. The second way is to go against the grain by taking a more contemplative approach. Many European companies have developed this niche and present fabulous imagery without resorting to imposing a meaning on the viewer. A theatre of images that may disturb, surprise, or intrigue...

Julie Desrosiers believes street arts are a very fertile breeding ground for questioning common preconceptions. For her, the public domain is the ideal setting to speak out, make a stand, and do some thought-provoking in relation to the performance's social and physical context. Unfortunately, in her opinion, this approach is very underdeveloped in Québec, since there is greater demand for more light-hearted performances (street entertainment).



La Femme blanche, Magali Chouinard © Francine Lalonde

De la rue à la scène

S'il y a dans les rues européennes une multitude de festivals où la marionnette peut rencontrer des publics, elle ne trouve au Québec qu'un nombre limité de diffuseurs. C'est la raison pour laquelle, d'après Michel Barette, les compagnies québécoises ont intérêt à faire des allers et retours entre la rue et la scène avec leur création. En effet, pour rentabiliser un tant soit peu l'investissement important que nécessite la création d'une œuvre – que celle-ci soit subventionnée ou non – il est avantageux de pouvoir varier les cibles, entre la saison morte de l'été pour le théâtre en salle et la saison morte de l'hiver pour les arts de la rue. Quand le commerce peut se faire dans les deux sens, c'est tant mieux...

De plus, tout comme pour le spectacle en salle, l'ouverture sur les marchés étrangers permet de prolonger la diffusion des spectacles de rue. Et, que ce soit en salle ou dans la rue, une formule peu coûteuse à transporter est recherchée par les festivals internationaux, en ces temps où la culture vit des compressions budgétaires importantes partout dans le monde.

La marionnette dans la rue a donc sa place, et les jeunes compagnies peuvent y trouver un espace de diffusion intéressant à développer et à enrichir. Je terminerai avec ces quelques mots de Julie Desrosiers, qui résument bien ce qui m'apparaît être au cœur de la passion qui anime les artistes de la rue : « Le comportement des gens, dans cette position de public non domestiqué, me fait rire, pleurer, me met en colère, m'étonne, me touche profondément... Les émotions circulent et c'est ce qui est beau dans les arts de rue... »

1 La rue est un terme générique que j'emploie ici pour parler des espaces publics extérieurs ou intérieurs où le public est de passage : rue piétonnière, ruelle, parc, stationnement, hall d'édifice ou de théâtre…
2 Le Festival de théâtre de rue de Lachine (anciennement le Festival de rue de Shawinigan), le Festival international des arts de la marionnette au Saguenay, Marionnettes plein la rue ! D'autres événements non spécialisés offrent aussi une place aux arts de la rue comme le Festival d'été de Québec, le Festival international de Jazz de Montréal…
3 Voir le répertoire des festivals internationaux – conçu par la Commission des festivals internationaux de l'UNIMA – disponible à l'AQM ou en ligne : unima.org/uni144.bas.htm.

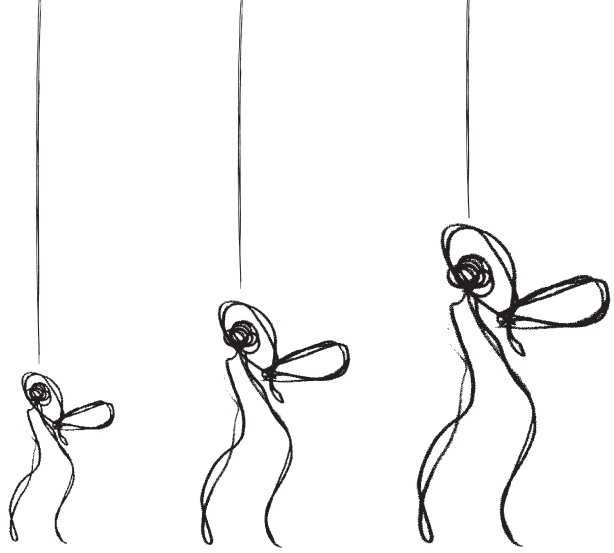
From the street to the stage

While there are a multitude of festivals[3] on European streets where puppetry can find an audience, there are very few programmers in Québec that schedule such performances. According to Michel Barette, this is why Québec companies have a vested interest in going back and forth between the street and the stage. In fact, in order to recover at least part of the money invested in the development of a performance – whether backed by grants or not – it's in the artist's interest to alternate venues, summer being a downtime for conventional theatre as is winter for street theatre. All the better if we can have it both ways...

In addition, as is the case for performances in conventional venues, breaking into the foreign market helps extend a street performance's lifetime. And, whether indoors or in the streets, international festivals are always looking for performances that can travel on a small budget at a time when budgets for culture are being significantly cut around the world.

Puppets have earned their rightful place in the street. It's a great place for up-and-coming companies to present their works and contribute to the growing interest in street arts. I'll conclude with a few words from Julie Desrosiers that aptly summarize the passion that drives street artists: "The people before me are free to react instinctively; they've brought tears to my eyes, angered me, surprised me, touched me deeply... Emotions run deep – that's the beauty of street arts..."

1 "Street" is a generic term that covers all public spaces, indoors or outdoors, where the potential audience is just passing through: pedestrian mall, back lane, park, parking lot, theatre or office building entrance hall…
2 Festival de théâtre de rue de Lachine (formerly Festival de rue de Shawinigan), Festival international des arts de la marionnette au Saguenay, and Marionnettes plein la rue! Other non-specialized events showcasing street arts include the Festival d'été de Québec and the Montréal International Jazz Festival.
3 The UNIMA Repertory of International Festivals is available at the AQM office or online at: unima.org/uni144_Repertory2012.pdf.



Par / By Jean Kaplan

Directeur du festival Marionnettissimo, à Tournefeuille, France
Director, Marionnettissimo festival in Tournefeuille, France

UN REGARD PERSONNEL SUR L'ÉVOLUTION DE L'ART MARIONNETTIQUE AU QUÉBEC

A PERSONAL TAKE ON THE EVOLUTION OF PUPPETRY ARTS IN QUÉBEC

La première fois que je suis venu au Québec, c'était en... oh là... Si longtemps déjà ? Que de watts ont passé sous les ponts de nos scènes théâtrales ! Marthe Adam, alors directrice artistique de la Semaine mondiale de la marionnette de Jonquière, m'avait invité car elle souhaitait ouvrir des coopérations avec la France. Je me souviens encore de la lettre qu'elle m'écrivait : « nous aimerions coopérer avec Charleville et Marionnettissimo... ». Charleville, d'accord, je comprenais, mais Marionnettissimo ? Tout cela pour dire que je me suis senti extraordinairement honoré par cette première invitation et presque gêné du piédestal sur lequel me hissaient les marionnettistes québécois qui venaient me rencontrer après que j'ai vu leurs spectacles : j'étais, sans doute en raison de ma simple qualité de Français, l'étalon du pur jugement marionnettique ! Je dois confesser que je me suis peut-être un peu complu dans ce rôle, renforçant sans doute la caricature du Français arrogant... Alors qu'aujourd'hui, lorsqu'on me demande de donner « un regard personnel » pour la revue de l'AQM, je me sens tout petit, je marche sur des œufs et je prends les marionnettes avec des pincettes !

Qu'est-ce qui a changé en une quinzaine d'années ? Quelles évolutions pour les arts de la marionnette au Québec et en France ? Quels parallèles et quelles différences ? La réponse à ces questions ne pourra être que très relative car toute tentative de généralisation est risquée, surtout dans un domaine artistique si multiforme, si effervescent, si libéré de toute étiquette.

My first visit to Québec goes way back to... Oh my! Has it been that long already? So many watts have since passed under the bridges of our theatrical stages! Marthe Adam, then artistic director of the Semaine mondiale de la marionnette in Jonquière, had invited me in the hopes of setting up collaborations with France. Her letter of invitation is still fresh in my memory: "We would like to collaborate with Charleville and Marionnettissimo..." Charleville I could get, but Marionnettissimo? All this to say that I felt incredibly honoured by this first invitation and almost embarrassed by how Québec puppeteers placed me on a pedestal when I met with them after seeing one of their shows: I was the unrivalled reference in all things puppet, no doubt due to the simple fact that I'm French! I must confess that I may have indulged a tad in this role, undoubtedly adding a few layers to the arrogant Frenchman caricature... Today I'm asked to give my "personal take" in the pages of the AQM magazine and I feel quite humbled. I'll make sure to tread lightly and handle the subject with kid gloves!

What's changed over the past fifteen years or so? How have puppetry arts evolved both in Québec and in France? What parallels can be drawn and what are the differences? The answers to these questions can only be very relative because any attempt at generalization is risky, especially in light of such a multifaceted art form that is so effervescent and so unhampered by confining labels.



Gestes impies et rites sacrés, Théâtre de la Pire Espèce
© Sophie Martin

Au début (mon début québécois à moi, c'est un peu avant l'an 2000), je voyais beaucoup de spectacles de marionnettes pour le jeune public dont les composantes étaient de qualité : bons comédiens, bons manipulateurs, superbes scénographies et marionnettes, son et éclairages de haut niveau. Mais souvent, il y manquait la profondeur de l'émotion et les questionnements inhérents à la nature même de l'acte théâtral. C'était comme si les marionnettistes, occupés à explorer techniquement les nouvelles possibilités de leur art, occupés à découvrir des langages nouveaux en abolissant les castelets, occupés à s'approprier toutes les traditions du monde, comme si ces marionnettistes se focalisaient plus sur la réalisation formelle que sur le propos théâtral... C'était d'autant plus surprenant qu'à la même époque, plusieurs compagnies québécoises de théâtre d'acteurs orientées vers le jeune public étaient reconnues en France pour leur capacité à traiter des problématiques sociales ou psychologiques de façon intrépide et magnifique. Mais c'était le plus souvent du théâtre d'acteurs et de texte, pas de marionnettes. Ceci explique pourquoi, lorsque nous avons réalisé une édition « focus sur le Québec » en 2002, il n'y avait pratiquement pas de spectacles pour le jeune public dans notre programmation.

Effectivement, c'était plutôt du côté des créations à destination des adultes que s'expérimentaient les démarches les plus stimulantes pour ma curiosité : alors que le Théâtre de la Pire Espèce « inventait » le théâtre d'objets à Montréal, alors que Marcelle Hudon fomentait

During my first visit (I made my debut in Québec shortly before the year 2000), I attended many puppet shows for young audiences where a number of elements were excellent: good actors, skilled manipulators, superb set and puppet design, and state-of-the-art sound and lighting. But oftentimes the performances lacked the emotional depth and inherent doubts that are the very essence of theatre. It was as if the puppeteers were too busy exploring the new technical possibilities of their art, too busy discovering new languages and deconstructing traditional puppet theatre, or too busy trying to incorporate creative traditions from around the world... It was as if the puppeteers focused their energy more on execution than on dramatic premise. This was all the more surprising considering that at the same time many Québec actors' theatre companies specializing in young audiences had gained recognition in France for their ability to address social or psychological issues in bold and splendid ways. But these performances most often hinged on acting and script delivery, not on puppetry. This explains why our festival included almost no performances for young audiences during our "Focus on Québec" edition in 2002.

Indeed, the theatrical exploration that would truly pique my curiosity was instead to be found in productions intended for adult audiences: the Théâtre de la Pire Espèce was "inventing" object theatre in Montréal; Marcelle Hudon was concocting strange characters that were oddly animated through unusual vibrations



Le fil blanc, Théâtre Incliné. Actrices / actress : José Babin, Nadine Walsh © Caroline Laberge

de drôles de personnages animés par les vibrations de haut-parleurs auxquels on appliquait d'insolites tensions, alors que Pupulus Mordicus mettait un savoir-faire digne des plus grandes traditions au service d'un théâtre déjanté, alors que le Théâtre Incliné recherchait de nouveaux langages mêlant mime et marionnette... Voilà cités ici les principaux protagonistes de cette mémorable édition québécoise du festival Marionnettissimo 2002. À cette époque, je pouvais encore prétendre avoir une connaissance à peu près exhaustive de la marionnette québécoise après que Pierre Tremblay, alors membre du conseil d'administration de l'AQM, m'ait concocté un agenda de ministre dont l'objectif, en une semaine, n'était rien de moins que de voir les spectacles de la plupart des compagnies existantes et de rencontrer dans leurs locaux les équipes dont je n'avais pu voir le travail. Aujourd'hui, ce ne serait plus possible : en quelques années, de nombreuses compagnies sont apparues, de nouvelles générations ont émergé. On assiste au même phénomène en France. Des formations comme celle du DESS de l'École supérieure de théâtre de l'Université du Québec à Montréal ou de l'École Nationale Supérieure de la Marionnette à Charleville-Mézières « fabriquent » de nouveaux marionnettistes, mais ce n'est pas la seule raison : on assiste à un incroyable intérêt des pratiquants d'autres champs artistiques pour

and tensions emitted by loudspeakers; Pupulus Mordicus was applying a savoir-faire worthy of the greatest traditions to their brand of off-beat theatrics; while the Théâtre Incliné searched for new languages by combining puppetry and mime... These were the key players at the memorable Québec edition of the Marionnettissimo festival in 2002. Back then I could still claim to have quite a comprehensive knowledge of the Québec puppetry scene. Pierre Tremblay, then member of the AQM Board, had put together a gruelling schedule that had me attending performances by practically every existing company, and meeting with those whose shows I missed – all within a week. It would be an impossible undertaking today: within just a few years, several new companies have taken to the stage and new generations have emerged. The situation is much the same in France. While training provided by the graduate program at Université du Québec à Montréal or the École Nationale Supérieure de la Marionnette in Charleville-Mézières may "manufacture" many new puppeteers, it doesn't explain everything: practitioners from other artistic disciplines have taken an incredible interest in puppetry arts. While in the past it was the puppeteers who felt the need to reach out to other artists (perhaps in search of recognition?), today it's the stage directors of actors' theatre, choreographers, musicians

la marionnette. Alors qu'auparavant, c'étaient les marionnettistes qui cherchaient à rencontrer les autres artistes (peut-être en raison d'une quête de reconnaissance ?), aujourd'hui, ce sont les metteurs en scène de théâtre d'acteurs, les chorégraphes, les musiciens, les plasticiens qui souhaitent utiliser la marionnette au cœur de leurs créations. Le monde de la marionnette n'est plus une petite tribu refermée sur elle-même et c'est extrêmement stimulant !

Cette « sortie de la tribu » n'est pas propre aux équipes artistiques : aujourd'hui, en France, les grands théâtres institutionnels comme les plus petites structures de diffusion ont ajouté sans honte la catégorie « marionnette » à leurs programmations. On sort de la « famille des passionnés de marionnettes » et soudain chaque diffuseur, chaque responsable de programmation découvre qu'il a « toujours adoré cet art » ! Ne boudons pas notre plaisir : nous autres qui nous sommes battus dans le désert pendant tant d'années ne pouvons que tirer une grande satisfaction de cette victoire ! Est-ce également le cas au Québec ? En tous cas, je constate que, des deux côtés de l'océan, la barre de l'exigence des diffuseurs a ainsi été très fortement relevée.

Au Québec comme en France, cette extraordinaire ouverture, que nous avons désirée, pour laquelle nous avons travaillé et même milité, est porteuse à la fois de promesses de fécondité et de questionnements. « La marionnette sera l'art théâtral du XXIe siècle » a dit Roman Paska (à la fin du XXe siècle !). Il semble bien que cette boutade ait été assez visionnaire : aujourd'hui la marionnette est partout ! Par contre, cet art possède des langages, une histoire, une culture, des codes... Les méconnaître, ce n'est pas vraiment reconnaître la marionnette et c'est pourquoi la place que prend aujourd'hui le champ de la marionnette entraîne la nécessité d'actions de formation continue en direction de tous les praticiens de la scène qui prétendent s'y intéresser.

Finalement, on distingue aujourd'hui assez peu de différences entre le contexte français et le contexte québécois : il y a tellement d'équipes artistiques qui ont traversé d'un continent à l'autre, qui se sont fécondées, qui ont même construit des projets communs. Ayant assisté à la huitième édition des Trois Jours de Casteliers, à Montréal, en mars 2013, je vois à quel point l'évolution a été parallèle, je vois à quel point les équipes artistiques sont matures. Étant en charge de la programmation d'un festival, mon plus gros problème aujourd'hui est bien de faire le choix parmi les très nombreuses productions de qualité qui émergent et de répondre de manière pertinente aux compagnies que je ne peux pas programmer. Mes réflexions passées n'ont plus lieu d'être : la marionnette n'a plus besoin de revendiquer d'être considérée comme un art majeur, elle l'est, tout simplement. Et les marionnettistes québécois, toujours aussi exigeants sur la qualité de la mise en œuvre technique de leurs productions, n'hésitent pas à défendre des propos théâtraux ambitieux !

Note : Les artistes et compagnies cités dans ce texte ne reflètent en aucun cas un classement que je voudrais établir. Ces noms ne sont là qu'à titre d'exemples pour illustrer mes propos.

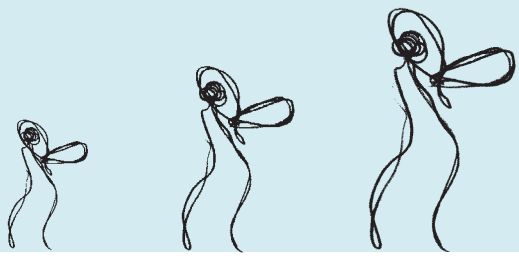
and visual artists who want to make puppetry an integral part of their works. The puppet world is no longer a small, closed-ranks tribe and this is a very exciting development!

This emancipation from the tribal mentality is not limited to the creative teams: in France today, major institutional theatres as well as smaller organizations have readily added a "puppet" section to their program. Now that we've gone beyond the close-knit circle of puppet aficionados, suddenly every presenter, every programmer discovers he or she has "always loved puppetry arts!" After having struggled on our own for so long, we won't deny ourselves the pleasure of delighting in this victory! Is the situation similar in Québec? Whether it is or not, I have observed that on both sides of the ocean, presenters have considerably raised the bar.

In Québec as in France, this extraordinary openness that we longed for, worked for and even fought for, both raises many questions and is full of promise of a rich and productive future. "Puppetry will be the theatrical art of the twenty-first century," said Roman Paska (in the late twentieth century!). This quip now seems somewhat prophetic: today puppets are everywhere! On the other hand, this art has its very own language, history, culture and codes... To pay full tribute to puppetry, this distinctive reality must not be overlooked. This is why the significant role puppetry now plays in the theatre world calls for continuing professional training of all theatre artists who claim an interest in puppetry arts.

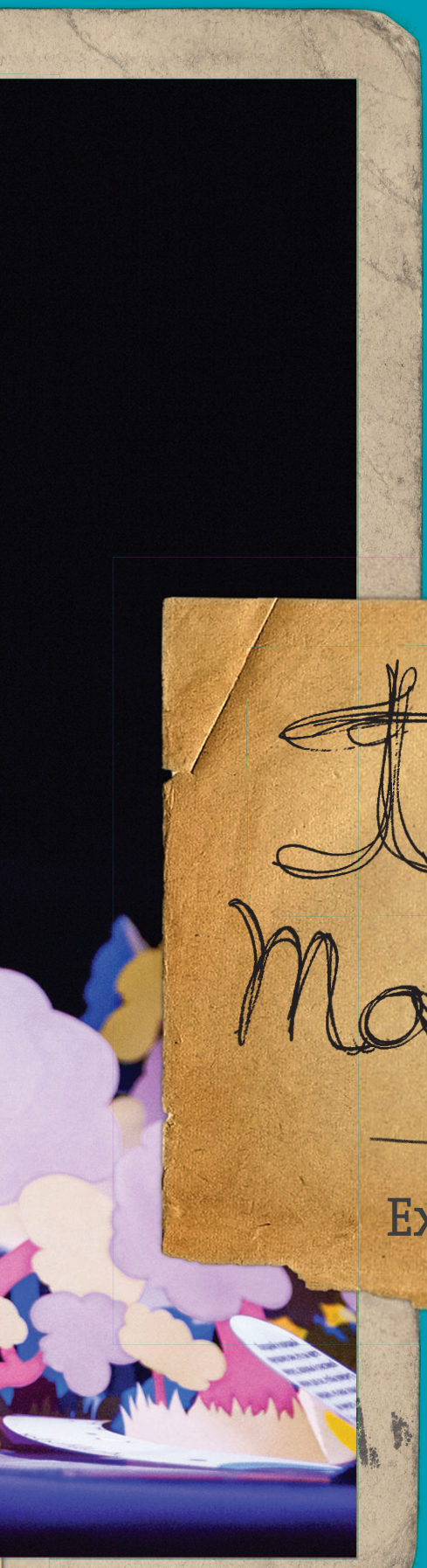
Ultimately, there are relatively few differences between the French and the Québec contexts: so many creative teams have travelled from one continent to the other, have inspired each other, and have even developed joint projects. After attending the eighth edition of the Les Trois Jours de Casteliers festival in Montréal in March 2013, I'm now even more aware of how our development has followed parallel paths and of how artistic teams have matured. As a festival programmer, the biggest problem I face now is having to choose among the many quality productions that are emerging and then responding appropriately to companies that I cannot schedule. My earlier thoughts no longer apply: puppetry doesn't need to fight any more for recognition as a major art, it just *is*. And Québec puppeteers, while still keeping up their high technical standards, now confidently voice their dramatic premises!

Note: Artists and companies mentioned above do not represent in any way a ranking on my part. They are mentioned simply as examples to illustrate my points.





Les routes ignorées, Les Ombres folles © Jean-Michel Seminaro



Territoires Marionnettiques

Exploring the Puppet Scene

Exploring The Puppet Scene



Stage AQM, Théâtre Incliné. Avec / with : Émilie Racine, Catherine Sirois © Alain Lavallée

Par/ By Patrick Martel

Concepteur de marionnettes, scénographe, metteur en scène et formateur
Puppet and set designer, stage director and educator

LA PASSION DES RENCONTRES

Devenir marionnettiste, c'est le travail d'une vie. Chaque journée, chaque regard sur le monde qui nous entoure, nous permet d'avancer dans notre discipline, de mieux la comprendre, d'en faire une extension de nous-mêmes. Je me souviendrai toujours de mon étonnement lorsque, jeune étudiant de Marthe Adam et de Michel Fréchette, j'ai visionné un documentaire sur le théâtre Bunraku japonais. Il fallait donc dix ans de pratique afin de pouvoir manipuler les pieds d'un personnage, dix ans de plus pour en manipuler une seule main et dix années supplémentaires afin d'obtenir le privilège de donner la vie à une tête ? Comme cet apprentissage me semblait long ! Je saisis mieux maintenant l'essence de cette approche toute orientale, où tout s'acquiert au fil du temps à qui saura rester humble, mais ouvert.

Parler de formation des arts de la marionnette demande de dresser une liste d'options diversifiées : les stages, les conférences, les classes de maître, les cours, les programmes spécialisés comme le diplôme d'études supérieures spécialisées (DESS) en théâtre de marionnettes contemporain. D'excellents articles, dont celui de Marthe Adam dans la revue Jeu[1], situent très bien dans un contexte historique la formation en théâtre de marionnettes au Québec. Ici, je tenterai plutôt de me pencher sur les spécificités des alternatives de formation, de ce qu'elles apportent aux créateurs en quête d'évolution.

SHARING OUR PASSION

Becoming puppeteer is the work of a lifetime. Every day, our ever-changing view of the world around us helps us progress in our discipline, understand it better, and fine-tune it into an extension of ourselves. I will always remember how amazed I was when, as a young student of Marthe Adam and Michel Fréchette, I watched a documentary on Japanese Bunraku Theater. Ten years of practice to learn to handle a character's feet, ten more years to learn to handle a single hand, and another ten years before earning the privilege of giving life to a head? This seemed to me like such a long learning process! I now have a deeper understanding of the essence of Eastern theatrical tradition, where those who remain humble, yet open, acquire knowledge and skill over time.

Any overview of puppetry arts training starts with making a list of the various options: internships, talks, master classes, courses, and specialized degrees like the graduate program in contemporary puppet theatre at UQAM (DESS). Many excellent articles, such as Marthe Adam's in *Jeu*[1] magazine, offer a historical perspective of puppet theatre training in Québec. In the following overview, I will focus on the specific features of training options and what they offer artists seeking to develop creatively.

Les stages

Les stages offrent la possibilité de plonger dans un aspect bien précis de la pratique. Ils permettent d'explorer l'approche personnelle du maître de stage et de voir le métier à travers le regard de celui-ci. L'AQM organise régulièrement ce genre de formation où des créateurs d'ici et de partout dans le monde invitent des stagiaires à goûter à leur démarche artistique. Au Comité formation de l'AQM, où j'ai le plaisir de siéger, il y a un réel désir de ne négliger aucune zone du travail avec la marionnette. Il y en a tant à étudier : le jeu, la fabrication, la scénographie, l'écriture, etc. Il est aussi pertinent de placer la marionnette en rapport avec des formes artistiques variées, comme la danse, la voix, la sculpture ou la vidéo. Parfois, c'est par la lorgnette de disciplines techniques comme l'électronique, la robotique ou l'informatique que l'on propose d'expérimenter avec la marionnette.

L'intérêt de ces stages est multiple. Les stagiaires peuvent non seulement découvrir une nouvelle facette du travail avec la marionnette et se nourrir de l'expérience d'artistes accomplis, mais aussi se retrouver dans la situation très stimulante d'avoir à produire quelque chose de concret et ce, dans une période de temps bien définie. Le fait que le fruit de ces stages soit tangible permet aux participants de bâtir les fondations de ce qui définira leur propre démarche artistique. Ainsi, tout le monde y gagne : du jeune débutant à l'artiste plus expérimenté en quête de ressourcement.

Des stages sont également organisés par divers organismes, établissements d'enseignement et compagnies, grâce à des partenariats qui tissent des liens importants entre ces différents acteurs du milieu. De cette manière, la diversité crée une complémentarité bénéfique à l'écosystème théâtral marionnettique.

Certains stages proposent des immersions autour de la démarche de création des compagnies, ce qui est propice aux rencontres. Ce sont souvent ces rencontres qui, telles des coups de foudre amoureux, créent l'étincelle nécessaire à la création.

Les conférences

C'est justement la rencontre de l'autre qui est l'un des principaux attraits des conférences. Par la conférence, il est possible d'accéder à une vision du métier, à chaque fois unique parce qu'intimement liée au parcours des conférenciers. Ces conférences sont organisées par divers organismes, dont Casteliers et le DESS en théâtre de marionnettes contemporain, à l'École supérieure de théâtre de l'Université du Québec à Montréal (UQAM).

Internships

Internships provide an opportunity to dive into a very specific aspect of the art form. They allow you to explore the training supervisor's personal approach and to see the craft through his or her eyes. The Québec puppeteer association (AQM) regularly organizes this type of training where artists from both here and from around the world invite interns to explore their creative process. The AQM training committee, which I have pleasure of sitting on, is truly committed to exploring all aspects of puppetry. There is so much to study: performance, puppet building, set design, playwrighting, etc. It is also important to establish links between the puppet and other artistic forms such as dance, voice, sculpture and video. Sometimes internships offer the opportunity to experiment with puppetry through more technical disciplines like electronics, robotics and computer science.

These internships offer many advantages. Interns not only discover a new facet of working with puppets and learn from the experience of accomplished artists, they also find themselves in the very stimulating situation of having to produce concrete results within a clearly defined timeframe. The internship's tangible outcome enables participants to establish the foundations of what will eventually define their own artistic process. It's a win-win situation for learners at all stages, from the beginner all the way to the more experienced artist in search of renewal.

Through partnerships that help build community ties, organizations such as educational institutions and theatre companies also organize internships. Such diversity creates a complementarity that is beneficial to the puppet theatre ecosystem.

Some internships offer participants the opportunity to immerse themselves in a theatre company's creative process. This helps foster creative encounters that, often like love at first sight, provoke the spark that is needed in order to create.

Talks

Creative encounters are, in fact, one of the reasons that talks are so interesting. Every talk offers a unique point of view on the art of puppetry because the content is so intimately associated with the speaker's background. These talks are organized by various organizations such as Casteliers and the graduate program in contemporary puppet theatre at UQAM's École supérieure de théâtre (DESS).

Lors de ces événements brefs et ponctuels, la découverte de l'autre est à l'honneur. Tantôt, on décortiquera une approche propre au conférencier lui-même, en parcourant ses diverses réalisations, mais aussi ses intentions artistiques, ses réflexions, ses embûches, ses désirs. Il est salvateur pour tout artiste de constater qu'il ne fait pas cavalier seul dans sa quête de création, parfois parsemée de succès, mais aussi de sa part d'angoisses ! À d'autres moments, on assistera à un réel débat, où conférenciers et auditeurs pourront faire part de leurs points de vue sur le médium. Certaines certitudes peuvent alors laisser la place à des questionnements sains et formateurs, car s'ouvrir au regard de l'autre, c'est aussi ça, se former.

La formule « table ronde » engage les différents intervenants et auditeurs à se pencher sur des sujets qui méritent réflexion. Par exemple, lors du festival Les Trois Jours de Casteliers en 2013, une table ronde a donné la parole à divers représentants d'établissements d'enseignement des arts de la marionnette présents à Montréal dans le cadre de la Commission Enseignement et Formation Professionnelle de l'UNIMA (Union Internationale de la Marionnette). Il a été riche de pouvoir comparer les besoins et les approches, en fonction des réalités des divers pays représentés.

Les cours

Les personnes qui souhaitent approfondir leur travail avec la marionnette peuvent également suivre des cours dans certains établissements d'enseignement, dans un cadre universitaire. Ces cours conviennent à ceux qui désirent bénéficier de la structure de ces établissements et obtenir éventuellement un diplôme officiel. Des cours touchant à la marionnette et aux formes croisées souvent associées à celle-ci sont donnés, par exemple, à l'Université Laval à Québec, à l'Université Concordia à Montréal et à l'UQAM.

Depuis ses débuts, il y a de cela plus de 30 ans, le programme de théâtre de l'UQAM offre en effet des cours liés à la marionnette. Par ces cours, qu'il est possible de suivre au niveau du 1er cycle universitaire en théâtre, plusieurs étudiants découvrent ce médium parfois méconnu. Ainsi, des apprentis interprètes, scénographes, pédagogues et théoriciens goûtent aux joies de la marionnette. C'est d'ailleurs grâce à ces cours que j'ai pu transformer un désir d'enfance en une profession qui ne cesse de me passionner.

En effet, lors de cours comme Initiation à la marionnette, Marionnette expérimentale, Interprétation avec la marionnette, Lumière et ombre ou Théâtre d'objets (pour ne nommer que ceux-là), une flamme naît parfois, à un point tel que l'étudiant voudra poursuivre sa recherche dans ce champ bien spécifique. Parfois, c'est au 2e cycle universitaire que se précisera cette démarche, soit par un projet de maîtrise, soit par une inscription au DESS en théâtre de marionnettes contemporain.

Discovery of the other is a unifying thread during these brief, one-time only events. Sometimes participants scrutinize the speaker's approach, revisiting various achievements as well as artistic intentions, thoughts, pitfalls and desires. It's always a relief for artists to learn that they are not alone on a creative quest often dotted with successes, but also with its share of anxieties! Other times, an in-depth debate will be sparked where both speakers and members of the audience will share their views on the medium. Certainties can then sometimes give way to healthy and formative discussion. After all, opening up to let others see who and what we are is also an effective way of learning.

The "roundtable" formula addresses worthwhile topics by engaging various speakers in a discussion with the audience. For example, during the 2013 Les Trois Jours de Casteliers festival, a roundtable opened the floor to representatives from puppet theatre schools and programs who were in Montréal for the UNIMA International Professional Training Commission. It was a wonderful opportunity to compare each represented country's needs and approaches, based on their diverse realities.

Courses

Some educational institutions offer a university setting to those who wish to further their work with the puppet by taking courses. These courses appeal to those who would like to take advantage of the institutional structure and eventually earn an academic degree. Courses related to puppetry and associated art forms are offered, for example, at Université Laval in Québec City or at Concordia University and UQAM in Montréal.

From the outset, over 30 years ago, UQAM's Theatre program has included puppetry-related courses. These courses are offered at the undergraduate level and are sometimes the students' first contact with this little-known medium. Performers, set designers, educators and academics all get a chance to delight in puppetry's many joys. Indeed, thanks to these courses I was able transform a childhood dream into a profession that fascinates me to this day.

In fact, courses like Introduction to Puppetry, Experimental Puppetry, Performing with Puppets, Light and Shadow Theatre or Object Theatre (to name a few) sometimes spark students' interest and inspire them to continue exploring this specific field. Sometimes, it's at the graduate level that they will focus their efforts, either by presenting a master's thesis project or by enrolling in the graduate program in contemporary puppet theatre at UQAM (DESS).

Le DESS en théâtre de marionnettes contemporain

Le DESS en théâtre de marionnettes contemporain de l'École supérieure de théâtre de l'UQAM se définit comme un véritable creuset interdisciplinaire où sont explorées de multiples facettes de la pratique. Il s'adresse autant aux étudiants qui souhaitent compléter une formation déjà amorcée qu'aux artistes professionnels de la marionnette ou de formes artistiques diverses qui désirent se perfectionner.

Au DESS, les étudiants sont invités à toucher à différents aspects du métier de marionnettiste : la théorie, l'histoire, la scénographie, le jeu, la mise en scène, l'écriture, la fabrication, en créant des liens constants avec la dramaturgie. Des artistes professionnels, du Québec et de partout dans le monde, sont invités à partager leur savoir et leurs façons de travailler, ce qui crée un milieu propice aux échanges entre créateurs de différentes disciplines et aux parcours variés. Encore une fois, c'est par la rencontre que s'installe un climat favorable au développement de chacun et du médium en général.

Comme le travail avec la marionnette a autant de visages que de créateurs qui s'adonnent à cette forme artistique, le programme propose une vision très ouverte du médium, axée sur la recherche. En visant l'exploration et les formes actuelles, le DESS permet aux étudiants de mieux se situer en tant que créateurs et de développer un langage personnel en touchant à des approches diversifiées.

Le point culminant de ces deux années de formation est la présentation publique de courtes formes, sorte de cartes de visite pour les étudiants. Plusieurs intégreront le milieu professionnel grâce à ce tremplin. En tant qu'enseignant au DESS, c'est toujours une fierté pour moi de voir combien de diplômés s'accomplissent professionnellement.

Former pour se former

Faire de la marionnette, on le dit souvent, c'est explorer l'univers de tous les possibles. Chacun, à sa façon, développe cette forme d'art en y intégrant ce qu'il est, son regard personnel. Se former, par quelque moyen que ce soit, est bel et bien l'œuvre d'une vie. Certaines étapes de ce long cheminement peuvent se faire en solitaire, pour mieux se découvrir soi-même en tant qu'artiste; d'autres gagnent à se faire à plusieurs, afin de confronter notre vision à celle des autres. Le rôle de la formation et des formateurs, c'est un peu ça : soutenir l'éclosion de cette vision.

Bien plus qu'une transmission à sens unique, la formation est un échange. D'ailleurs, mon rôle de formateur m'apprend, tous les jours, quelque chose de nouveau sur mon métier que je dois intégrer avec l'humilité de celui qui a encore tant à découvrir.

1 Adam, Marthe (2012). «Le DESS en théâtre de marionnettes – de l'écriture à la scène». Revue de théâtre Jeu, Nº 143, p. 118 – 125.

Graduate program in contemporary puppet theatre (DESS)

The graduate program in contemporary puppet theatre at UQAM's École supérieure de théâtre (DESS) is a veritable interdisciplinary melting pot where the multifaceted practice of puppetry is explored. The program caters both to students seeking to complete their ongoing training, and to professional artists from the puppetry arts and other fields who wish to update their skills.

The graduate program invites students to touch upon various aspects of the craft such as theory, history, set design, performance, stage direction, playwriting and puppet building, while linking all these elements to theatricalization. Professional artists from Québec and from around the world are invited to share their knowledge and their ways of working, which creates an environment conducive to exchanges between artists from different disciplines and from different backgrounds. Once again, these creative encounters help establish environments that foster the artist's as well as the medium's development.

Because puppetry is as diverse as the creative people who practice the art form, the graduate program takes a very open and research-centred approach to the medium. By focusing on exploration as well as on contemporary forms, the DESS enables students to better define themselves as artists and develop their own personal language through the discovery of a variety of approaches.

The public performance of a short piece marks the culmination of two years of training and serves as a kind of calling card for the students. For many, this will be their springboard to the professional scene. As an educator in the DESS, it is always a source of pride for me to see so many graduates achieve their professional goals.

Educate and learn

Puppetry is often described as the exploration of an infinite world of possibilities. Artists fashion the art form in their own way, drawing upon who they are and how they see the world. Training for puppetry is indeed the work of a lifetime. Some steps along this lengthy career path can been taken alone, to better discover who we are as artists; other steps are best shared with others, to better challenge our vision. Training and trainers play an essential role: that of supporting the emergence of this vision.

Far more than a one-way transmission of knowledge, puppetry training is an exchange. In fact, as a trainer I learn something new every day about my craft that I must then apply with the humility of one who has still much to discover.

1 Marthe Adam (2012). "Le DESS en théâtre de marionnettes – de l'écriture à la scène". Revue de théâtre Jeu, Nº 143, 2012, p. 118–125.



Kabiin, Zone Artistique Libre.
Actrice / actress : Julie Desrosiers © Misfits.ca

Par/ By Catherine Sirois

Travailleuse culturelle, étudiante au DESS en théâtre de marionnettes contemporain de l'École supérieure de théâtre de l'UQÀM
Cultural worker and student in contemporary puppet theatre at UQAM's École supérieure de théâtre (DESS).

LES CHEMINS DE TRAVERSE : QUAND LA MARIONNETTE SORT DES SILLONS

Traditionnellement associée à la scène, sous forme de pantins plus ou moins anthropomorphes, la marionnette fait aujourd'hui éclater ses cadres. Elle devient objet, fragment, prothèse ou simple matière en mouvement; elle fraye avec la danse, le cirque, les arts visuels, la musique; elle visite la rue, revient dans les théâtres, explore des espaces insolites. S'il est difficile de décrire en peu de mots ce que sont les arts de la marionnette actuels, c'est qu'ils prennent mille formes, mille couleurs.

TAKING THE SIDE ROADS: WHEN PUPPETRY GOES OFF THE BEATEN PATH

Traditionally associated with the stage and with more or less anthropomorphic features, puppetry is now shattering its boundaries. Whether as an object, a fragment, a prosthesis or even simply matter in motion, the puppet now mingles with dance, the circus, visual arts and music. It takes to the street, hops back on stage and explores unusual performance spaces. It's difficult to describe contemporary puppetry arts in a nutshell because it has taken on a thousand shapes and colours.

La marionnette n'a certes pas déserté ses axes de recherche plus traditionnels, mais elle explore également des chemins de traverse qui contribuent à la richesse du paysage marionnettique. Une expérience telle que le *Babel Orkestra* du musicien Jean-Jacques Lemêtre et de l'artiste marionnettiste Marcelle Hudon en offre un exemple inspirant. Présenté à la Société des arts technologiques (SAT) à Montréal, en novembre 2012, ce spectacle proposait une rencontre entre matières animées, explorations sonores et technologies. Sous le dôme de la Satosphère – une structure hémisphérique permettant de projeter des images sur toute la paroi, créant une expérience immersive – le public était invité à écouter l'opéra composé par Lemêtre à partir d'un répertoire de 45 heures de voix enregistrées discourant dans plus de 1 800 langues. Lemêtre s'est intéressé aux rythmes, aux tonalités, à la musicalité des voix pour créer neuf moments sonores correspondant aux sentiments des raga indiens[1]. En dialogue avec cette musique babélienne, Marcelle Hudon, accompagnée de Louis Hudon et de Denys Lefebvre, proposait un univers visuel créé en direct sur une table de verre, dont l'image captée par une caméra était retransmise sur l'hémisphère dans un format kaléidoscopique. Pour composer ses images, elle multipliait les matières et les modes d'expression : silhouettes articulées, tissus, perles, plumes, blé, eau, calligraphie, mains du manipulateur – devenant, sur le dôme, les mains de Dieu – jus d'une orange fraîche, images iconographiques, etc. Au centre du dôme, un mobile géant permettait en outre de créer des ombres se superposant aux images captées par la caméra. Loin de sa forme traditionnelle, la marionnette se faisait ici jeu de matières.

Des expériences de même nature ont été menées par d'autres marionnettistes québécois, alliant musique, technologie et matière en mouvement. On peut notamment penser aux univers visuels créés par Clea Minaker qui accompagnait, en 2007-2008, les spectacles de la chanteuse Feist en créant en direct sur table lumineuse des ombres et des textures mouvantes projetées en fond de scène. Le Théâtre Incliné a quant à lui travaillé sur le mode de l'improvisation lors de la performance *Musique d'eau et de ouaouarons* présentée en 2008 au Musée de la civilisation à Québec. José Babin et Alain Lavallée faisaient naître en théâtre d'ombres projetées des atmosphères et des personnages inopinés sur la musique improvisée de Frédéric Lebrasseur et de Kareya Audet.

La marionnette québécoise s'acoquine également avec les modes de création et d'expression des arts visuels dans des propositions plus près de la performance ou de l'installation que du spectacle traditionnel. La production *Kabiin*, créée par la compagnie ZAL (Zone Artistique Libre), convie le spectateur à un parcours le menant, selon sa volonté, à une ou plusieurs des quatre cabines de plage installées dans l'espace public. Chacune de ces cabines est munie de 15 petites ouvertures par lesquelles le spectateur peut apercevoir, en partie

The puppet hasn't forsaken its more traditional lines of research, but it now also explores the side roads that enhance the puppetry landscape. An experiment such as *Babel Orkestra* by musician Jean-Jacques Lemêtre and puppeteer Marcelle Hudon is an inspiring example. Presented at Montréal's Society for Arts and Technology (SAT) in November 2012, this performance showcased a meeting between animated matter, sound exploration, and technology. Under the Satosphere – a full-dome theatre where images are projected on the entire surface, creating an immersive experience – the public was invited to listen to an opera composed by Lemêtre that drew from a 45-hour repertoire of recorded voices speaking in over 1800 languages. Lemêtre explored the voices' various rhythms and tonalities as well as their particular musicality to create nine soundscapes, each reflecting a mood associated with Indian ragas.[1] Marcelle Hudon, accompanied by Louis Hudon and Denys Lefebvre, established a dialogue between this Babelian music and a unique visual environment by creating live images on a glass table. These images were captured by a camera and projected on the dome surface in a kaleidoscopic composition. To fashion her images, Marcelle Hudon multiplied materials and techniques: articulated silhouettes, fabrics, beads, feathers, wheat, water, calligraphy, the manipulator's hands – becoming the hands of God on the dome surface – juice from a fresh orange, iconographic images, etc. A giant mobile hanging from the centre of the dome created shadows, overlapping with the projected images. Far from its traditional form, the puppet here was rather akin to a clever arrangement of matter.

Other Québec puppeteers have carried out related experiences, combining music, technology, and matter in motion. Take for instance the visual world created by Clea Minaker for singer-songwriter Feist's 2007-2008 tour. Minaker created a background in real-time by shifting textured materials on a light table and projecting the results. The Théâtre Incliné experimented with improvisation for *Musique d'eau et de ouaouarons* presented at Québec City's Musée de la civilisation in 2008. José Babin and Alain Lavallée created shadow theatre projections, atmospheres and impromptu characters to the improvised music of Frédéric Lebrasseur and Kareya Audet.

Québec puppetry also teams up with the visual arts world and its particular creative approaches and modes of expression. The results are often closer to performance pieces or installations than to traditional puppet shows. Created by ZAL (Zone artistique libre), *Kabiin* invites viewers to wander between four beach cabins set up in a public space. Each of these cabins is dotted with 15 small windows through which the viewer can see, in whole or in part, what is happening inside. Within each cabin is a character who shares a unique private moment, marked by solitude. The



Kabiin, Zone Artistique Libre © Jules de Niverville

ou en totalité, ce qui se déroule à l'intérieur. Chaque cabine est habitée par un personnage qui y dévoile un moment intime, unique, empreint de solitude. On y voit des corps en relation avec des objets, des matières, des marionnettes. Le spectateur, placé en situation de voyeur, peut rester aussi longtemps ou aussi peu qu'il le désire, regarder la scène sous différents angles, s'attarder à une seule cabine ou les visiter toutes. Il construit sa propre histoire, ses lignes de sens. La compagnie définit assez joliment *Kabiin* comme un « spectacle pour voyeurs vus (à perceptions infinies)[2] ». Elle cherche à établir un rapport de proximité volontaire entre le performeur, la matière et le spectateur.

La performance *La Femme blanche* de Magali Chouinard repose en partie sur les mêmes principes, en offrant au spectateur, dans l'espace public, un moment intime divulgué par associations d'images plus que par une ligne narrative serrée. Au centre de la performance, un personnage dévoile son petit monde qui tient en une valise. De celle-ci émergent toutes sortes de doubles marionnettiques, littéraux ou symboliques : une jeune fille, une vieille femme, un loup, un corbeau. Spectacle sans paroles, *La Femme blanche* mise sur l'image, la monochromie et le contraste (tout y est blanc, sauf le loup et le corbeau qui sont noirs) et la mise en relation des objets pour permettre au spectateur de créer ses couches de sens.

L'association corps, objets et matière est également le socle sur lequel repose le dernier spectacle de la compagnie La Tortue noire, *DAÏDALOS, théâtres d'un labyrinthe*. Empruntant moins ici les codes des arts visuels que ceux du théâtre physique, voire de la danse, le spectacle propose des corps en mouvement auxquels viennent se greffer des objets, des tissus, des masques et des membres artificiels. En explorant diverses combinaisons, les artistes ont cherché à revisiter le mythe du labyrinthe, particulièrement fertile tant sur le plan symbolique (l'horizontalité, la verticalité et la profondeur; les notions d'identité et d'altérité, d'humanité et de monstruosité; l'enfouissement et l'envol, etc.) qu'au regard des possibilités qu'offre le théâtre d'objets. *DAÏDALOS* s'ouvre donc sur trois personnages d'explorateurs, incarnés par Dany Lefrançois, Sara Moisan et Patrick Simard, qui cherchent à entrer dans un labyrinthe. Lorsqu'ils découvrent l'ouverture et y

performers' bodies are seen as they relate to objects, matter and puppets. Viewers are positioned as voyeurs. They can chose to watch as much or as little they wish, change their point of view, linger at a single cabin, or visit them all as they create their own story with a meaning that speaks to them. The company describes *Kabiin* rather nicely as a "show for voyeurs being watched (with infinite viewpoints)."[2] The company deliberately aims to establish a close relationship between performer, matter and viewer.

The White Woman performance by Magali Chouinard is based in part on the same principles. In a public setting, the artist shares an intimate moment through a succession of images and allegories rather than by following a linear narrative. The performance is centred around a character as she reveals her world so small that it fits in a suitcase. A variety of literal or symbolic representations of herself in the form of puppets are drawn from the suitcase: a young girl, an old woman, a wolf, and a raven. A performance without words, *The White Woman* plays with imagery, black-and-white tones and contrast (everything is white except for the wolf and raven, who are black), and the way in which objects relate to each other, allowing viewers to create their own layers of meaning.

The meeting of body, object and matter is also the foundation of La Tortue noire's latest production, *DAÏDALOS, théâtres d'un labyrinthe*. Borrowing more from physical theatre, or even dance, than from the world of visual art, the show features bodies in motion to which objects, fabrics, masks and artificial limbs are attached. By exploring various combinations, the artists sought to revisit the myth of the labyrinth. Especially fertile on a symbolic level (horizontality, verticality and depth; identity and otherness; humanity and monstrosity; grounding and flight, etc.), the myth also offers an excellent terrain for object theatre. *DAÏDALOS* opens with a scene where three explorers – played by Dany Lefrançois, Sara Moisan and Patrick Simard – try to enter a labyrinth. After discovering the opening and entering, they encounter a wide range of creatures. By no means separate from the three explorers, the creatures are in fact the result of the interweaving of their



Babel Orchestra, Marcelle Hudon et Jean-Jacques Lemêtre
©Marcelle Hudon, Stéphane Roy

pénètrent, ils y rencontrent toute une série de créatures. Loin d'être indépendantes des trois explorateurs, les créatures se forment à l'aide de leurs corps, qui se mêlent et s'emmêlent, auxquels se joignent des cornes, des visages, des jambes factices, une structure de robe, etc. Les explorateurs se dissolvent dans les créatures, vivent en elles quelques instants, puis réussissent à s'en détacher pour poursuivre leur chemin. Le spectacle avance par une constante recomposition des images, faisant découvrir de nouvelles créatures, un nouveau morceau du labyrinthe, souvent à l'aide des mêmes objets. Les explorateurs atteignent finalement le cœur du labyrinthe et, dans une danse de corps et de cornes, se battent contre le Minotaure et le tuent.

Dans *DAÏDALOS* comme dans *Kabiin* ou *Babel Orkestra*, il n'y a pas, ou peu, de « marionnettes » si l'on comprend le terme comme de petits pantins qu'on fait bouger en scène. Pourtant, les artistes qui créent ces objets performatifs reconnaissent leur appartenance à cet art. Qu'est-ce que la marionnette aujourd'hui, peut-on alors se demander, ou plus justement, qu'est-ce qui est marionnettique ? La définition s'élargit au fil des explorations, des audaces, du questionnement des marges; elle réunit sous un même chapeau des formes très diverses qui partent d'une même sensibilité à la matière, aux objets, aux textures en mouvement. On préfère d'ailleurs parler aujourd'hui d'« arts de la marionnette » plutôt que de « théâtre de marionnettes », l'expression étant ainsi plus ouverte, plus inclusive, et rendant justice à la pluralité des pratiques. Les initiatives qui remettent en question les conventions, cherchent de nouvelles formes, tentent de pousser la marionnette vers de nouvelles voies se multiplient au Québec. Le Micro festival de marionnettes en chantier, organisé par les Sages Fous à Trois-Rivières, les Soirées M pilotées par L'Illusion, Théâtre de marionnettes à Montréal, des séries exploratoires comme les quatre soirées *L'anatomie de l'objet* proposées par le Théâtre de la Pire Espèce ne sont que quelques exemples de lieux où se déploie cette recherche artistique qui dynamise et enrichit les arts de la marionnette québécois.

1 Un raga est un cadre mélodique que l'on retrouve dans la musique indienne. Chaque raga correspond à un climat émotionnel.
2 Voir le site internet de la compagnie : www.zoneartistiquelibre.com.

bodies and the incorporation of objects such as horns, faces, artificial legs, or a wire dress form. The explorers merge with the creatures, living within them for a brief moment, and then manage to cut loose and continue on their way. Images are constantly being recomposed, as new creatures and parts of the labyrinth are revealed, often by using the very same objects. The explorers finally reach the centre of the labyrinth. In a dance of bodies and horns, they fight and kill the Minotaur.

There are very few, if any, actual "puppets" in *DAÏDALOS, Babel Orkestra* or *Kabiin*, if by *puppet* we mean small doll-like figures that are manipulated on a stage. Yet the artists who create these performative objects profess a sense of belonging to the puppetry world. We may wonder then what exactly is a puppet? Or, to put it more accurately, how can we define puppetry? The definition broadens as artists explore the medium, dare to innovate, and challenge the fringe. Puppetry brings together a wide range of art forms under its umbrella, every one of which shares a sensitivity to matter, objects and textures in motion. It is in this context that the term "puppetry arts" has become more commonly used than "puppet theatre." The term is more open and inclusive, and does justice to the plurality of practices. The Québec scene is witnessing an increase in these sorts of initiatives that challenge conventions, seek new forms, and encourage puppetry's exploration of the side roads. The Micro-festival de marionnettes en chantier, organized by the Les Sages Fous company in Trois-Rivières, the Soirées M hosted by L'Illusion, Théâtre de marionnettes in Montréal, and exploratory series such as the four *Anatomie de l'objet* evenings spearheaded by the Théâtre de la Pire Espèce are only a few examples of how this artistic research is energizing and enriching puppetry arts in Québec.

1 A raga is a melodic mode used in Indian classical music. Each raga is associated with a mood.
2 Visit the company's website at www.zoneartistiquelibre.com.



Par/ By Lydia Lukidis

Marionnettiste et codirectrice artistique de Panadream Theatre , Montréal
Puppeteer and co-artistic director of Panadream Theatre, Montréal

CRÉER DE NOUVEAUX UNIVERS

RENCONTRE AVEC RONNIE BURKETT

Né en 1957, Ronnie Burkett est un marionnettiste de renommée internationale qui présente ses œuvres en tournée depuis l'âge de 14 ans. Du premier spectacle que j'ai vu de lui, *Ten Days on Earth,* m'est resté un souvenir inoubliable. Une représentation de deux heures destinée à un public adulte, sans entracte. Dès la levée du rideau, c'était comme si le temps s'était arrêté; les spectateurs étaient sous le charme, complètement captivés, transportés dans un autre univers. C'était une expérience extraordinaire, une démonstration manifeste de la multidisciplinarité des arts de la marionnette.

Les personnages

On le sait, un récit solide est essentiel pour susciter l'intérêt du public. De plus, le marionnettiste doit posséder un charisme certain et être en mesure de transmettre des émotions fortes, grâce à des personnages bien campés et à une manipulation habile. Enfin, un bon marionnettiste se doit de maîtriser la théâtralité, le mouvement, la chorégraphie, la dramaturgie, l'éclairage, la musique et la scénographie. Ronnie Burkett possède tous ces atouts. Et davantage. Sa passion pour son art est évidente. Une des raisons pour lesquelles les spectateurs affectionnent ses personnages tient à leurs personnalités complexes et multidimensionnelles. Tout comme chez les humains, ils incarnent des éléments opposés nés de la lumière et des ténèbres. « Je suis de plus en plus attiré par des personnages qui portent en eux cette dualité ou luttent constamment entre la lumière et les ténèbres, dit-il. C'est ce qui m'intéresse le plus. Je ne tiens pas à évoquer des univers d'anges et de démons, comme le font plusieurs marionnettistes. Je souhaite plutôt créer des personnages qui, en fonction de la proposition dramatique, réagissent de manière très humaine. »

CRAFTING NEW WORLDS

A CONVERSATION WITH RONNIE BURKETT

Born in 1957, Ronnie Burkett is an internationally acclaimed puppeteer who has successfully been touring his productions since the age of fourteen. I'll never forget the first time I saw one of his shows. It was *Ten Days on Earth*, a two-hour-long production destined for an adult audience, with no intermission. Once the show began, it was as if time was suspended. The audience was mesmerized, constantly on the edge of their seats, transported into another world. It was a thrilling experience that clearly illustrated how multidisciplinary the art of puppetry is.

On characters

On a theatrical level, it takes a well-developed story to engage an audience. Likewise, puppeteers require a special charisma and must be able to transmit strong emotions thanks to well-developed characters and skilful manipulation. And finally, good puppeteers need to know about more than just puppets; they also need to be well versed in theatre, movement, choreography, writing, lighting, music and set design. Ronnie Burkett has all that. And more. His deep passion and love for his work are obvious. One of the reasons spectators fall in love with his work is because the characters have profound and multifaceted personalities. Like humans, they encompass dualistic elements born in both light and darkness. "Increasingly, I'm drawn to characters who, like humans, possess both or are in a constant struggle between dark and light," says Burkett. "I think that's more interesting, overall. I don't dwell in a realm of work wherein angels and devils are characters (as many puppeteers do). I'm more interested in creating characters who – based upon a dramatic premise – react in very human ways."



Gepetto, Ronnie Burkett Theatre of Marionettes © Trudie Lee



Penny Plain, Ronnie Burkett Theatre of Marionettes © Trudie Lee

Alors, qu'est-ce qui se dégage en premier : le récit ou les personnages ? Il n'y a pas vraiment de recette, puisque chaque spectacle est unique. Souvent, Ronnie Burkett rédige un premier jet du texte avant de se lancer dans la conception des marionnettes; parfois, certains personnages se manifestent avant le texte. Quoi qu'il en soit, il commence toutes ses œuvres par une longue période de « rêvasserie » (*daydreaming*, selon ses dires), durant laquelle il griffonne, écrit et explore sa thématique pendant au moins une année. Imaginer des personnages est un processus naturel pour Ronnie Burkett. Tout ce qui l'entoure l'inspire. Il entretient une profonde fascination pour les êtres humains et leurs comportements, et il invente de nouveaux personnages facilement. « Les personnages peuvent me venir à l'esprit pendant que je me déplace en métro, ou en entendant une voix – parfois même ma propre voix –, ou tout simplement quand un morceau de tissu semble me dire exactement quel genre de personnage pourrait le porter. »

La fabrication des marionnettes

Il y a des centaines de personnages qui tournent dans la tête de Ronnie Burkett. Lorsque l'un d'entre eux possède une parole suffisamment forte, il peut quitter le monde conceptuel et commencer à se concrétiser. Mais comment fait-on pour passer d'un concept abstrait à une véritable marionnette à fils ? La réponse est simple : il faut beaucoup de temps, de travail acharné, d'exploration et d'expérimentation.

Ronnie Burkett commence par préparer des dessins techniques grandeur nature de chacune des marionnettes, ainsi que quelques croquis de têtes et de costumes. Mais il faudrait trop de temps pour énumérer toutes les étapes du processus de fabrication. Comme il le dit lui-même, il peut passer des journées entières sur l'articulation d'un genou. Chaque élément d'une marionnette à fils est doté d'une entité propre et joue un rôle précis, non seulement sur le plan esthétique, mais aussi sur le plan pratique. La confection d'une marionnette est un art qui demande des années d'apprentissage, de la fabrication des articulations à la conception des mécanismes de contrôle en passant par les différentes techniques de filage.

So do the characters or the story emerge first? There is no specific recipe, as each show is unique. He often writes a draft of the story before beginning marionette design, but sometimes certain characters emerge before the script. Whatever the case, Ronnie Burkett's work consistently begins with an extensive period of "daydreaming," as he likes to call it, where he doodles, writes and researches his specific theme for at least a year. Dreaming up characters comes naturally for Ronnie Burkett. He is inspired by everything around him. He has a deep fascination with humans and their behaviour, and he is able to invent new characters easily. "Characters come from a ride on the subway, or from a voice overheard or even made by me, or from something as simple as a piece of fabric that tells me exactly what sort of character would wear it."

On marionette construction

There are hundreds of characters floating around in Ronnie Burkett's head. When one of them has a strong enough voice, it can then leave the conceptual world and start to materialize. But how does one go from an abstract idea to a full-fledged string marionette? The answer is simple: It takes a lot of time, hard work, exploration and experimentation.

Ronnie Burkett begins by making full-size technical drawings of each marionette, as well as sketches of the heads and the costumes. It would take too long to enumerate every step involved in the building process. As he himself says, he can spend days working on knee joints alone. Every element in a string marionette, each joint and body part, is its own entity, not only on an aesthetic level, but also on a practical level. Building a marionette is an art that takes years to master, from joint-building to control design to stringing techniques.

C'est pourquoi l'artiste passe autant d'heures dans son atelier ! À l'occasion, il engage des artisans pour coudre les costumes et donner un coup de main à la fabrication. « Dans mes spectacles, j'imagine et je réalise tous les éléments présentés sur scène, les marionnettes, les costumes, les décors et les meubles. Tel est le bonheur particulier de la marionnette : créer des univers miniatures dans sa tête, les fabriquer de ses mains et les animer sur scène. »

Parlant de matière, Ronnie Burkett dit toujours sculpter les bras, les jambes et les pieds en bois. Après avoir fait l'essai de plusieurs produits pour les têtes et les mains, il utilise maintenant le Paperclay ou le Celluclay, voire une combinaison des deux. Voulant éviter les matières toxiques et ne recherchant pas une finition lisse de type plastique, il privilégie les produits à base de papier, comme le papier kraft, ou les techniques de colle à base de blé.

Maintenant, essayez d'imaginer tout le travail de conception et de fabrication d'une marionnette à fils, puis multipliez cet effort par 35, soit le nombre approximatif de personnages dans chaque spectacle de Ronnie Burkett ! Malgré cette lourde charge de travail, il crée de nouveaux spectacles à une cadence régulière. Toutes ses marionnettes portent une facture très distincte et une esthétique particulière. Au fil du temps, Ronnie Burkett a donné à ses œuvres une signature unique.

Jeune marionnettiste, Ronnie Burkett s'est inspiré du travail des artistes qu'il admirait. En 1986, il fonde le Ronnie Burkett Theatre of Marionettes, dont les premières marionnettes restent encore sous l'influence de modèles tels que Noreen Young, Tony Sarg, Frank Paris, Josef Skupa et Paul Brann. Avide de connaissances, de formation et de discipline, Ronnie Burkett a étudié auprès de grands maîtres – son mentor est Martin Stevens – et il possède une vaste bibliothèque de plus de 1 400 ouvrages sur les arts de la marionnette, qu'il feuillète régulièrement pour trouver l'inspiration. Les recueils annuels de Paul McPharlin *(Puppetry Yearbooks)*, publiés de 1930 à 1947, comptent parmi ses livres préférés. Toutes ces influences ont joué un rôle important, elles lui ont permis de tracer sa propre voie et d'élaborer une vision singulière. Ronnie Burkett raconte un moment important dans sa carrière : « Quand j'ai monté *Tinka's New Dress*, en 1993, j'ai mis toutes ces influences de côté et j'ai conçu le spectacle que je voulais vraiment voir. Ce fut une transition vers une conception plus naturaliste de la marionnette qui n'était pas mise en valeur depuis des décennies. Quand on m'a fait remarquer que j'avais changé de style avec ce spectacle, je répondais que j'avais *trouvé* mon style. »

Trouver une signature unique est une étape essentielle pour un artiste. Non seulement elle rend son œuvre immédiatement reconnaissable, mais elle permet d'exprimer une vision singulière. Ainsi, Ronnie Burkett poursuit son cheminement, cherchant sans cesse à innover : « Je pense que c'est important d'être en tout temps dans un état d'apprentissage et, assurément, dans un état d'ouverture à de nouvelles inspirations et influences. Il est important de s'amuser et d'explorer; ça permet de maintenir la fraîcheur du propos, ce qui est essentiel dans un art aussi fondamentalement ludique que la marionnette. »

This explains why the artist spends so much time in his studio! From time to time, he does hire craftspeople to sew the costumes and help with the building. "I design everything you see onstage in my shows: marionettes, costumes, setting and furniture. This is the single joy of puppetry: the ability for us to create miniature worlds in our heads, fabricate them with our hands, and animate them onstage."

In terms of materials, he always carves the arms, legs and feet out of wood. As for the head and hands, he has experimented with various supplies over the years, but he now uses Paperclay as well as Celluclay, or a combination of both. He choses to avoid toxic materials and doesn't aim for a smooth plastic finish. This is why he always tends towards paper-based products, anything from kraft paper to wheat-based glue techniques.

Now just imagine all the work involved in designing and constructing one marionette, and then multiply that by 35, which is about how many characters there are in each of his shows! Despite the workload, he continues to create new shows without skipping a beat. And though each character and story is unique, his marionettes share a very distinct look and a particular aesthetic. Throughout the years, he has built his own signature look.

He founded the Ronnie Burkett Theatre of Marionettes in 1986. As a young puppeteer, he was inspired by artists he admired. Role models such as Noreen Young, Tony Sarg, Frank Paris, Josef Skupa and Paul Brann influenced his early puppets. A consummate learner, Ronnie Burkett is a firm believer in training and discipline. He has studied with masters – his chief mentor was Martin Stevens – and he has an extensive library of over 1400 books on puppetry. To this day, he still flips through the pages of his books for inspiration. The *Puppetry Yearbooks*, published annually from 1930-1947 by Paul McPharlin, are among his favourites. All these influences have helped him chart his own course and pursue his personal vision. He recalls a significant moment in his career: "When I built *Tinka's New Dress* in 1993, I tossed all these influences aside and put together the show I really wanted to see. It was a shift to a more naturalistic view of marionettes, a view that hadn't been seen for decades. When people commented that I had changed my style with this show, I simply answered that I had finally *found* my style."

Finding one's signature look is an important career step. It not only makes an artist's work instantly recognizable, it also allows the artist to express his or her singular vision. Ronnie Burkett's work continues to evolve through constant innovation. "I think it's important to be in a state of constant learning, and certainly in a state of continued openness to new inspirations and influences. Play and experimentation are crucial to keep the work fresh, especially in an art form as inherently playful as puppetry."



Ten Days on Earth, Ronnie Burkett Theatre of Marionettes © Trudie Lee



Billy Twinkle, Ronnie Burkett Theatre of Marionettes © Trudie Lee

Le rapport entre marionnette et marionnettiste

Une fois la marionnette fabriquée, comment s'installe la relation entre le marionnettiste et son personnage ? Dès ses débuts, Ronnie Burkett a fait le choix de manipuler ses marionnettes à vue. « Je jouais dans des théâtres devant un public adulte qui ne connaissait pas du tout la marionnette. Je tenais à décomposer la technique classique de manipulation pour permettre au public de la voir, de l'intégrer et de la dépasser pour entrer plus rapidement dans le récit et les personnages. » Poussant plus loin sa démarche, dans *Billy Twinkle, Requiem for a Golden Boy*, il intègre dans la mise en scène le manipulateur et tient le rôle principal du marionnettiste. Pour *Penny Plain*, il rallonge les fils de ses marionnettes, se retire de l'avant-scène et permet aux marionnettes de prendre le relais. Il ajoute : « Je me demandais si nous avions tous renoncé à la capacité d'une marionnette à retenir l'attention par elle-même. » Plusieurs facteurs décident du choix d'être visible ou non, il s'agit d'une décision stylistique. Ronnie Burkett invite les marionnettistes à réfléchir à leur volonté d'être visibles ou non, au lieu de simplement supposer qu'ils doivent l'être.

Ronnie Burkett n'avait que sept ans lorsque sa longue histoire d'amour avec les marionnettes a commencé et, depuis, il s'investit corps et âme dans son métier. Pour lui, il ne s'agit pas simplement d'une carrière, mais d'un appel de l'âme et d'un mode de vie. C'est un engagement permanent et continuel. À notre grand bonheur, cet engagement se manifeste à travers la création de nouveaux univers qui ne demandent qu'à être vus, entendus et vécus par tous.

On the relationship between puppet and puppeteer

Once a marionette is constructed, how does the puppeteer relate to the character he's created? From the outset, Ronnie Burkett deliberately chose to manipulate in full view. "I was working in theatres for adult audiences who knew nothing about puppetry. I wanted to deconstruct classic manipulation technique by letting the audience see it, absorb it, and eventually go beyond it. This way they can get into the characters and story more quickly."

Testing the limits of this approach, he included himself in the *Billy Twinkle, Requiem for a Golden Boy* narrative. He played the main character of a puppeteer telling his life story with marionettes. In *Penny Plain*, he made the strings on his marionettes longer, removed himself physically and allowed the marionettes to take over. "I was beginning to wonder if we had all given up on the ability of a puppet to hold our attention on its own." Whether a puppeteer chooses to be visible or not depends on many factors. It's a stylistic choice. Ronnie Burkett encourages all puppeteers to ask themselves whether or not they should be visible and why, instead of just assuming they should be.

Ronnie Burkett began his love-affair with puppetry at the tender age of seven and has since invested much time and energy into his craft. For him, it's more than a career; it's his soul's calling and a way of life. An ongoing and relentless commitment. Lucky for us, this commitment manifests itself in the crafting of new worlds that are made to be seen, heard and experienced by all.



Corbeau, Théâtre de l'Œil © Richard Lacroix

Regards d'artistes

Through the Artist's Lens



Through the Artist's Lens

Par/ By Jean-Frédéric Messier

Auteur, metteur en scène, musicien et cofondateur de la compagnie Momentum, Montréal
Playwright, stage director, musician, and co-founder of the Momentum Theatre Company, Montréal

ÊTRE ET NE PAS ÊTRE

Un de mes plus vieux souvenirs d'enfance est aussi mon premier souvenir de théâtre. C'était au Théâtre du Rideau Vert qui présentait à cette époque des matinées pour les enfants. Ma grand-mère Irène m'avait amené voir un spectacle de marionnettes. Je ne me souviens plus exactement lequel, j'avais peut-être six ans, mon vague souvenir m'évoque une espèce de Guignol, avec le castelet traditionnel. La raison pour laquelle je m'en souviens, c'est que durant la représentation, ma grand-mère a dû m'expliquer que les spectateurs se retournaient vers moi parce que je riais trop fort. Je devais déranger. C'est là que j'ai pris conscience que j'étais bon public, ce qui s'est révélé déterminant pour mon parcours professionnel. Si je crée du théâtre, c'est avant tout parce que j'aime en voir. Je n'ai pas beaucoup changé, je ris encore trop et trop fort, et je pleure tout le temps. En fait, ça s'est aggravé avec le temps.

Ce qui m'a attiré au théâtre, c'est cette possibilité de réaliser l'impossible. De plonger avec le public dans un monde où les règles du réel sont temporairement suspendues. Pour nous offrir collectivement la liberté infinie de l'imaginaire. Un territoire où tout peut se passer.

Chaque jour, l'impossible prend une nouvelle forme et le territoire de l'imaginaire se construit différemment, avec des nouveaux mots, des outils différents, un nouveau langage. C'était probablement inévitable que, dans mon parcours d'exploration théâtrale, j'en vienne un jour à rencontrer le Golem, la marionnette, l'objet inanimé à qui on prête une vie; ce qui vit sans jamais être vivant et qui incarne ainsi la dualité cosmique au fondement de notre expérience humaine : nous sommes tous vivants, mais nous sommes tous en train de mourir.

C'est la non-vie de la marionnette qui nous permet de découvrir ce que c'est que d'être vivant.

TO BE AND NOT TO BE

One of my earliest childhood memories is also my very first memory of theatre. I was at the Théâtre du Rideau Vert, which had matinées for children back then. My grandmother Irene had taken me to a puppet show. I can't remember exactly what play – I must have been around six years old. I seem to recall a kind of *Guignol* performed in a traditional puppet theatre setup. I can remember it well because during the show my grandmother had to explain to me that the other spectators kept looking at me because I was laughing too loud. I guess I must have been bothering them. I realized at that very moment that I was a good audience, something that would prove instrumental in determining my career. If I create theatre, it is first and foremost because I love seeing theatre. I haven't really changed. I still laugh too much and too loud, and I cry all the time. In fact, it has gotten worse over time.

The possibility of actually doing the impossible is what drew me to the theatre. The ability to delve into a world where rules governing reality are temporarily suspended and to share these moments with the public. To collectively indulge in imagination's infinite freedom. A realm where anything can happen.

Every day, the impossible takes on a new form and imagination's realm is reshaped with new words, different tools, a new language. It was probably inevitable that as I explored theatre in my career, I would one day meet the Golem, the puppet, the inanimate object in which we breathe life. That which lives without ever really being alive, and in so doing, embodies the cosmic duality at the basis of our human experience: all of us are alive, but we are also all dying.

It's the puppet's non-life that allows us to discover what it truly means to be alive.



Corbeau, Théâtre de l'Œil
Marionnettistes / puppeteers : Nicolas Germain-Marchand, Anne Lalancette, Estelle Richard
© Richard Lacroix



Corbeau, Théâtre de l'Œil
Marionnettiste / puppeteer : Dominic St-Louis
© Richard Lacroix

Je crois que c'est le Loup Bleu, le directeur artistique du Théâtre du Sous-Marin Jaune, qui m'a révélé le premier toute la puissance de la marionnette. D'entrée de jeu, le Loup Bleu est lui-même une impossibilité. C'est impossible qu'une marionnette soit le directeur artistique officiel d'une compagnie de théâtre. C'est pourtant le cas au Sous-Marin Jaune.

Quand j'ai vu le *Candide* que le Loup Bleu a monté avec le Sous-Marin Jaune, puis plus tard l'adaptation de *La Bible*, j'ai été le spectateur privilégié de plusieurs beaux moments d'impossibilité. Et j'ai été frappé, comme jamais auparavant, par l'immense pouvoir subversif de la marionnette. Le Loup Bleu (et la marionnette en général) peut se permettre un comportement et un point de vue qui seraient inacceptables, ou insupportables, si le personnage était incarné par un humain.

Quelques années plus tard, il m'est venu à l'esprit que ça serait impossible de montrer sur scène l'histoire du Canada, du point de vue des peuples amérindiens. Puis je suis allé voir le *Discours de la Méthode*, monté par le même Loup Bleu et son Sous-Marin Jaune. Devant cette autre belle démonstration d'un théâtre hautement improbable, je me suis dit que tout devenait possible dans les mains des marionnettes. C'est ainsi que j'ai pu créer, avec l'aide indispensable du Loup Bleu, *Kanata - Une histoire renversée - 1ère partie*, une entreprise impossible à réaliser autrement qu'avec des marionnettes. Pour toutes sortes de raisons. Économiques d'abord, mais surtout parce que c'est un sujet trop délicat pour être traité autrement.

Plus récemment, c'est André Laliberté, le directeur artistique du Théâtre de l'Œil, qui m'a rappelé cette règle fondamentale : « C'est en grande partie le spectateur qui crée l'émotion de la marionnette, elle-même n'a qu'une seule expression sur son visage, tout le long du spectacle. » Une évidence qui s'était estompée dans mon esprit, mais qui me sert énormément quand je travaille avec des étudiants en jeu. Ça me semble utile de leur rappeler qu'on doit toujours rechercher l'équilibre entre ce qu'on montre et ce qu'on doit laisser voir. En fait, ça me semble une belle façon de traiter le public : de le laisser voir. Il faut montrer quelque chose, c'est certain, mais il faut aussi laisser voir. Être et ne pas être, tour à tour et en même temps.

I believe it was Loup Bleu, the Théâtre du Sous-marin jaune's artistic director that first revealed the full power of the puppet to me. From the outset, Loup Bleu is himself an impossibility. It's impossible for a puppet to be the official artistic director of a theatre company. And yet, this is the case at the Sous-marin jaune.

When I saw Loup Bleu's production of Voltaire's *Candide* for the Sous-marin jaune, and later the company's adaptation of *The Bible*, I was the privileged spectator of many wonderful moments of impossibility. And I was struck, as I had never been before, by puppetry's immense subversive power. Loup Bleu (and puppetry in general) can behave in ways and express points of view that would be unacceptable, even intolerable, if a human played the character.

A few years later, it occurred to me that it would be impossible to produce a play about Canada's history from a First Nation's perspective. Then I went to see the play *Discours de la Méthode*, produced by the same Loup Bleu and the Sous-marin jaune. Here was yet another perfect example of highly improbable theatre, and I said to myself that in a puppet's hands anything becomes possible. I was then able to create, with the indispensable help of Loup Bleu, *Kanata – Une histoire renversée (1ère partie)*, a play that would be impossible to produce without puppets. For all sorts of reasons. First of all for financial reasons, but mainly because the topic is too sensitive to be dealt with in any other way.

More recently, it was André Laliberté, Théâtre de l'Œil's artistic director, that reminded me of the following fundamental rule: "For the most part it's the spectator who must create the puppet's emotions. The puppet itself has only one facial expression throughout the show." An obvious fact that had become blurred in my mind, but still serves me well when I work with theatre students on their performance. I believe it's a good thing to remind them that we must always seek a balance between what is shown and what is allowed to be seen. In fact, it's actually quite a nice way to address the public: by simply allowing them to see. We must show something, of course, but we must also allow them to see for themselves. To be and not to be, in turn and all at once.

Regards d'Artistes

Par/By Larry Tremblay

Dramaturge, poète, essayiste et romancier, metteur en scène, acteur et spécialiste de kathakali
Playwright, poet, essayist, novelist, stage director, actor, and Kathakali specialist

LE FANTÔME DE LA MARIONNETTE

La marionnette est faite de silence. Même lorsqu'elle bouge, elle se tient immobile. Elle demeure impénétrable malgré la générosité de sa surface. Elle se donne sans aucune retenue et, pourtant, elle défend le lieu de son intimité comme si c'était les portes de l'enfer. Il n'y a rien à faire : la marionnette, assoiffée de lumière, rejette sans cesse de l'ombre. Elle nous parle de l'envers de la vie, nous joue la mort comme une symphonie, apprivoise notre peur ancestrale du *mort qui se donne comme vivant*. Le squelette est sans doute la première marionnette de l'histoire.

Après quarante ans d'écriture, de jeu et de mise en scène, j'ai le sentiment que la marionnette a hanté, comme un fantôme, ma création. Je la soupçonne même d'être à l'origine de ma passion pour le kathakali.

THE PUPPET'S GHOST

The puppet is made of silence. Even when it moves, it stands still. It remains impenetrable despite the generosity of its surface. It gives of itself without any restraint and yet it defends its intimacy as if it were the gates of hell. There's no way around it: the puppet, thirsting for light, constantly projects a shadow. It speaks of the flip side of life, plays with death as if it were a symphony, and tames our ancestral fear of *death that presents itself as life*. The skeleton is arguably the first puppet in history.

After forty years of playwriting, performing and stage directing, I get the feeling the puppet has, like a ghost, haunted everything I've created. I suspect it has even been the source of my passion for Kathakali.



Le corps de l'acteur, avalé par son costume, prend l'aspect d'une marionnette géante. Le kathakali a même inspiré le pavakathakali, spectacle de marionnettes à gaine qui reprend son esthétique. Sur la photo : personnage de kathakali de type « tadi rouge » utilisé pour les rôles de démon, monstre, ogre.

The actor's body, swallowed by his costume, takes on the appearance of a giant puppet. Kathakali has even inspired Pavakathakali, a form of glove puppetry that borrows its aesthetic. Pictured: "Red Thaadi" Kathakali character called upon to represent demons, monsters and ogres

© Larry Tremblay



Le corps manipulé comme une marionnette. Sur la photo : Maxime Mailloux et Charli Arcouette dans *Le Ventriloque*, mise en scène d'Éric Jean, production Le début de la fin Collectif, Théâtre de Quat'Sous, Montréal, 2012.

The body manipulated like a puppet. Pictured: Maxime Mailloux and Charli Arcouette in *Le Ventriloque*, directed by Éric Jean, a Le début de la fin Collectif production, at Théâtre de Quat'Sous, Montréal, 2012.

© Thomas Payette



Le mannequin : une marionnette sans manipulateur. Le regard se fait ici marionnettiste. Sur la photo : Micky Sebastian dans *Leçon d'anatomie*, mise en scène de Benoit Gautier, production Bafduska Théâtre, Avignon, 2010.

The dummy: a puppet without a manipulator. The viewer's perspective must act as puppeteer. Pictured: Micky Sebastian in Leçon d'anatomie, directed by Benoit Gautier, a Bafduska Theatre production, Avignon, 2010.

© Jérôme Marelle



La statue de cire : une menteuse. Une marionnette qui tient à se faire passer pour vivante.
Sur la photo : Benoît Gouin (dans le rôle de la statue de cire d'Abraham Lincoln) et Maxim Gaudette dans *Abraham Lincoln va au théâtre*, mise en scène de Claude Poissant, production PàP, Montréal, 2008.

The wax figure: a liar. A puppet that wants to make you believe it's alive. Pictured: Benoît Gouin (as the Abraham Lincoln wax figure) and Maxim Gaudette in *Abraham Lincoln va au théâtre*, directed by Claude Poissant, a PàP production, Montréal, 2008.

© Suzane O'Neil

Enquêtons :

En 1975, au Kerala, dans le sud-ouest de l'Inde, j'assiste pour la première fois à une séance de kathakali. J'observe un étudiant répéter une scène célèbre du répertoire tiré du Mahābhārata. L'étudiant, torse nu, n'est ni costumé ni maquillé. La scène raconte la mort de Karna, tué par son demi-frère Arjuna. À cette époque, je ne connais rien du kathakali. Je ne sais pas le nom du personnage incarné par l'étudiant, je ne connais ni l'anecdote ni le contexte mythologique de cette scène. On ne m'a rien expliqué. Il m'est impossible de reconnaître dans le jeu de ce jeune garçon la figure mythique d'un guerrier héroïque. Pourtant, j'assiste à la mort d'un homme. Muscle par muscle, nerf par nerf, souffle par souffle, la vie quitte son corps. Le jeu de l'étudiant n'a rien de naturaliste. Il est fait de saccades, de ruptures, de netteté : un crépitement fait de silences et de pauses comme si le mouvement se décomposait tragiquement. Je n'ai jamais oublié cette première rencontre avec le kathakali. Je venais de trouver l'entrée de ma théâtralité : un jeu axé sur la segmentation du corps. Maîtriser les parties avant le tout. Installer entre chaque geste une pause, un regard, une pensée, pour bien faire voir le mouvement dans toute sa clarté.

J'ai compris plus tard que la visibilité poétique du corps *kathakalien* est augmentée par le fait que l'acteur reste muet durant la représentation, exprimant sa partition uniquement par ses gestes et ses mimiques. Ce sont les chanteurs, derrière lui, qui livrent le contenu textuel du spectacle. Cette séparation entre voix et corps, on la retrouve dans le jeu marionnettique tout comme on retrouve aussi le découpage du mouvement. Je ne doute pas que ce dispositif où la voix semble manipuler le corps (ou l'inverse) ait nourri ma dramaturgie. Il y a une marionnette fantôme qui agit en catimini dans mes textes. Parfois elle se laisse voir. Je la reconnais dans la poupée manipulée par un ventriloque dans *Le Ventriloque*. Ou dans le rôle du mari, réduit à un mannequin de vitrine, dans *Leçon d'anatomie*. Ou encore dans la statue de cire d'Abraham Lincoln dans *Abraham Lincoln va au théâtre*. Ce fantôme est aussi à l'œuvre dans la pédagogie de l'acteur que j'ai élaborée au fil des ans. Ce n'est pas anodin si je l'ai appelée « anatomie ludique ». La marionnette ne possède-t-elle pas l'anatomie la plus ludique qui soit ?

Let's investigate:

In 1975, in the southwestern state of Kerala, India, I attended my first performance of Kathakali. I observed a student rehearse a famous scene from the Mahābhārata repertoire. The student, stripped to the waist, was neither in costume nor wearing any makeup. The scene told of the death of Karna, killed by his half-brother Arjuna. At the time, I knew nothing of Kathakali. I did not know the name of the character played by the student. I knew neither the story nor the scene's mythological context. Nothing had been explained to me. It was impossible for me recognize the mythical and heroic warrior figure in this young boy's performance. I witnessed the death of a man, nonetheless. Muscle-by-muscle, nerve-by-nerve, breath-by-breath, life left his body. The student's performance was far from naturalistic. It was filled with jerks, syncopated rhythms and sharpness: a crackling of silences and pauses, as if the movement was tragically coming apart. I have never forgotten this first encounter with Kathakali where I discovered the door to my own theatricality: a performance focusing on the segmentation of the body. Mastering the parts before the whole. Placing a pause, a look, a thought between each gesture so that the movement as a whole can be clearly understood.

I realized later that the poetic visibility of the *kathakalian* body is amplified by the fact that the actor remains silent during the performance, using only gestures and facial expressions to embody his role. The singers in the background are the ones who provide the show's textual content. This separation of voice and body as well as the segmentation of movement is also familiar to puppetry. I have no doubt that this device, where the voice appears to manipulate the body (or vice versa), has fuelled my dramaturgy. There is a ghost puppet secretly influencing my writing. Sometimes it lets itself be seen. I recognize it in the doll manipulated by a ventriloquist in *Le Ventriloque*. Or in the character of the husband in *Leçon d'anatomie*, reduced as he was to being a shop window mannequin. Or even in the wax figure of Abraham Lincoln in *Abraham Lincoln va au théâtre*. This ghost is also at work in the teaching style I developed over the years for actors. It's quite telling that I named the style "playful anatomy" (Anatomie ludique). Doesn't the puppet have the most playful anatomy of all?

Through the Artist's Lens



D pour Dieu, Simoniaques Théâtre. Acteur / actor : Simon Boudreault © Sylvain Légaré

Par/ By Simon Boudreault,

Acteur, auteur, metteur en scène, marionnettiste et directeur artistique de Simoniaques théâtre, Montréal
Actor, playwright, stage director, puppeteer and artistic director of Simoniaques théâtre, Montréal

LES YEUX DES MARIONNETTISTES

Je m'apprête à vous parler de ce que c'est mettre en scène des marionnettes et... je me demande ce que je peux bien en savoir ! Est-ce que parce que je fais quelque chose, je le comprends ? Et pourquoi est-ce que je fais cette chose ? Est-ce que je l'ai choisie ? J'ai l'impression de m'être lancé dans la marionnette un peu par hasard, pour en faire là où on n'en attendait pas. La première fois c'était dans un cabaret nocturne, *Satyricon Tabarnak*, pour lequel je revisitais la vie de Jésus. Le délire. Ensuite en improvisation à la télé. Le délire, encore. Je me rappelle avoir pensé : « Ça marche donc ben, la marionnette ».

En voulant la connaître plus, j'ai rencontré André Laliberté, directeur artistique du Théâtre de l'Œil, qui m'a d'emblée déclaré que les comédiens n'étaient pas de bons marionnettistes parce qu'ils n'acceptaient pas d'être derrière le personnage. J'ai eu envie de lui prouver le contraire. Ensuite, André m'a appris la marionnette. Appris que chaque marionnette est un objet qui a ses lois, ses mouvements et son rythme. Il y a ce qu'on voudrait qu'elle fasse et ce qu'elle peut faire, mais surtout comment elle peut le faire.

Le plus excitant, c'est d'ailleurs ce moment d'exploration où elle est là pour la première fois, plus ou moins finie, pas encore habillée, avec des ressorts partout, mais elle est là ! Et on essaie des trucs, souvent ridicules, pas mal tout croche, et sans qu'on l'ait vu venir, pendant un instant c'est magique, elle vit !

THE PUPPETEER'S EYES

As I get ready to talk about what it means to stage direct puppet theatre... I ask myself what could I possible know about the subject! Can I claim to truly understand something simply because I do it? And why do I do it? Did I make this choice? It seems to me that I got into puppetry somewhat by chance, to create puppetry where no one expected it. The first time was when I revisited the life of Christ for the *Satyricon Tabarnak* cabaret series. Delirious. Then there was televised improv. Once again, delirious. I remember saying to myself: "Boy! Are puppets ever great to work with!"

Eager to learn more, I met with André Laliberté, [Théâtre de l'Œil's artistic director], who told me right away that actors don't make good puppeteers because they don't accept being behind the character. I wanted to prove him wrong. Then André introduced me to the puppet. Taught me that each puppet is an object that has its own laws, movements and rhythm. There is what we would *like* it to do and what it *can* do, but above all, there is *how* it can do it.

The most exciting part is the exploration period during which the puppet, for the first time, despite being more or less finished, not yet clothed and with springs sticking out everywhere, is actually *there!* It's a time for testing different ideas – often ridiculous, pretty much all-over the map ideas – and without ever seeing it coming, there's this magical moment when the puppet comes alive!

« On y a cru, là – quand ? – quand tu bougeais sa tête de côté – comment ? – comme ça – comme ça ? – non, lève un peu plus le bras – lequel ? – tu me regardes pas là – non ? – penche un peu à droite – à droite ! »

Le travail de mise en scène commence. Un long et laborieux travail. La marionnette, c'est long et laborieux. Tout mouvement est à trouver, toute action est à inventer. La plus grande qualité pour mettre en scène des marionnettes ? La patience. Une patience de saint. Ça, André ne me l'avait pas dit. Je pense qu'il ne voulait pas m'effrayer.

Pendant la création de *Sur 3 pattes*, je me suis même mis à « gosser » avec tout ce qui traînait sur ma table (vis, élastique, bout de plastique, bouchon, corde). À tel point que les marionnettistes se sont mis à laisser traîner des trucs pour voir avec quoi je « gosserais ». Je ne m'en suis jamais rendu compte. Trop occupé à essayer de mettre tout ça en forme.

Avec des acteurs, je n'ai pas à leur dire comment marcher, comment respirer, ils le font tout seul. Tandis que là, je peux tout faire, c'est tellement vertigineux que ça peut empêcher de créer. C'est pour ça que j'aime définir rapidement des balises, une forme, une contrainte qui me force à créer dans un cadre que je me suis imposé. Quitte à jouer avec mes propres balises en cours de route.

Ensuite, le plus gros du travail, c'est la confiance. Pas la nôtre, mais celle des marionnettistes. Car ils doivent nous faire confiance totalement, éperdument même, comme un aveugle se tenant à notre bras. Le metteur en scène devient les yeux des marionnettistes, il voit les mouvements des personnages qu'eux ne verront jamais.

Pour le reste, souvent je me demande quelle est la bonne formation pour mettre en scène de la marionnette. Du théâtre ? De la danse ? De la musique ? De l'improvisation ? J'ai l'impression que tout peut servir. Car il faut comprendre la dramaturgie, comprendre le mouvement, comprendre le rythme, savoir saisir ce qui passe, être capable de réagir à ce qui se déroule sous nos yeux, comprendre l'espace dans sa globalité et dans sa précision.

Il reste une part de mystère avec cet objet qui prend vie, une part d'incertitude, car souvent on sent ce qui fonctionne sans savoir pourquoi.

Mettre en scène des marionnettes est pour moi extrêmement difficile et tout aussi enivrant. Je suis persuadé que ça a changé ma façon de voir la mise en scène, de voir les corps, vivants ou non, dans un décor.

Quel que soit le spectacle, je pense que maintenant, je mets en scène de la marionnette.

"We believed it then – When? – When you tilted its head to the side – How? – Like this – Like *this*? – No, lift the arm a bit higher – Which one? – Aren't you watching me? – Just a bit more to the right – To the *right*!"

This is where stage directing begins. A long and painstaking process. Puppeteering is long and painstaking. Every movement needs to be discovered, every action needs to be invented. The greatest quality required to stage direct puppets? Patience. The patience of Job. This, André did not tell me. I think he didn't want to frighten me.

While creating *3-Legged Tale*, I even started fiddling with just about anything that was left on my table (screws, rubber bands, bits of plastic, bottle cap, rope). So much so that the puppeteers started to leave stuff lying around to see what I would fiddle with. I never even noticed: too busy trying to make it all come together.

With actors, I don't have to tell them how to walk or how to breathe; they do it on their own. But with a puppet, I can do just about anything. It's so dizzying that it can become a creative block. That's why I like to quickly establish parameters, a basic form, or some other constraint that forces me to create within a self-imposed framework. Even if it means I'll have to adjust my own parameters along the way.

From then on, the biggest job is to build confidence. Not our own, but the puppeteers'. Because they have to trust us completely, even absolutely, like a blind person holding onto our arm. The stage director becomes the puppeteers' eyes. He or she sees the characters' movements the puppeteers will never see.

As for the rest, I often wonder what's the proper training for stage directing puppet theatre. Theatre? Dance? Music? Improv? Seems to me that it all comes into play. Because puppetry requires an understanding of dramaturgy, of movement, and of rhythm. It requires being able to seize the moment, to respond to what's unfolding before your eyes and to understand space as a whole, as well as a sum of its parts.

There remains an element of mystery about this object that comes to life, some degree of uncertainty, because we can often feel something works without really understanding why.

I find stage directing puppet theatre extremely difficult and equally as intoxicating. I am convinced that it changed my approach to stage directing and to how I envision bodies, whether dead or alive, on a stage.

I now think that I stage direct puppet theatre, no matter what type of production I am involved in.

Regards d'Artistes

Par/ By Alexis Martin

Auteur, scénariste, dramaturge, metteur en scène et comédien, codirecteur artistique du Nouveau Théâtre Expérimental, Montréal
Playwright, writer, stage director, actor, and co-artistic director of the Nouveau Théâtre Expérimental, Montréal

LA MARIONNETTE PESAIT SON POIDS D'OMBRE

Au long de mon parcours théâtral, près de trente ans, j'ai rarement côtoyé la marionnette, son art subtil et ses adeptes. Toutefois, une rare expérience m'a amené à mesurer avec respect la présence étonnante, à la fois fuligineuse et massive, des pantins de toute sorte.

En 1999, j'ai commis avec Jean-Pierre Ronfard une pièce sur l'affreux destin du dictateur allemand, Hitler. Une pièce torturée, à l'image de la psyché tordue de ce monstre inégalé au tableau des abominations. Une série de représentations difficiles pour moi car j'avais à incarner sur scène (un conteneur de métal tordu qu'on avait récupéré dans le port de Montréal !) le monstre en question. Se succédaient une dizaine de soliloques du personnage central, touchant les différents objets de sa pensée : la nourriture, les femmes, les Juifs, la psychanalyse, le culte de l'Un, l'art, etc. La ligne dramatique se repliait lentement mais sûrement sur le déclin de son empire diabolique et grâce à son aide de camp (interprété par Jean-Pierre Ronfard), il réussissait à s'évader, évasion qui constituait pour nous un avertissement : l'esprit monomaniaque, le culte de l'intolérance et de l'exclusion, la fascination pour la pureté et l'unicité, sont encore bien vivants dans notre monde !

Pour réussir leur plan, les deux hommes installaient au fond du bunker un sosie d'Hitler, qui devait leurrer les Soviétiques qui investissaient la tanière du dictateur à la toute fin de la pièce. Et c'est là qu'intervenait le pantin, la marionnette...

THE PUPPET BORE A HEAVY BURDEN

Throughout my theatrical career spanning nearly thirty years, I have rarely come in contact with puppetry, its subtle art and its enthusiasts. However, a rare experience led me to respectfully measure the amazing stage presence, both murky and massive, of puppets of all kinds.

In 1999, I committed a play, together with Jean-Pierre Ronfard, about the horrible fate of German dictator Adolph Hitler. A tortured play, in keeping with the twisted psyche of this unrivalled monster on the scoreboard of abominations. A series of performances that were challenging for me because I had to embody the monster himself on stage (a container of twisted metal that had been salvaged from the Port of Montréal!). The main character offered a series of ten soliloquies, touching upon the various objects of his attention: food, women, Jews, psychoanalysis, the worship of the Individual, art, etc. The dramatic line slowly but steadily proceeded toward the eventual demise of his evil empire. Thanks to his aide-de-camp (played by Jean-Pierre Ronfard), he managed to escape, an escape that serves as a warning to us: the monomaniacal mind, the cult of intolerance and exclusion, the fascination with purity and unicity, are still alive and well in our world!

To succeed in their plan, the two men set up a Hitler lookalike at the back of the bunker in order to fool the Soviets that take over the dictator's lair at the end of the play. And this is where the puppet comes into play...





Hitler, Nouveau Théâtre Expérimental. Acteurs / actors : Alexis Martin, Jean-Pierre Ronfard © Gilbert Duclos

Jean-Pierre avait fait appel à son ami Félix Mirbt, lui demandant de fabriquer une silhouette énigmatique, qui, dans l'éclairage approprié, donnerait le change. Était-ce Hitler ? Un sosie ? Était-ce le comédien qui joue au pantin ?

Félix fit un travail remarquable, et je dois avouer que Jean-Pierre et moi avons souvent sursauté en découvrant dans les loges la silhouette du faux Hitler, assise tranquillement dans un coin, avant la représentation. Nous savions bien que le pantin était là, qu'il serait installé à la même place le lendemain et le surlendemain. Mais quelque chose nous surprenait à chaque fois, nous désarçonnait encore et toujours. J'ai repensé souvent alors au texte de Freud sur l'inquiétante étrangeté : qu'est-ce qui nous inquiète le plus sinon l'étrange proximité du lointain ? De ce qui est à mille lieux de nous, cette enveloppe de tissu et de bois, qui par la grâce d'un artiste trouve un semblant de vie et instille une terreur sourde. Ce qui est mort nous ressemble pourtant beaucoup. Inquiétante étrangeté qui naît d'une très légère translation du réel, un pas de côté qui métamorphose le monde, monde qui garde tout de même les apparences du semblable et de l'ordinaire. Le pantin trouble le fil habituel de la perception. Il est une vie sans vie, il est le Même qui a tout de l'Autre...

Ce fantôme de vie, cet envers spectral, il a hanté mes nuits : j'ai fait beaucoup de cauchemars au cours de ces représentations, et le pantin revenait souvent, ombre tenace, dont la résilience se nourrissait de mes propres inquiétudes. J'ai pensé aussi beaucoup au Golem, ce démiurge né d'un signe tracé sur le front d'un pantin façonné avec les boues du Danube : l'envers d'Hitler, le protecteur du peuple juif, Golem mystique et super héros lancé à travers l'histoire à la recherche des persécuteurs. La marionnette est restée pour moi cet élément quasi magique qui puise aux sources de notre inconscient, une créature en lien avec un temps messianique, l'envers des jours ordinaires, de l'économie domestique : le signe avancé de la mort à soi-même, souffrante et fascinante, catastrophique mais fondatrice, et de la peur du devenir-chose qui est tapie au cœur de l'humain.

Jean-Pierre had called upon his friend Félix Mirbt, asking him to build an enigmatic figure that, with proper lighting, could be deceptively realistic. Was it Hitler? A lookalike? Or was it the actor pretending to be the puppet?

Félix did an outstanding job. And I have to say that Jean-Pierre and I were often startled upon finding the silhouette of the fake Hitler, sitting quietly in a corner of our dressing room, before the performance. We were well aware that the puppet was there, that it would be sitting in the same place the following day and the day after that. But something surprised us every time and rattled us again and again. I found myself thinking about Freud's text on the concept of the "uncanny": what is most disturbing, if not the strange familiarity of something completely different from us? Something that is a far cry from who we are, an insignificant shell made of fabric and wood, but that, through the grace of an artist, carries a semblance of life and instils a silent terror. But what is dead actually looks very much like us. An uncanniness that arises from a very slight shift in reality, a side step that transforms the world, which nonetheless manages to keep up the appearance of being similar and ordinary. The puppet disrupts the usual thread of perception. It is a life without life, all at once being *Same* while being so profoundly *Other*...

This "real" ghost, this reverse-spectrum, haunted my nights: I had many nightmares during the show's run, and the puppet often returned, a tenacious shadow whose resilience fed on my own uneasiness. I often thought as well about the Golem, the demiurge born of a specific mark drawn on the forehead of a puppet fashioned out of clay from the banks of the Danube: Hitler's opposite, the protector of the Jewish people, a mystical Golem and superhero roaming through history in search of persecutors. The puppet remains for me this almost magical element that draws on the sources of our unconscious, a creature related to a Messianic Age, the opposite of day-to-day life, or the daily grind: a harbinger of one's own death – a suffering, fascinating and catastrophic, yet fundamental, death – as well as of the repressed fear of loosing one's humanity that lurks at the heart of every human.

Through the Artist's Lens



Dors mon petit enfant, Ubu, compagnie de création.
Acteurs / actors : Céline Bonnier, Ginette Morin, Paul Savoie
© Richard-Max Tremblay

Par/By Denis Marleau

Metteur en scène et directeur artistique de Ubu, compagnie de création, Montréal
Stage director and artistic director of Ubu Théâtre, Montréal

LA MARIONNETTE OU LES PROJECTIONS RÊVÉES

PUPPETS OR IMAGINARY PROJECTIONS

L'effigie est apparue dans l'un de mes premiers spectacles, *Entre nos mots d'autres paroles* (1979), qui faisait voir quatre actrices en relation avec leurs personnages sous forme de poupées. Metteur en scène apprenti et encore sous influence, je venais de rencontrer l'œuvre de Tadeusz Kantor au Festival mondial du théâtre universitaire de Nancy. Depuis lors, l'effigie a pris toutes sortes de dimensions et de modalités d'existence dans ma pratique au sein d'UBU compagnie de création. De la marotte et du mannequin décapité dans *Cœur à gaz & autres textes DADA* (1981) à l'armée de pantins sur roulettes dans *Les Ubs* (1991) en passant par les petits théâtres animaliers projetant des ombres portées dans *Ubu Cycle* (1989), autre spectacle-collage d'après Jarry qui puisait aussi son inspiration chez les plasticiens Christian Boltanski et Jean Tinguely.

Mon rapport à l'effigie a ainsi évolué au fil de mes incursions dans le monde des arts visuels autant que par la lecture des réformateurs de la scène moderne, en particulier Vsevolod Meyerhold et Gordon Craig, le théoricien de la *sur-marionnette*. Et après ma formation au Conservatoire, un stage de deux ans à Paris en mime corporel m'a définitivement éloigné du réalisme nord-américain et du psychologisme ambiant au profit d'une démarche esthétique d'abord liée aux avant-gardes et au théâtre du nouveau langage.

Chez les auteurs, la rencontre déterminante fut celle de l'écriture de Samuel Beckett qui, on le sait, n'est pas sans rapport avec le monde de l'objet et de l'image. Notamment à travers ses « dramaticules » qui composaient la *Cantate grise* (1990), cette expérience de mise en

I called upon the effigy in one of my very first productions, *Entre nos mots d'autres paroles* (1979), where four actresses interacted with their doll personae. At the time I was an apprentice stage director, still green and impressionable. I had just discovered the works of Tadeusz Kantor at the Festival Mondial du Théâtre Universitaire in Nancy. Since then, the effigy has taken all kinds of shapes and sizes in my work with Ubu Théâtre. From the rod puppet and the beheaded mannequin in *Cœur à gaz & autres textes DADA* (1981) to the puppet army on wheels in *Les Ubs* (1991) or the small scale shadow theatre with animals in *Ubu Cycle* (1989), another collage-type performance based on the works of Alfred Jarry, who also drew its inspiration from visual artists Christian Boltanski and Jean Tinguely.

My relationship with the effigy has evolved over time through many forays into the visual arts world as well as through reading the works of seminal forces in modern international theatre such as Vsevolod Meyerhold and Gordon Craig, "über-marionette" theorist. After my studies at the Conservatory, a two-year corporeal mime internship in Paris definitely drew me away from North American realism and the ambient psychologism and towards an aesthetic associated with avant-garde and the Theatre of the Absurd.

Among playwrights, my encounter with Samuel Beckett's works was decisive. These works, as we know, are not unrelated to the world of objects and images. The "dramaticules" on which *Cantate grise* (1990) was built offered a stage directing experience that opened my eyes to a new form of theatre where, to paraphrase art



Ombres, Ubu, compagnie de création
© Richard-Max Tremblay

scène m'a révélé la possibilité d'un autre théâtre où pouvait se jouer une « histoire de fantômes pour grandes personnes », pour paraphraser Aby Warburg, historien d'art et fondateur de l'iconologie. Cette fréquentation assidue de l'auteur de *La dernière bande* (1994-2002) a pour ainsi dire ouvert mon regard sur l'inconscient du temps et de la mémoire à travers le travail des images ainsi que sur les notions de spectral, du double et de l'inattendu dans la représentation théâtrale. De là aussi mon attirance pour l'œuvre de Fernando Pessoa dont j'ai porté la figure multiple à la scène à partir du récit d'Antonio Tabucchi, *Les trois derniers jours de Fernando Pessoa* (1997). Une mise en scène qui a trouvé son impulsion scénique chez Tony Oursler, artiste américain, créateur de dispositifs construits de poupées ou de figurines vidéo animées. Sur le plateau, l'acteur Paul Savoie incarnait le poète et cinq de ses hétéronymes en jouant avec son image projetée sur un masque porté par un autre acteur ou sur des effigies à échelles variables. Autrement dit, le protagoniste dialoguait en direct avec son propre visage filmé et sa voix enregistrée auparavant et diffusée par une enceinte située près du second acteur ou à l'intérieur d'un automate. Dans *Urfaust, tragédie subjective* (1999) d'après Goethe et Pessoa, une statuaire animée (la Mater dolorosa, l'Esprit de la terre, le Barbet) interagissait avec les acteurs sur scène dupliquant les visages de Faust, Méphisto et Marguerite.

C'est surtout par la vision de Maurice Maeterlinck, l'auteur phare du mouvement symboliste qui prenait la marionnette comme modèle référentiel pour le jeu dramatique, que s'est développée, avec Stéphanie Jasmin[1] notre réflexion sur la présence de l'acteur sur scène par le biais du personnage vidéo. Sa première pièce que j'ai montée, *Intérieur* (2001), faisait partie d'une trilogie surtitrée « *petits drames pour marionnettes* » écrite dès 1886. Pour Maeterlinck, cette consigne imaginaire ou réelle s'écrivait en écho avec ses propres réflexions sur l'art dramatique, dans une époque où symbolisme et naturalisme se posaient comme des alternatives opposées au théâtre épique ou de boulevard en vogue. Maeterlinck, en effet, arrive plutôt à l'écriture théâtrale par le biais de la poésie et de la philosophie et aspire à une autre conception de la scène. Dès ses premiers poèmes *Serres chaudes*, il démontre une fascination pour le regard, une image du monde troublée et métamorphosée par la buée des serres, les lentilles de verres, les reflets d'eau, de vapeur ou de miroirs, les cadrages particuliers qui fragmentent les formes, ébranlent leur échelle. Bref, une plasticité du regard qui perçoit

historian and father of iconography Aby Warburg, you can "tell ghost stories for grown ups." My frequent forays into the works of the creator of *Krapp's Last Tape* (1994–2002) effectively revealed to me how images work to expose the unconscious of time and memory and the exploration of the phantom, the double and the unexpected in theatrical representation. This also explains my attraction to Fernando Pessoa, whose multiple personae I stage directed based on Antonio Tabucchi's *The Last Three Days of Fernando Pessoa* (1997). The works of American artist Tony Oursler, creator of various apparatuses that made use of dolls or animated video figurines, inspired the direction's impetus. On stage, Paul Savoie played the role of the poet, as well as of five of his heteronyms, in a stage dynamic where the actor interacted with his own image projected either on masks held by another actor or on effigies of various sizes. In other words, the protagonist engaged in a dialogue with the recorded image of his own face and his own recorded voice that was transmitted either through a loudspeaker near the other actor or from within an automaton. In *Urfaust, tragédie subjective* (1999), based on the works of Goethe and Pessoa, the faces of Faust, Mephisto and Marguerite were projected on three statues (the Mater Dolorosa, the Spirit of the Earth, the Barbet) that interacted with the actors on stage.

Leading symbolist playwright Maurice Maeterlinck considered puppets the quintessential stage actor. His vision greatly influenced Stéphanie Jasmin[1] and I as we explored the actor's stage presence as it was expressed through a video persona. The first Maeterlinck play I directed, *Interior* (2001), was part of the puppet trilogy known as *"petits drames pour marionnettes"* written in 1886. For Maeterlinck, this real or imagined need for the actor's stage presence mirrored his own thoughts on dramatic arts at a time when symbolism and naturalism were considered the antithesis of the Epic or Boulevard theatres that were in vogue. Maeterlinck came to writing for theatre by way of poetry and philosophy and yearned for a different understanding of the stage. Right from his first poems, published under the title *Serres chaudes*, he demonstrated his fascination with gaze, a worldview troubled and transformed by greenhouse condensation, glass lenses, reflections borne of water, steam or mirrors, and particular compositions that shatter forms and disrupt scale. Simply put, a plasticity of perception that first perceives the secret and intimate connections

d'abord les rapports intimes et secrets de choses, les correspondances et les analogies. Comme par exemple la signification et la compréhension de la mort qui échappent aux humains, thème central de ses premières pièces. Pour faire exister ces poèmes scéniques au théâtre et surtout pour permettre au spectateur de ressentir, d'imaginer, d'accéder au sens sans l'interférence de la mimésis et de la personnalité de l'acteur, Maeterlinck propose donc des moyens optiques inspirés de ceux qu'il a vu dans les foires (jeux de miroirs, lanternes magiques, plaques de verre peintes à la main, qui font apparaître des squelettes, fantômes, têtes parlantes, etc.).

À cette utopie maeterlinckienne de la fin du XIX[e] siècle, ne pouvait répondre selon moi qu'une solution radicale pour monter aujourd'hui la pièce *Les Aveugles* (2002), s'appuyant sur une vision débarrassée de toute scénographie prévisible et réaliste mais sans recourir à des effets visuels spectaculaires. Ici plus rien n'était à regarder ou à voir. Tout était à ressentir par la médiation des mots et des dialogues de douze aveugles dans le noir. Et pour y parvenir, il fallait travailler avec de vrais regards aveugles, c'est-à-dire des masques inanimés et statiques, qui recevraient l'image animée et sonore de l'acteur et de l'actrice qui joueraient à eux seuls les douze personnages, chacun avec leur voix, leur souffle, leur regard égaré ou éteint, les rictus de leurs lèvres souriantes ou affolées. Céline Bonnier et Paul Savoie devaient concentrer tout leur jeu dans le paysage restreint de leur visage, sans pouvoir bouger leur tête et leur corps. Une contrainte qui évoque aussi l'art du montreur de marionnettes qui est de donner vie et voix à un objet inanimé. Sauf qu'ici, les acteurs ont redonné vie au masque de leur propre visage et c'est ensuite à la contemplation de ces visages, si présents dans l'obscurité, que le spectateur est convié...

Deux autres fantasmagories technologiques se sont rajoutées par la suite à celle des *Aveugles* pour constituer une « trilogie de l'absence » : une pièce de Beckett, *Comédie*, et une autre de Jon Fosse, *Dors mon petit enfant*, où trois petites poupées assises et immobiles devant un grand mur blanc exprimeront leur propre trouble d'entrer dans la vie.

L'année suivante, c'est Stéphanie Jasmin qui porte à la scène son texte *Ombres* (2005), où vont interagir durant la représentation deux marionnettes à fils, à l'image des acteurs (Annick Bergeron et Paul Savoie) qui les manipuleront sur la passerelle de leur vie commune. Scène de la perte de l'être aimé, retour au passé d'un couple engagé corps et âme dans une recherche de vérité, les mots, les leurs et ceux des autres, vont les séparer définitivement. Ce sont les marionnettes qui prendront le relais des deux personnages écrivains endoloris par le cours de l'histoire, la petite et la grande.

On sait que Thomas Bernhard s'intéressait aussi aux marionnettes. Déjà, dans un premier essai dramatique inédit intitulé *La Montagne*, le sous-titre le confirme : « un spectacle pour marionnettes en tant

between things, correspondences and analogies. Like the meaning and understanding of death, for example, that are beyond human comprehension, a central theme in his early works. In order to bring his visual poetry to life on stage and especially to allow the audience free reign to feel and imagine, to access meaning without any interference from the actor's mimesis or personality, Maeterlinck chose to work with optical means inspired by those he saw at the fair: mirror tricks, magic lanterns and hand-painted glass plates that make skeletons, ghosts, talking heads, etc., appear.

The only valid answer to this late nineteenth century *Maeterlinckian* ideal, in my opinion, was to be found in a radical, contemporary staging of his play *The Sightless* (2002) that eliminated any predictable or realistic scenography, without resorting to spectacular visual effects. There would be nothing to see. Everything was to be gleaned through the words and dialogue of twelve blind people, in the dark. To achieve this it was necessary to work with actual blind gazes, that is to say, with inanimate and stationary masks on which we projected the image and soundtrack of an actor and an actress playing all twelve characters, each with his or her own voice, energy, bewildered or empty gaze, and eerie or appalled grins. Céline Bonnier and Paul Savoie had to focus all of their acting skills on their faces, without moving their heads or their bodies. Such a constraint echoed the puppet master's craft of breathing life into inanimate objects. Except that in this case the actors first breathed life into masks of their own faces, then the audience was invited to contemplate these vivid reproductions in the darkness...

Two other technical phantasmagorias followed *The Sightless*, effectively establishing a "trilogy of absence": Beckett's *Play* and John Fosse's *Sleep you little Child of mine*. In our staging of Fosse's work, three small dolls sat in front of a large white wall. Completely immobile, they expressed their fear of coming to life.

The following year, Stéphanie Jasmin brought her work *Ombres* (2005) to the stage. In *Ombres*, two actors (Annick Bergeron and Paul Savoie) manipulate string marionette versions of themselves from a catwalk above. In this story of lost love, of a couple's past attempts at finding an elusive truth, words – their own as well as others' – eventually separate them once and for all. The marionettes take over where these two writers, profoundly hurt by their fate, leave off.
It is well known that Thomas Bernhard was also interested in puppetry. In his first, unpublished essay on theatre, *The Mountain*, the subheading confirms this interest: "A puppet show for puppets as human beings or human beings as puppets." This interest was also reflected in the presence of mutilated and fragmented bodies;



Les Aveugles, Ubu, compagnie de création. Acteur / actor : Paul Savoie © Stéphanie Jasmin



Une fête pour Boris, Ubu, compagnie de création © Stéphanie Jasmin

qu'êtres humains ou êtres humains en tant que marionnettes ». Cet intérêt s'exprime également par la présence des corps mutilés, fragmentés, des masques d'animaux et de marionnettes comme celles qu'il imagine dans la pièce *Les Célèbres* par exemple, miniatures des grands hommes portées par les convives. La figure de la marionnette est d'ailleurs souvent suggérée par la condition même des personnages chez Bernhard, qui, manipulateurs ou manipulés, sont au fond pris dans leur propre aliénation, les fils étant littéralement évoqués par les tubes de perfusion des malades ou encore liés à des gestes obsessionnels, des comportements cyclothymiques comme chez le gardien Irrsigler dans *Maîtres anciens* (1995).

Dans *Une fête pour Boris* (2009), Thomas Bernhard utilise plusieurs procédés de transformation du personnage, en s'appuyant sur le jeu exagérément enfantin de la Bonne Dame, interprétée par Christiane Pasquier, qui essaie des chapeaux et des gants au costume de la reine, en passant par le masque de cochon imposé à Johanna, sa servante. Dans le même sens, Stéphanie et moi avons eu envie de jouer aussi de ces variations sur la qualité et la présence du personnage en les amplifiant, en jouant, en plus, sur le travestissement, la métamorphose, le changement d'échelle ou la duplication en poupées vidéo comme autant de variations sur le « déguisement » au sens enfantin du terme. C'est-à-dire que toute forme de présence, aussi artificielle que conventionnelle, devient le principe de réalité de ce monde clos où l'art devient aussi risible que terrible en passant par le grotesque.

Cette relation du monde de l'enfance avec la mort me renvoie encore une fois à Tadeusz Kantor dont les images me hantent toujours. En mêlant dans ses pièces acteurs et mannequins, il a montré de façon bouleversante la puissance de vie de ces corps inanimés autant que ceux vivants sur scène. Force est de constater aussi que cette présence de l'effigie est partie prenante de la démarche théâtrale d'Ubu depuis plus de trente ans et que celle-ci a indubitablement marqué mon rapport au jeu, comme en témoignent plusieurs de nos spectacles. Un fil conducteur les relie et qui nous vient du monde de la marionnette, un lieu inspirant pour rêver la scène autrement.

1 Codirectrice artistique de Ubu, compagnie de création.

of animal masks and of puppets not unlike the puppets he created for *Les Célèbres*: miniature versions of great men that are carried by their guests. The puppet figure is often suggested in Bernhard's characters through their very condition, whether they are manipulating or being manipulated by others. Ultimately, they are caught up in their own alienation, their strings having been replaced here by an invalid's intravenous tubing or by obsessional behaviours or cyclothymic mood disturbances like the gallery attendant character "Irrsigler" in *Old Masters* (1995).

In *A Party for Boris* (2009), Thomas Bernhard uses several character transformation processes, relying on exaggeratedly infantile acting by Christiane Pasquier, who plays the Good Woman as she adds hats and gloves to the queen's costume. Bernhard also transforms the servant character Johanna by having the Good Woman force her to wear a pig's mask. Along similar lines, Stéphanie and I wanted to play with this variation in quality and stage presence through exaggeration, transvestism and metamorphosis, as well as through shifting scales or video dolls as variations on "disguise" in its most childish sense. That is to say that all forms of stage presence, whether artificial or conventional, become the reality principle in this contained world where art is all at once laughable, terrible and grotesque.

This relationship between childhood and death takes me back once more to the imagery of Tadeusz Kantor that haunts me to this day. By combining actors and mannequins in his plays, he demonstrated in heartrending fashion the life power that resides within both the inanimate bodies and the actors on stage. It goes without saying that the effigy has been part and parcel of Ubu's theatrical approach for over thirty years and that it has undoubtedly influenced how I approach acting, as reflected in many of our shows. A unifying thread that comes from the world of puppetry and inspires us to dream a different theatre.

1 Co-artistic director of Ubu Théâtre.

Regards d'Artistes

Par/ By Johanne Rodrigue

Comédienne, marionnettiste, cofondatrice du Théâtre de l'Avant-Pays, Montréal
Actress, puppeteer, Théâtre de l'Avant-Pays co-founder, Montréal



Pacha et les chats, Prisma.
Marionnettistes / puppeteers : Johanne Rodrigue, Michel Ranger
© Huguette Leduc

UNE MARIONNETTISTE DU PETIT ÉCRAN

A TELEVISION PUPPETEER

Lors de l'ouverture de Radio-Canada, le 6 septembre 1952 à 16h, la toute première émission diffusée mettait en vedette des marionnettes à gaine : *Pépinot et Capucine*. Chaque émission demandait une quinzaine d'heures de répétitions, avec et sans caméras, et des journées de préparatifs. Le programme exigeait la présence d'une équipe d'au moins quinze artistes et techniciens, sur le plateau comme dans la cabine de contrôle. Le réalisateur, Jean-Paul Ladouceur, faisait lui-même l'esquisse des marionnettes et des décors, qui étaient ensuite fabriqués par le sculpteur Edmundo Chiodini (1906-1997), créateur des marionnettes pour les séries *Pépinot et Capucine, Le professeur Calculus* et *Bobino*. Les marionnettistes-acteurs prêtaient leurs voix et développaient leurs manipulations. L'apprentissage se faisait « sur le tas ». On inventait une façon de faire, on développait des trucages en tenant compte de la spécificité de la télévision, tout en s'inspirant de ceux développés par le cinéaste français du siècle dernier, Georges Méliès. Le choix de la marionnette à gaine s'imposait pour sa mobilité et sa facilité d'animation.

Au fil des ans, *Pépinot* voit grand. Ses aventures avec son fidèle compagnon l'Ours le mènent autour du monde : un safari à dos d'éléphant en Afrique, une bataille navale épique contre des pirates ou encore une course aux trésors sur fond de pyramides d'Égypte. On apprend, on voyage tout en s'amusant. D'autres émissions de marionnettes comme *Chat piano, Les mille et une nuits* et *Le professeur Calculus* voient le jour. Puis viendront les séries mettant en vedette la marionnette et l'acteur comme *Bobino et Bobinette, Ro-dou-dou, Le grenier aux images, Pépé le cowboy, Frisson des collines,* etc. Durant cette décennie, les émissions de marionnettes font le bonheur des jeunes téléspectateurs. C'est le premier âge d'or des grandes séries mettant en scène des marionnettes.

The very first program that aired on Radio-Canada's inaugural day September 6, 1952 at 4 p.m. featured glove puppets: *Pépinot et Capucine*. Each broadcast required close to fifteen hours of rehearsal, with and without cameras, and many days of preparation. At least fifteen artists and technicians were mobilized for each show, working either on the soundstage or in the control booth. Producer Jean-Paul Ladouceur himself prepared sketches of the puppets and of the background sets that were then built by sculptor Edmundo Chiodini (1906-1997), who also created the puppets for the *Le professeur Calculus* and the *Bobino* series. The actor-puppeteers lent their voices and developed their manipulation technique. It was a learning-by-doing process. They were inventing new approaches, developing special effects tricks that took into account the specific nature of television, while also drawing on the tricks developed by twentieth-century French filmmaker Georges Méliès. The glove puppet was an obvious choice, given its mobility and ease of animation.

Pépinot became very ambitious over the years. His adventures with his loyal companion the Bear took them around the world: they went on an elephant safari in Africa, weathered an epic naval battle against pirates, and even went on a treasure hunt set against a backdrop of the Egyptian pyramids. It was a time for learning and travelling while having fun. Other puppet programs emerged: *Chat piano, Les mille et une nuits* and *Le professeur Calculus*. These were followed by series featuring both puppets and actors: *Bobino et Bobinette, Ro-dou-dou, Le grenier aux images, Pépé le cowboy, Frisson des collines*, etc. Televised puppet shows delighted young viewers during this decade. It was televised puppetry's first golden age.

À la fin des années 1960, la société change, les émissions de marionnettes aussi. *Sesame street* arrive sur les ondes et c'est un succès planétaire immédiat qui modifie profondément le paysage télévisuel. Maintenant, on éduque ! Des psychologues et des professeurs conçoivent les émissions, comme la fameuse *Passe-Partout*, émission culte produite par le gouvernement du Québec et JPL Productions (Jean-Paul Ladouceur) de 1977 à 1991, sur les ondes de Radio-Québec. À Télé-Métropole, toujours pour le jeune public, on propose le *Zoo du Capitaine Bonhomme, La cabane à Midas* et *Le monde de M. Tranquille*, où l'on privilégie l'improvisation et le burlesque. *Le monde de M. Tranquille* marque les débuts de ma carrière de marionnettiste à la télévision. M. Tranquille était une marionnette à mains prenantes et à bouche articulée, hautement expressive, créée par Éric Mérinat et à qui le marionnettiste Roger Giguère prêtait sa voix. Le rôle du professeur Ciboulot était tenu par l'acteur Yvon Dufour. Je recevais les canevas de six émissions le vendredi et le lendemain on enregistrait le tout. L'émission était divisée en trois segments : le premier était une courte saynète improvisée entre les marionnettes et le professeur Ciboulot, venait ensuite le concours de dessins commentés par M. Tranquille et le professeur Ciboulot et finalement, l'une de mes marionnettes menait une interview avec un jeune ayant un talent particulier. On improvisait, on ne reprenait jamais les prises. Je manipulais et prêtais ma voix à deux marionnettes à gaine : une souris à lunettes et une grenouille ballerine. Pendant ce temps était diffusée à Radio-Canada la série *Nic et Pic*, marionnettes créées et manipulées par Pierre Régimbald et Nicole Lapointe.

En 1982-83, le cinéaste Gilbert Gratton réalise L*es aventures de Virulysse* en 35mm, une série d'avant-garde dont les marionnettes à tiges et à bouche articulée sont conçues par le Théâtre de l'Avant-Pays. Le plateau de tournage est immense, les manipulateurs travaillent debout et sans moniteur, les marionnettes de latex côtoient de vrais lapins, on parle d'écologie et de science-fiction. Ce n'est qu'au visionnage des *rushes* que l'on peut vérifier si la marionnette « passe à l'écran ». C'est la mode des marionnettes en latex qui imite la peau, avec des articulations mobiles (yeux), comme celles de la deuxième série de *Passe-Partout* et celles de la série pour adultes *À plein temps*. Dans celle-ci, les marionnettes sont grandeur nature et à mains prenantes, « habitées » par deux manipulateurs qui, à l'intérieur de la marionnette, sont guidés par un petit moniteur et des écouteurs. Les voix sont faites par des comédiens assis à une table adjacente au plateau de tournage. Comme pour *Passe-Partout*, ils suivent l'action sur des moniteurs tout en livrant leur texte. Mais cette approche marionnettique n'a pas été renouvelée, la technologie n'étant pas au point. Aujourd'hui, avec la robotique, le résultat serait différent.

In the late 1960s, society was changing, and so were televised puppet shows. *Sesame Street* took to the airwaves and was an immediate worldwide success that profoundly altered the television landscape. Education became the watchword! Psychologists and educators developed programs such as the famous *Passe-Partout*, produced by the Québec government and JPL Productions (Jean-Paul Ladouceur). The show gained cult status and aired on Radio-Québec from 1977 to 1991. Télé-Métropole also scheduled children's programming such as *Le Zoo du Capitaine Bonhomme, La cabane à Midas* and *Le monde de M. Tranquille*, where improvisation and burlesque prevailed. *Le monde de M. Tranquille* marked the beginning of my career as a television puppeteer. *M. Tranquille* was a highly expressive hand-held puppet with an articulated mouth. Éric Mérinat created the puppet and puppeteer Roger Giguère lent it his voice. Actor Yvon Dufour played Professor Ciboulot. I was handed the outlines for six episodes on Fridays and the next day we recorded everything. Each episode was divided into three segments: the first was a short improvised sketch featuring puppets and Professor Ciboulot. Then *M. Tranquille* and Professor Ciboulot would present the drawing contest and finally, one of my puppets conducted an interview with a young person with a special talent. We improvised and never re-did any takes. I manipulated and lent my voice to two puppets: a bespectacled mouse and a ballerina frog. During this same period, Radio-Canada aired the *Nic et Pic* series, featuring puppets created and manipulated by Pierre Régimbald and Nicole Lapointe.

In 1982-83, filmmaker Gilbert Gratton created the avant-garde series *Les aventures de Virulysse* (The Adventures of Christopher Microbius) in 35 mm. The rod puppets with articulated mouths were designed by the Théâtre de l'Avant-Pays. The soundstage was huge; puppeteers worked while standing and without the help of monitors; latex puppets and genuine rabbits shared the limelight; ecology and science fiction were the topics of choice. It was make-or-break: only after viewing the rushes could we be sure the magic actually worked. Puppets made of latex that mimics human skin were very popular at the time. They had movable joints (eyes), like the puppets from the second season of *Passe-Partout* and those from the series for adults *À plein temps*. The puppets from *À plein temps* were life-sized and hand-held. They were "occupied" by two manipulators who, from inside the puppet, were guided by a small monitor and through headphones. Actors sitting at a table next to the soundstage performed the voices. As in *Passe-Partout*, they followed the action on monitors while delivering their lines. But this puppetry approach has not been tried again; the technology is not up to par. Today, with robotics, the result would be different.

Les chaînes spécialisées font leur apparition à partir de 1980. Canal Famille diffuse et produit des émissions pour la jeunesse. La populaire série *Bibi et Geneviève* (plus de 650 émissions) met en vedette Bibi, une marionnette à mains prenantes interprétée par le marionnettiste Michel Ledoux et la comédienne Sophie Dansereau.

Dans les années 1990, s'amorce la seconde période de l'âge d'or des émissions de marionnettes. On revient au ludique avec *Pacha et les chats*, produit par Prisma. Je joue Cali, une chatte espiègle. Les marionnettes à mains prenantes, avec bouche et yeux articulés, sont créées par Marc-André Coulombe, dans les décors impressionnants d'Éric Daudelin. La nouveauté dans cette série, c'est le jeu : on se déplace, on bouge, on évolue dans un cadre mobile, à l'inverse des marionnettistes anglophones de la série *Chicken Minute* (avec qui j'ai travaillé) qui évoluent dans un cadre fixe. On manipule en duo : une personne fait la tête et la voix, tandis que l'autre anime les mains. Une technique de jeu exigeante, qui demande une bonne coordination ! Notre cerveau est constamment stimulé par ce qu'il voit dans les moniteurs et par ce qu'il entend dans les écouteurs : dans une oreillette, il y a le retour son du studio et dans l'autre, le découpage technique de la réalisation. Au début, cette technicité est complexe, il faut apprendre le langage télévisuel, faire attention à ne pas apparaître sur les moniteurs et à ne pas accrocher nos micros sans fil. Après quelques temps, quand notre cerveau a assimilé le tout, c'est le nirvana ! Ce qui a fait de *Pacha et les chats* mon meilleur plateau de tournage ! La réalisation était dynamique, les plans de caméra audacieux et l'équipe technique complice. Cette série fut traduite en plusieurs langues et diffusée internationalement.

Avec *Anne la banane* (Prisma), une coproduction avec l'Allemagne, on explore l'écran vert sous la direction d'Hélène Girard. Les décors sont numérisés, le plancher du plateau de tournage est quadrillé, un informaticien ajuste les données de la caméra (angles de vue) au décor que l'on voit dans nos moniteurs. Les marionnettistes sont entièrement habillés de vert afin de se fondre dans le décor. Les marionnettes en latex et à bouche articulée ont un mécanisme de conception tchèque qui leur permet de cligner des yeux et de diriger leur regard. La maison de production Prisma a développé et produit plusieurs séries mettant en vedette la marionnette, au Québec et en co-production avec l'étranger. Malheureusement, elle a dû mettre fin à ses activités.

Arrive ensuite la grande série *La maison de Ouimzie* (Cinar). Les marionnettes à tiges et à mains prenantes sont construites dans les ateliers new-yorkais de Jim Henson. On retrouve les réalisateurs de *Pacha et les chats* et d'*Anne la banane* : Hélène Girard, Peter Svatek, Richard Lahaie et André Guérard. J'interprétais le personnage de Yaya qui dirigeait une garderie familiale. C'est un des personnages que j'ai le plus aimé... La réalisatrice Hélène Girard voulait que je lui compose une nouvelle voix, pas une qu'elle me connaissait déjà. J'ai trouvé la voix de Yaya le jour du tournage ! Cette populaire série a été traduite en plusieurs langues et jouée dans de nombreux pays. On la retrouve sur le web en anglais.

Specialty channels were introduced in 1980. *Canal Famille* produced and scheduled children's programming. The popular series *Bibi et Genevieve* (over 650 episodes) featured Bibi, a hand-held puppet performed by Michel Ledoux, and actress Sophie Dansereau.

The second golden age for televised puppetry began in the 1990s with a return to a more playful approach. The series *Pacha et les chats* (Kitty Cats), produced by Prisma, was part of this renewal. I performed Cali, a mischievous cat. The hand-held puppets created by Marc-André Coulombe had articulated mouths and eyes; Éric Daudelin designed the impressive stage set. Performance technique is what set this series apart from the rest: the puppets moved about the stage in a dynamic setting. This was the opposite of what I had experienced while working with English-speaking puppeteers on the *Chicken Minute* series, where puppets evolved in a static setting. Two puppeteers worked as a team to perform each character: one for the head and voice, the other for the hands. It was a challenging technique that required excellent coordination! Our brain was constantly stimulated by what it saw on monitors and by what it heard through headphones: return audio in one ear and the episode's technical breakdown in the other. At first, mastering this complex technique was a challenge. We had to learn the language of television and be careful not to show up on the monitors or interfere with our wireless microphones. After a while, once our brain had assimilated it all, we reached Nirvana! This is why *Pacha et les chats* was my favourite soundstage! The directing was dynamic, the camerawork, bold, and the technical crew and the performers shared a sense of camaraderie. The series was translated into several languages and distributed internationally.

With *Anne la banane* (Prisma), a German co-production, we explored the green screen under Helen Girard's direction. The sets were digitized, the floor was criss-crossed with grid lines, and a computer adjusted the camera data (angles) to a background we could only see on our monitors. The puppeteers were dressed entirely in green in order to blend into the background. The latex puppets had articulated mouths. A Czech-designed mechanism enabled them to blink and direct their gaze. Prisma productions developed and produced several series featuring puppets, either as local productions or as co-productions with foreign partners. Unfortunately the company has ceased to operate.

Then along came the great series *La maison de Ouimzie* (Ouimzie's House – Cinar). The rod and hand-held puppets were built in Jim Henson's New York Creature Shop. *Pasha et les chats* and *Anne la banane* producers were on board: Hélène Girard, Peter Svatek, Richard Lahaie and André Guérard. I performed Yaya, the character who ran a home daycare. She is one of my favourite characters... Producer Hélène Girard wanted me find to her a new voice, not one that I had already used. I found Yaya's voice on shooting day! This popular series has been translated into several languages and broadcast in many countries. It is available in English on the Web.



Anne la banane, Prisma.
Marionnettistes / puppeteers : Michel Lapointe, Johanne Rodrigue © coll. J.Rodrigue

En 2001-2002, *Wumpa's World* (Cité Amérique) marque l'arrivée de l'animatronique ! Une marionnette robotisée est manipulée à distance par deux personnes; la première s'occupe des expressions (regard et *lipsync*) et l'autre personne, de son déplacement. Le contrôle au bout des doigts ! La seconde période de l'âge d'or se termine. Il y a bien eu d'autres productions marionnettes avec acteurs mais avec des budgets réduits : *Madame Croque-cerise* (1999-2003), *Iglou glou* (2003), *Allô Pierre-l'eau* (2005); et très réduit : *Zénon, le petit cochon* (2006-2010). Pendant cette période, je suis la seule marionnettiste au travail. Les logiciels d'animation 3D sont-ils plus accessibles ? Peut-être, mais une animation 3D ne remplacera jamais une marionnette. La marionnette prend une place dans la réalité, elle est le fruit d'un travail artisanal qui a sa matérialité et son étrangeté.

Depuis 2010, on assiste à une reprise timide et fragile : *Théo* (2010-2011), *1, 2, 3... Géant* (depuis 2011), *À la ferme de Zénon* (2011-2013), et *Toupie et Binou* (depuis 2012), une production qui intègre l'animation des décors en temps réel. Un mélange des genres - marionnettes à tiges et animation virtuelle - qui ne peut que s'intensifier dans les prochaines années. Au générique de cette série, le mot « marionnettes » a été remplacé par « personnages en volume » et les marionnettistes sont des « comédiens/personnages en volume ». Le mot marionnette ferait-il peur ?

L'arrivée du web amène de grands bouleversements dans les habitudes des téléspectateurs. De plus en plus de jeunes visionnent leurs émissions uniquement via Internet. Le web, c'est la plateforme de l'avenir, la démocratisation de la création, car on peut produire ses propres projets avec des moyens abordables et accessibles. C'est une formidable carte de visite. La web-série québécoise pour adultes *Tricoté serré* met en relation un couple improbable : une jeune femme et son conjoint « marionnette » !

Pour œuvrer dans cet univers, il faut bien s'entourer, s'intéresser à cette technique médiatique, apprendre ce langage pour exploiter au maximum la problématique marionnettique. C'est ce que j'enseigne aux étudiants du DESS en théâtre de marionnettes contemporain de l'UQÀM, en plus de l'apprentissage de la technique télé traditionnelle.

In 2001-2002, *Wumpa's World* (Cité Amérique) marked the arrival of animatronics! For *Wumpa's World*, two people manipulated a robotic puppet by remote control: the first handled its expressions (eyes and lip-sync) and the other, its movement. Control at your fingertips! Televised puppetry's second golden age comes to an end. Other televised puppet shows with actors followed, but they were put together with smaller budgets: *Madame Croque-cerise* (1999-2003), *Iglou glou* (2003), *Allô Pierre-l'eau* (2005), and the very low-budget *Zénon, le petit cochon* (2006-2010). During this period, I was the only puppeteer working in television. Is 3D animation software more accessible? Perhaps, but 3D animation will never replace a puppet. The puppet assumes a very real and physical reality. Handcrafted with care, it has its own substance and strangeness.

Televised puppetry has been making a tentative and fragile recovery since 2010: *Théo* (2010-2011), *1, 2, 3... Géant* (since 2011), *À la ferme de Zénon* (2011-2013), as well as *Toupie et Binou* (Toopy & Binoo – since 2012), a production where the background is animated in real time. A mix of genres – rod puppets and computer animation – that will undoubtedly become more prevalent over the coming years. In the series' French credits, the word "puppet" is replaced with "characters in volume" and puppeteers are identified as "actors/characters in volume." Are we now afraid of the "puppet" word?

The advent of the Web has profoundly changed television viewing habits. Increasingly, the younger generation now exclusively watches its programs via the Internet. The Web is the platform of the future. It represents the democratization of creativity, because it allows us to produce our own projects with affordable and accessible means. It serves as a wonderful calling card. *Tricoté serré,* for example, is an adult audience Web series produced in Québec that features an unlikely couple: a young woman and her "puppet" spouse!

To work in this field and to fully capitalize on the puppet's potential, you need a solid network, a vested interest in the technique, and a desire to learn the medium's language. This is what I teach graduate students in the contemporary puppet theatre program at UQAM (DESS), in addition to showing them traditional television puppetry technique.


POMME
Théâtre des Petites Âmes
BAM
MARIONNETTE INTIME POUR LA PETITE ENFANCE
INTIMATE PUPPETRY FOR YOUNG CHILDREN - TEATRO INTIMO DE TITERES PARA LOS PEQUEÑOS
www.theatredespetitesames.com


Le Porteur
The Star Keeper
Sur 3 pattes
3-Legged Tale
Corbeau
Raven
40 ANS 1973 2013 YEARS
Théâtre de l'œil

Le théâtre de l'Avant-Pays

38e saison

Direction artistique : Michel Fréchette et Marie-Christine Lê-Huu

Théâtre de l'Avant-Pays marionnettes





Conseil des arts et des lettres Québec · Conseil des arts du Canada · Canada Council for the Arts · Conseil des arts de Montréal · TUEJ

marionnettes@avantpays.qc.ca **www.avant-pays.com**



27 saisons, 6708 représentations, 937,163 spectateurs
La **Collection Rivière Bleue** publiée chez Chenelière Éducation
Porte-parole du Réseau canadien des Écoles associées de l'UNESCO

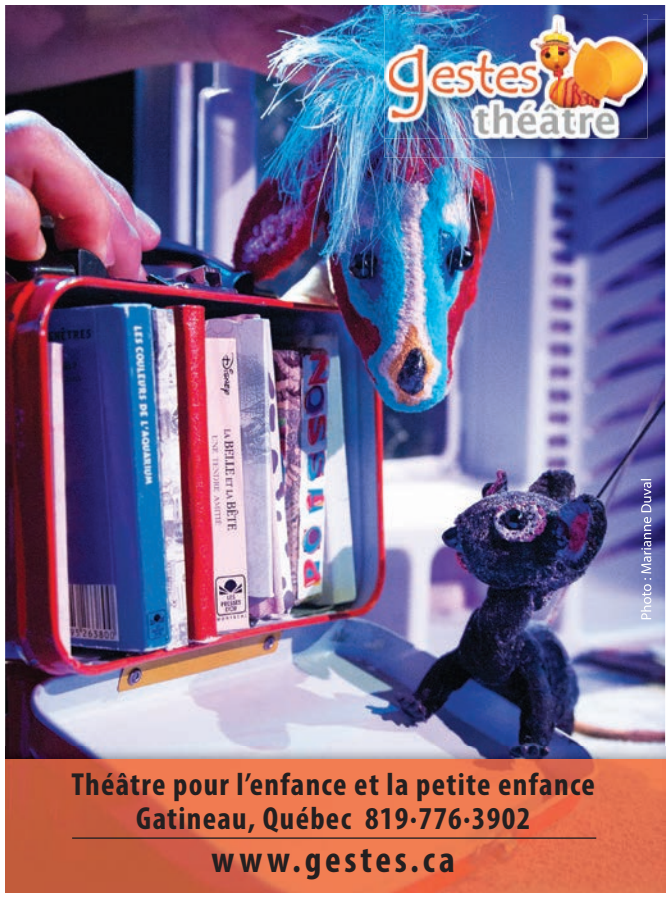
27 seasons, 6708 performances, 937,163 spectators
Collection Rivière Bleue published by Chenelière Éducation
Spokesperson for UNESCO Associated Schools Network in Canada

CHENELIÈRE ÉDUCATION

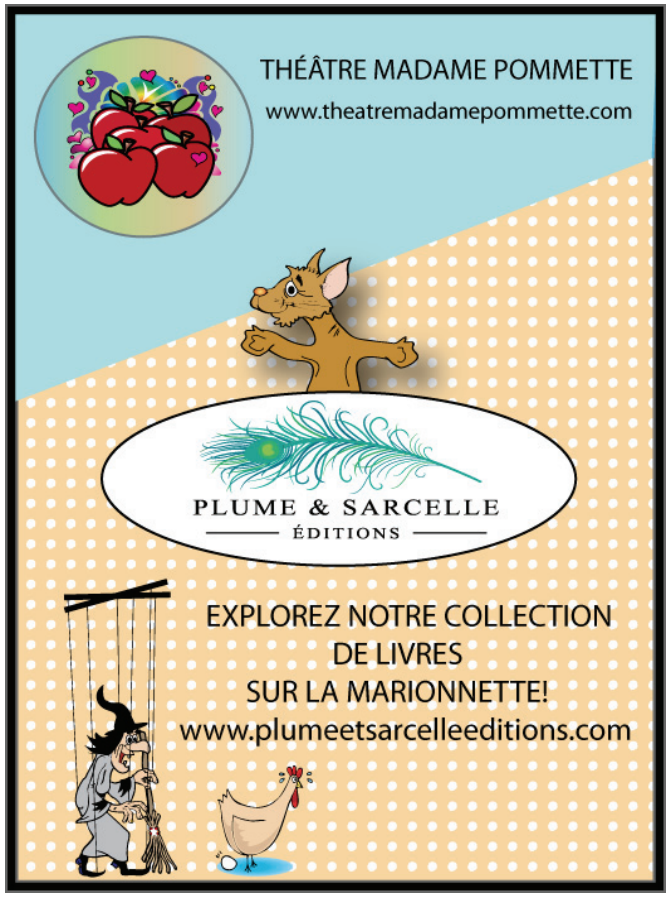
Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture
United Nations Educational, Scientific and Cultural Organisation
Écoles associées de l'UNESCO au Canada
UNESCO Associated Schools in Canada

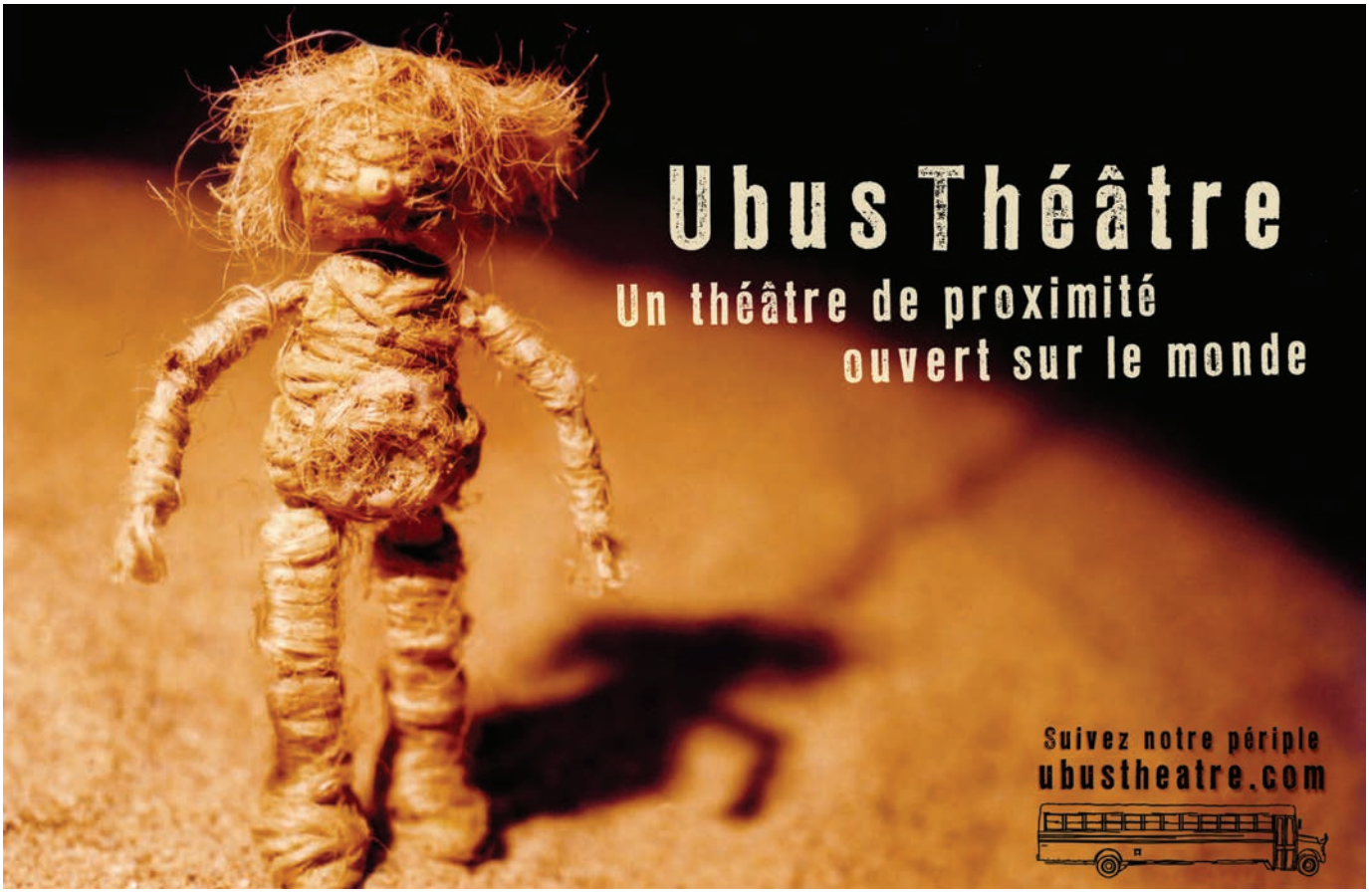
173, Gariépy, Lévis
Québec CANADA G6K 1M5
418.831.3774
www.bleumajjjiiik.com
info@bleumajjjiiik.com


Motus
En mouvement
depuis 2001!
theatremotus.com


gestes
théâtre
Photo : Marianne Duval
Théâtre pour l'enfance et la petite enfance
Gatineau, Québec 819·776·3902
www.gestes.ca


Montréal
arrondissement d'Outremont
9e ÉDITION
LES TROIS JOURS DE CASTELIERS
Festival international de
MARIONNETTES
pour adultes et enfants
6-9 mars 2014
casteliers.ca


THÉÂTRE MADAME POMMETTE
www.theatremadamepommette.com
PLUME & SARCELLE
ÉDITIONS
EXPLOREZ NOTRE COLLECTION
DE LIVRES
SUR LA MARIONNETTE!
www.plumeetsarcelleeditions.com


Ubus Théâtre
Un théâtre de proximité
ouvert sur le monde
Suivez notre périple
ubustheatre.com


Le Théâtre
Les Amis de Chiffon
Marionnettes jeune public
Le théâtre Les Amis de Chiffon
présente
ROSÉPINE
(nouvelle création)
Texte : Daniel Danis
Mise en scène : Marthe Adam
Spectacle de marionnettes
pour 4-8 ans
Chicoutimi (Québec) Canada
1 - 418 - 549 - 7061
www.amisdechiffon.qc.ca


Théâtre incliné
www.theatreincline.ca
Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes
Charleville-Mézières 2013
23 et 24 septembre
Le fil blanc
avec José Babin, Nadine Walsh et Guido Del Fabbro
«Le résultat est sidérant
par la qualité de sa métaphore
et la beauté de son esthétique.»
Corinne Pulgar, www.pleinespace.com
Aussi : le court-métrage
DRENICA
à La Pellicule Ensorcelée
25 septembre à 22h30



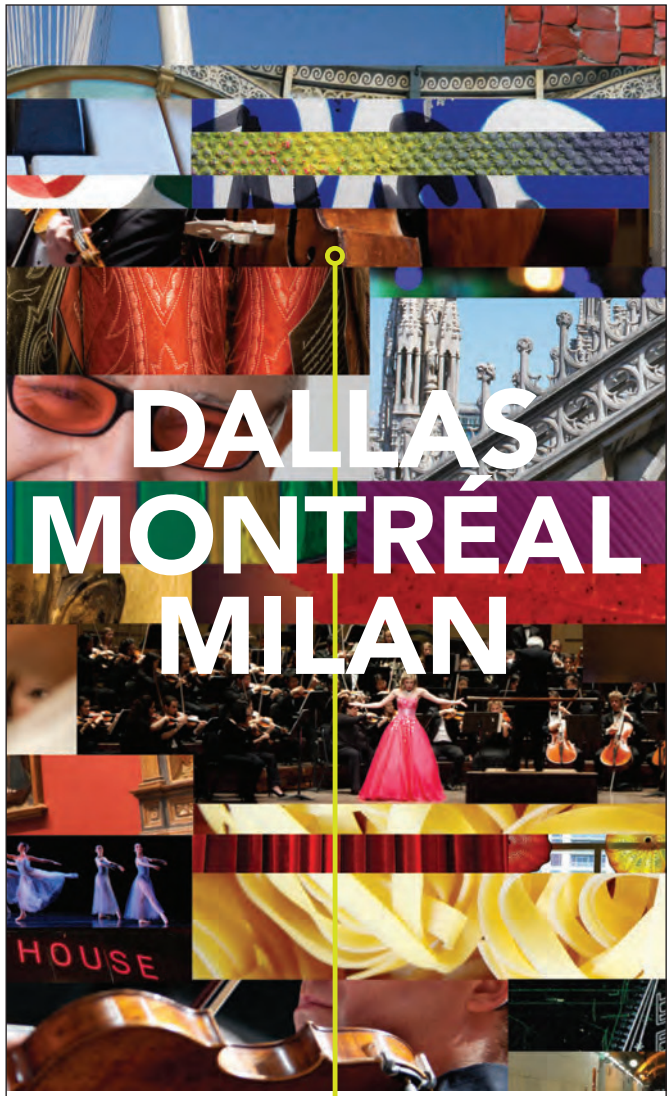
Mise en scène, interprétation, danse,
dramaturgie, portraits d'artistes…

Je m'abonne !

514-875-2549 / info@revuejeu.org

www.revuejeu.org





Three sessions, three countries, three cultures.
A one-year intensive program.
Three prestigious schools among the world's best
in arts management faculty and research.
An international arts management education
that is unique in the world.
Your world.

For more information or to apply for our
second and third cohort, visit **mm-iam.com**.

MASTER OF MANAGEMENT IN
INTERNATIONAL ARTS MANAGEMENT

HEC MONTRÉAL | SMU | SDA Bocconi School of Management

Manage the Arts on a Global Scale

THÉÂTRE
DE LA DAME
DE CŒUR

HARMONY

Harmonie
小醫神救地球
Armonia
ハーモニー



damedecoeur.com

Roger Lacroix
artsvox@gmail.com

René Charbonneau
rc@damedecoeur.com



La Simagrée
Théâtre de marionnettes

20 ans

Invitez-nous !

Voilà plus de 20 ans que nous sillonnons les routes du Québec. Destinés aux 3 à 8 ans, nos spectacles et ateliers ont lieu principalement dans les CPE, les garderies les services de garde, mais aussi le 1er cycle des écoles primaires, les bibliothèques, les festivals (Festival de Jazz de Montréal, Festival d'été de Québec, etc.), les fêtes corporatives et même les résidences privées!

Nous vous proposons 7 spectacles qui suscitent tous la participation des enfants et plusieurs ateliers de jeu et de fabrication de marionnettes des plus amusants!

Informations :
www.lasimagree.com
(514) 762-2103



L’art de la scène au bout des doigts.



Diplôme d’études supérieures en théâtre de marionnettes contemporain

Véritable creuset interdisciplinaire et forme d’art unique, le théâtre de marionnettes contemporain conjugue les arts visuels et médiatiques, la danse et la musique.

L’UQAM est fière d’être la seule université canadienne à offrir aux créateurs un programme spécifiquement conçu pour leur permettre d’approfondir les langages essentiels à la pratique du théâtre de marionnettes contemporain et développer une réflexion critique par rapport à cet art en pleine effervescence.

Le diplôme d’études supérieures (DESS) en théâtre de marionnettes contemporain est une formation de cycles supérieurs.

Information et modalités d’inscription
École supérieure de théâtre
Faculté des arts
dessmarionnettes@uqam.ca
adam.marthe@uqam.ca
www.dessmarionnettes.uqam.ca

UQÀM