



MARIONNETTES

Association québécoise des marionnettistes — 2023-2024

UNIMA-Canada (Section Québec)



**PORTRAIT
PROFILE**
Tim Gosley

**REGARDS D'ARTISTES
THROUGH THE ARTIST'S LENS**
Martine Beaulne
Robert Lepage
Olivia Faye Lathullière
Isabelle Payant

**Vive
la marionnette
libre!**

**Puppets
strong and
free!**

Pupulus Mordicus
Bread and Puppet Theater
Ronnie Burkett

LES SAGES FOUS
La fabrique de
THÉÂTRE
INSOLITE

OUVERTURE
2024

lieu de création dédié à la
marionnette et au **théâtre d'objets**

Canada

Québec

Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

CALQ

Conseil
des arts
et des lettres
du Québec

CULTURER

Très-rivères

2

UN MILIEU HUMAIN COMME FIGURE DE RÉSISTANCE

A HUMAN ENVIRONMENT AS A FIGURE OF RESISTANCE

Vincent Ranallo, coordonnateur général, AQM
AQM General Coordinator

3

MAINTENANT, ON NE POURRAIT PLUS DIRE ÇA...

WE COULDN'T SAY THAT NOW...
Michelle Chanonat, rédactrice en chef
Editor-in-Chief



VIVE LA MARIONNETTE LIBRE!
PUPPETS STRONG AND FREE!

6

CELLE QUI SE MANIPULE LE POING LEVÉ
THE ONE YOU MANIPULATE WITH
A RAISED FIST

Michelle Chanonat

10

LA BIENVEILLANTE DÉRISION
DE RONNIE BURKETT
THE GOOD-NATURED DERISION
OF RONNIE BURKETT

Denise Babin

14

PUPULUS MORDICUS : CARBURER
À L'IRRÉVÉRENCE
PUPULUS MORDICUS: THRIVING
ON IRREVERENCE

Françoise Boudreault

17

ON ACCEPTAIT TACITEMENT
QUE L'ART NOUS LIBÉRERAIT
WE TACITLY ACCEPTED
THAT ART WOULD
LIBERATE US

Samuel Kaczorowski



20

TERRITOIRES MARIONNETTIQUES
EXPLORING THE PUPPETRY SCENE

22

TIM GOSLEY, INSTINCT ET VERTUOSITÉ
TIM GOSLEY, INSTINCT AND VIRTUOSITY
Marthe Adam

25

UN ART MARIONNETTIQUE RADICAL :
LE BREAD AND PUPPET THEATER
RADICAL PUPPETRY: THE BREAD
AND PUPPET THEATRE
Isabelle Chrétien

28

L'UNIMA : SOLIDARITÉ, CÉLÉBRATION
ET RETROUVAILLES
UNIMA: SOLIDARITY, CELEBRATION,
AND REUNIONS
Sabrina Baran

30

REGARDS D'ARTISTES
THROUGH THE ARTIST'S LENS

32

L'INSTANT MAGIQUE
THAT MAGIC MOMENT
Martine Beaulne

35

ROBERT LEPAGE : LA VIE EST LÀ SI TU SAIS
COMMENT LA CAPTER
ROBERT LEPAGE: LIFE IS THERE IF YOU
KNOW HOW TO GRASP IT
Michelle Chanonat

38

DE NATURES MORTES À MATIÈRES VIVANTES
FROM STILL LIFE TO LIVING MATTER
Olivia Faye Lathuilière

40

UNE SIMPLE CHAUSSURE
A SIMPLE SHOE
Isabelle Payant

MARIONNETTES

Une publication de l'Association québécoise des marionnettistes – Centre UNIMA-Canada (section Québec) / A publication of the Québec Puppeteer Association – UNIMA-Canada (Québec section) N°9 –2023-2024

Direction de production / Production Manager:
Vincent Ranallo

Rédaction en chef / Editor-in-Chief:
Michelle Chanonat

Traduction / Translation:

Denise Babin, Shelley Pomerance

Révision français / French copy editing:

Denise Babin, Michelle Chanonat, Isabelle Chrétien

Révision anglais / English copy editing:

Denise Babin

Comité de publication de l'AQM /

AQM Publications committee: Denise Babin,
Michelle Chanonat, Isabelle Chrétien, Zach Fraser,

Paola Huitrón, Lucile Prosper, Alex Winfield

Conseillère en publicité / Advertising sales:

Denise Babin

Graphisme / Design: Grís-Grís design graphique

Impression / Printed by: Imprimerie Héon & Nadeau

Tiré à / Print run: 1000 exemplaires / copies

Ont participé à ce numéro / Contributors:

Marthe Adam, Denise Babin, Sabrina Baran,
Martine Beaulne, Françoise Boudreault, Michelle
Chanonat, Isabelle Chrétien, Samuel Kaczorowski,
Olivia Faye Lathuilière, Isabelle Payant et / and
Vincent Ranallo.

Photo de la couverture / Cover photo:

Punch, marotte de / Rod puppet by Felix Mirbt,
2001 © Michael Abril

(Photo réalisée pour le portail numérique des arts
de la marionnette de l'AQM / Image created for
the AQM's Puppetry Arts Digital Portal)

L'Association québécoise des marionnettistes,
Centre UNIMA-Canada (section Québec) remercie
le Conseil des arts et des lettres du Québec.

Ce projet est financé en partie par le gouvernement
du Canada. / The Québec Puppeteer Association
– UNIMA Canada (Québec section) wishes to
thank the Conseil des arts et des lettres du
Québec. This project is funded in part by the
Government of Canada.

ISSN 1917-2699 (imprimé / print)
ISSN 2562-6337 (en ligne / online)

AQM

Maison internationale des arts de la marionnette
30, avenue Saint-Just, Montréal, QC H2V 1X8, Canada
tél. : +1 514-270-2717, poste 3
www.aqm.ca / info@aqm.ca



Conseil
des arts
et des lettres
du Québec



Conseil des arts
du Canada
Canada Council
for the Arts

UN MILIEU HUMAIN COMME FIGURE DE RÉSISTANCE

Par / By Vincent Ranallo, coordonnateur général de l'AQM / AQM General Coordinator

Depuis que ses 40 ans ont sonné en 2021, l'AQM ne tient plus en place. Les grands projets qui l'animent attisent son ambition de faire rayonner ses membres d'aujourd'hui, d'hier et de demain, de les rassembler et de les servir.

Entravés pendant un temps dans leur capacité de rencontrer les publics, les artistes qui ont pu s'adapter aux changements reprennent avec ardeur leurs activités de diffusion ainsi que la course folle des cycles de création.

Quant à l'AQM, elle s'est mobilisée autour de sa mission tant au niveau du partage d'information, de ressourcement, de perfectionnement que de la recherche de sens et du sentiment d'appartenance.

La Maison internationale des arts de la marionnette (MIAM) est le lieu principal où notre association déploie ses services et ses initiatives solidaires. Entre autres, les cercles de pratique de l'AQM favorisent la circulation des compétences et des idées de nos membres dans une approche intergénérationnelle et ouverte qui conjugue codéveloppement et compagnonnage.

Les stages de formation constituent une voie d'accès privilégiée pour la relève, les artistes d'autres disciplines et les nouveaux arrivants. Les activités proposées récemment remportent une belle adhésion parce qu'elles sont l'occasion de rencontres riches avec des artistes et des experts de grande réputation venus du Québec, des États-Unis et d'Asie. Membre fondateur d'UNIMA-Canada, l'AQM a créé en outre un circuit pancanadien de classes de maîtres destiné à promouvoir les coopérations marionnettiques a *mari usque ad mare*. Elle fortifie ses liens avec les autres centres nationaux de l'UNIMA, poursuivant notamment l'élaboration d'un portail numérique des arts de la marionnette en collaboration avec son partenaire français.

Ce numéro de *Marionnettes* convoque la notion d'irrévérence et la posture politique qu'elle recouvre est inévitable. L'AQM ancre toutes ses énergies dans la profondeur artistique de chacun et chacune de ses membres. Cet ancrage est en soi un acte politique d'irrévérence en proclamant haut et fort, au-delà des considérations marchandes, la primauté de l'Art et sa pratique à l'échelle humaine.

A HUMAN ENVIRONMENT AS A FIGURE OF RESISTANCE

Since its 40th anniversary in 2021, the AQM has not been standing still. The organization's major projects continue to fuel its ambition to promote its members—those of today, yesterday, and tomorrow—, to bring them together, and to serve them.

Hindered for a time in their ability to reach out to audiences, the artists who have been able to adapt to the changes have eagerly resumed performing their works as well as the intense pace of artistic creativity.

As for the AQM, it has been particularly active in pursuing its mission in terms of information sharing, professional renewal and development, and the search for meaning and a sense of belonging.

The Maison internationale des arts de la marionnette (MIAM) is our home base, where our association offers its services and organizes solidarity initiatives. These include the AQM's practice circles, which promote the circulation of our members' skills and ideas in an open, intergenerational approach that combines co-development and apprenticeship.

The training internships are a privileged means of access for emerging artists, for artists from other disciplines, and for newcomers. The recently proposed activities have proven very popular because they provide an opportunity for rewarding encounters with acclaimed artists and experts from Québec, the United States, and Asia. Moreover, the AQM, a founding member of UNIMA-Canada, has created a Canadian Pro Circuit of master classes to foster puppetry arts collaborations from coast to coast. The association works to strengthen ties with UNIMA's other national centres, pursuing in particular the development of a web portal dedicated to puppetry arts, in collaboration with its French partner.

This issue of *Marionnettes* explores the concept of irreverence, and the political stance it takes is inevitable. The AQM draws all its energy from the artistic depth of each of its members. Anchoring our energy this way is in itself a political act of irreverence, in proclaiming loud and clear, beyond commercial considerations, the primacy of Art and its practice on a human level.

MAINTENANT, ON NE POURRAIT PLUS DIRE ÇA...

WE COULDN'T SAY THAT NOW...

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

« Je ne pourrais plus faire (ou dire) ça *maintenant* » est une ritournelle qu'on entend de plus en plus. Il est vrai que, depuis les trente glorieuses années, la liberté d'expression a pris un sérieux coup dans l'aile. Alors que tout semblait possible, rien n'est désormais dicible sans filtre. Si le discours s'est arrondi aux entournaures, ça ne tourne pas vraiment rond pour autant.

Quand il revient sur les spectacles passés de *Pupulus Mordicus*, compagnie qui a fait de l'irrévérence son moteur de création, Martin Genest l'admet volontiers : « maintenant, on ne pourrait plus faire ça... ». Il est vrai que la marionnette s'est permis d'être insolente, impertinente, irrévérencieuse. Si cela semble se vérifier dans l'histoire, qu'en est-il, *maintenant* ?

Pire que la censure est l'autocensure, pernicieuse ou clairement assumée, qui sévit dans la création artistique. La peur d'être cloué au pilori des réseaux sociaux, celle de perdre ses financements publics, réduisent considérablement la possibilité d'appeler un chat un chat. C'est pourquoi des artistes comme Rafat Alzakout, Ronnie Burkett sont précieux. Si la rareté fait leur prix, comme n'importe quelle ressource, leur démarche est essentielle, puisqu'ils revendiquent des valeurs tout aussi essentielles que sont la paix, la justice, la tolérance... et l'insolence !

Dans *Territoires marionnettiques*, on salue l'engagement radical du Bread and Puppet Theater, ainsi que la carrière de Tim Gosley, artiste passionné qui a connu les grandes heures des Muppets. Et on retrouve l'UNIMA-Canada pour quelques nouvelles professionnelles.

La section *Regards d'artistes* accueille les propos de Robert Lepage sur la marionnette, recueillis lors d'une séance de l'Université populaire des arts de la marionnette, organisée par l'AQM. Martine Beaulne partage ses expériences de mise en scène avec le Théâtre de l'Œil, Isabelle Payant, sa découverte de l'art et Olivia Faye Lathuilière dévoile la démarche de conception de son court-métrage *Fenix* et de l'animation de la matière.

Que le plaisir de la lecture soit avec vous !

"I couldn't do (or say) that *now*" is a refrain we hear more and more often. It is true that, since the end of the Glorious Thirty years after WWII, freedom of expression has taken a serious blow. Whereas once everything seemed possible, now you can't say anything without a filter. Even if the discourse has had its edges smoothed out, this does not mean that it's really all that smooth.

When he looks back on the past shows of *Pupulus Mordicus*, a company that holds irreverence as its driving creative force, Martin Genest readily admits: "We couldn't do that now. . ." It's true that puppets were allowed to be insolent, impertinent, and irreverent. Although that may have been true in the past, what about *now*?

Worse than censorship is the self-censorship, whether pernicious or intentionally assumed, that wreaks havoc with artistic creation. The fear of being nailed to the pillory on social media, of losing your public funding, considerably reduces the possibility of telling it like it is. That's why artists such as Rafat Alzakout and Ronnie Burkett are so important. If scarcity increases their value, as with any resource, their efforts are essential, because they advocate for essential values such as peace, justice, tolerance... and insolence!

In our *Exploring the Puppetry Scene* section, we pay homage to the radical commitment of Bread and Puppet Theater, as well as to the career of Tim Gosley, a passionate artist that worked with the Muppets at their peak. And we'll get some professional news from UNIMA-Canada.

In our *Through the Artist's Lens* section, we present Robert Lepage's observations about puppetry, collected during a session of the Université Populaire des arts de la marionnette, organized by the AQM. Martine Beaulne shares her experience as a director with Théâtre de l'Œil, while Isabelle Payant recounts her discovery of the art form, and Olivia Faye Lathuilière reveals the process of designing her short film *Fenix* with live manipulation of matter and materials.

May the pleasure of reading be with you!



DOSSIER

Vive la
marionnette **libre!**

Puppets **strong**
and **free!**

CELLE QUI SE MANIPULE LE POING LEVÉ

THE ONE YOU MANIPULATE WITH A RAISED FIST

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

Peut-on dire de la marionnette qu'elle est traditionnellement irrévérente, impertinente? Guignol et Punch répondraient que oui. Parce qu'elle n'est pas vivante, parce que ce n'est pas le manipulateur qui parle mais bien la poupée, pourrait-elle tout se permettre?

Encore (hélas) considérée comme un art mineur, voire associée à un jeu d'enfant, la marionnette semble inoffensive, incapable de développer un discours subversif. Cette apparente innocence fut abondamment exploitée par les montreurs de marionnettes qui sévissaient dans les foires européennes du 17^e siècle. Popularisé par les comédiens italiens, Polichinelle est un personnage gouailleur, provocateur et grossier, issu de la commedia dell'arte. Marionnette à gaine ou à fils, il est le porte-voix du peuple, se moquant et critiquant les bourgeois, l'église et le pouvoir. Au fil des pérégrinations des saltimbanques, Polichinelle répand son impertinence dans toute l'Europe, inspire Guignol à Lyon, Lafleur en Picardie, Pierke à Anvers, Punch en Angleterre, Kasperl en Allemagne, Karagöz en Turquie, Petrouchka en Russie. Tous s'ingénient à dénoncer les injustices, les patrons, les conditions de travail, en faisant rire de leurs bons mots et de leurs péripéties, souvent improvisées en fonction du public qui les regarde. Les spectacles forains provoquent des attroupements et leur succès est tel que les comédiens de théâtre exigent des marionnettistes l'emploi d'un sifflet pratique, pour les distinguer du « vrai » théâtre et surtout, rendre leurs paroles incompréhensibles.

GUIGNOL L'EFFRONTÉ

Marionnette à gaine, « celle qui se manipule le poing levé », Guignol voit le jour à Lyon, autour de 1810, grâce à Laurent Mourguet, ouvrier au chômage, devenu arracheur de dents. Fréquentant les foires et les marchés, côtoyant marchands et bonimenteurs, Mourguet se sert d'une marionnette pour attirer (et rassurer) le client. Puis, survient la Révolte des canuts, fomentée par les ouvriers de la soie qui se rebellent contre leurs conditions de travail, et Guignol devient le porte-parole des frustrations sociales. Personnage sympathique et attachant, son accent savoureux, son esprit frondeur, sa fougue en font vite une célébrité nationale. Il se serait même commis à la cour de Napoléon III... Pendant la Première Guerre mondiale, il est



Guignol, marionnette à gaine de Laurent Mourguet (1769-1844). Lyon, France, vers 1808. Collection du Musée des arts de la marionnette - Gadagne, don de Pierre Neichthausser / Guignol, hand puppet by Laurent Mourguet (1769-1844). Lyon, France, circa 1808. From the Gadagne Puppetry Museum collection. Donated by Pierre Neichthausse. © MAM-Gadagne, Xavier Schwebel, 2008

Can it be said that puppets are traditionally irreverent, impertinent? Guignol and Punch would say so. Because they're not alive, and because the puppet is the one speaking, not the puppeteer, is nothing off limits?

Still (unfortunately) considered a minor art, even one associated with child's play, puppetry seems harmless, incapable of contriving a subversive discourse. This apparent innocence was abundantly exploited by the scores of puppeteers who performed in European fairs in the 17th century. Popularized by Italian actors, Pulcinella was a cheeky, provocative, and vulgar character that emerged from the commedia dell'arte. At times a string marionette and at others a hand puppet, he was the voice of the people, mocking and criticizing the bourgeoisie, the church, and the authorities. As he wandered on the road with travelling musicians, actors, and acrobats, Pulcinella spread his impertinence throughout Europe, inspiring Guignol in Lyon, Lafleur in Picardy, Pierke in Antwerp, Punch in England, Kaspel in Germany, Karagöz in Turkey, and Petrouchka in Russia. They all sought to denounce injustice, bosses, and working conditions, while making people laugh with their witty remarks and zigzagging story lines, often improvised based on the make-up of the audience watching them. These sideshows drew crowds and were so successful that the theatre actors demanded that the puppeteers use a swizzle, to distinguish them from "real" theatre and, above all, to make their words incomprehensible.

GUIGNOL, THE BRAZEN ONE

A hand puppet, "the one you manipulate with a raised fist", Guignol came into being in Lyon, around 1810, thanks to Laurent Mourguet, an unemployed labourer who had become a tooth puller. Mourguet attended fairs and markets, rubbing shoulders with merchants and hucksters, and using a puppet to attract (and reassure) customers. Then came the Canut revolts, fomented by silk workers rebelling against their working conditions, and Guignol became the



Plaque commémorative consacrée à l'UNIMA (Union internationale de la marionnette) sur l'édifice du Théâtre de l'Empire des marionnettes (Divadlo říše loutek) dans la rue Žatecká à Staré Město (vieille ville) à Prague, République tchèque. L'association internationale de marionnettes a été créée dans ce théâtre le 20 mai 1929. Les marionnettes nationales traditionnelles sont représentées sur la plaque conçue par le sculpteur tchèque Bohumír Koubek et dévoilée en 1979. Les Tchatchès belge, Pulcinella italien, Punch anglais, Kašpárek tchèque, Petrushka russe, Guignol français et Kasperl allemand sont représentés de gauche à droite. © Azoor photo/Alamy

Plaque commemorating the foundation of UNIMA (Union internationale de la marionnette) on the Puppet Empire Theatre (Divadlo říše loutek) building on Žatecká Street, Staré Město (Old Town), Prague, Czech Republic. UNIMA was founded in this theatre on May 20, 1929. Plaque design by Czech sculptor Bohumír Koubek. From left to right: the Belgian Tchatchès, Italian Pulcinella, English Punch, Czech Kašpárek, Russian Petrushka, French Guignol, and German Kasperl. © Azoor photo/Alamy

sur tous les fronts : il divertit les soldats et réanime leur flamme patriotique, il rassure la population civile et la sollicite lors de collectes de fonds. Désormais internationalement reconnu, Guignol est devenu l'emblème de sa ville natale, ainsi que le synonyme de marionnette.

Dignes successeurs (?) présentés sur la chaîne privée Canal +, *Les Guignols de l'info*, marionnettes à gueule à l'effigie des hommes politiques français, ont sévi pendant trente ans et fait rire la France entière avec un discours à la fois drôle et très critique. Elles ont été interdites d'antenne à la suite du changement de direction de la chaîne.

LA MARIONNETTE OUTIL DE CONTESTATION

Métaphore des rapports de domination et de soumission, la marionnette, bien que manipulée, peut être aussi manipulante. Militante, caricaturale, elle est traditionnellement un outil de contestation, dès que le pouvoir religieux ou politique installe une censure. Ainsi, le bonhomme gigueur (ou dansant), apparu au Québec au 19^e siècle — petite marionnette en bois entièrement articulée, actionnée par une corde ou un bâton traversant son corps, les pieds reposant sur une planchette de bois et qui dansait grâce aux vibrations émises en frappant la planchette — avait l'audace de giguer alors que le clergé interdisait la danse. Non seulement le petit bonhomme prenait un malin plaisir à défier les interdits, mais il prenait également la parole et critiquait les salaires trop bas des forestiers, leurs conditions de travail déplorables et l'exploitation des grands patrons anglophones.

À une autre échelle, les marionnettes géantes du Bread and Puppet Theater ont brandi leurs pancartes contestataires dans les rues des États-Unis (voir page 25) pour manifester contre la guerre au Vietnam, entre autres causes. Les exemples sont nombreux de marionnettes, petites ou grandes, qui servent à dénoncer les abus de pouvoir et autres injustices. Reprenant le rôle du fou du roi, qui pouvait mordre la main qui le nourrissait tout en donnant l'heure juste sur l'opinion publique, la marionnette tire son impunité de la caricature et des coups de bâton, ceux qu'elle donne comme ceux qu'elle reçoit.

voice of social frustration. A sympathetic and endearing character, his charming accent, rebellious spirit, and enthusiasm quickly made him a national celebrity. He even flaunted his talents in the court of Napoleon III... During the First World War, he was on all fronts: he entertained the soldiers, rekindling their patriotic flame; he reassured the civilian population and asked them for money during fundraising campaigns. Internationally recognized, Guignol became the emblem of his native city, as well as the French synonym for "puppet".

Worthy successors (?), the show *Les Guignols de l'info* was presented on the privately owned Canal + television network. Their moving mouth puppets mimicked French politicians and were enormously popular for thirty years, making all of France laugh thanks to a discourse that was both funny and highly critical. They were banned from the airwaves following a change in the network management.

PUPPETRY AS A TOOL FOR PROTEST

A metaphor for relationships of domination and submission, the puppet, although it is manipulated, can also be manipulative. Combatant and caricatural, it is traditionally used as a tool for protest, whenever religious or political authorities institute censorship. The limberjack, (or jig doll) that appeared in Québec during the 19th century—a small fully-articulated wooden puppet operated by stick inserted in its body, with its feet resting on a wooden board, and that dances thanks to the vibrations produced by hitting the board—had the audacity to jig when the clergy prohibited dancing. Not only did the little fellow take great pleasure in defying the prohibition, he also spoke out, criticizing the loggers' low wages, their deplorable working conditions, and exploitation by the big English-speaking bosses.

Toutefois, sa liberté d'expression reste relative, dépendant de multiples facteurs, dont le territoire d'exercice, les bailleurs de fonds, le public : Guignol s'est assagi quand, présenté dans les parcs, il s'est adressé aux jeunes spectateurs et qu'il a dû passer la barrière de la censure des parents ou des enseignants.

L'IRRÉVÉRENCE, TOUT LE MONDE EN FAIT

Chez Pupulus Mordicus, la compagnie de Pierre Robitaille et Martin Genest, basée à Québec, l'irrévérence chamboule le rapport manipulant-manipulé. La marionnette n'est pas considérée comme un objet totémique sacré, on peut la gifler, la jeter contre un mur, mais elle est un lien, une clé pour atteindre le cœur et l'âme, par la fascination qu'elle exerce. C'est un personnage puissant, un véhicule universel qui peut porter un discours « peut-être pas acceptable mais plus accepté ». En s'attaquant aux grands textes classiques dans des décors en carton-pâte, le Théâtre du Sous-marin jaune et son célèbre Loup bleu déboulonnent allègrement les statues, qu'elles soient de Descartes, de Voltaire ou de Montaigne. Désacraliser les figures historiques, religieuses, politiques, est-ce vraiment irrévérencieux ou simplement amusant ?

« L'irrévérence, tout le monde en fait », dit Pierre Robitaille. Alors, ne serait-elle qu'un point de vue ? La marionnette, diverse et multiple, est « propice à la mise en œuvre de dramaturgies profondément ouvertes, ambivalentes

On another scale, the giant Bread and Puppet Theater puppets brandished their protest signs on the streets of the United States (see page 25) to demonstrate against the Vietnam War, among other causes. There are many examples of puppets, large and small, that are used to denounce abuses of power and other injustices. Taking on the role of the court jester, who could bite the hand that fed him and still tell the truth about public opinion, the puppet derives its impunity from caricature and the blows of the stick, both the blows it gives and those it receives.

However, its freedom of expression remains relative and depends on many factors, including the territory in which a show is performed, the financial backers, and the audience: Guignol quieted down when, presented in parks before young audiences, he had to navigate around the censorship imposed by parents and teachers.

IRREVERENCE, EVERYONE DOES IT

At Pupulus Mordicus, Pierre Robitaille and Martin Genest's company based in Québec City, irreverence disrupts the relationship between the manipulator and the manipulated. The puppet is not considered a sacred totemic object; it can be slapped, or thrown against a wall, but it is a link, a key to reaching the heart and soul, through the fascination it exerts. It's a powerful character, a universal vehicle that can carry a "perhaps not acceptable, but more accepted" discourse.

In tackling the great classical texts on sets made of cardboard, the Théâtre du Sous-marin jaune and its famous Loup bleu cheerfully topple statues, whether of Descartes, Voltaire, or Montaigne. Is desecrating historical, religious, and political figures really irreverent, or just plain fun? "Irreverence, everyone does it," says Pierre Robitaille. So, is it simply a question of point of view? The puppet, with its diverse and multiple forms, "lends itself to the staging of theatrical works that are profoundly open, ambivalent, and equivocal." In proposing various degrees





La tragique histoire comique de Punch and Judy, Tenon Mortaise, 2012 © Marc Monfet

ou équivoques¹ ». En proposant des niveaux de lecture différents, des ellipses, des différences d'échelle, d'articulation, de narration, son langage fait largement appel à l'imaginaire et à la sensibilité du spectateur. Ce qui est subversif ici sera considéré comme inoffensif ailleurs. Ce qui choque ici fait rire ailleurs, puisque le politiquement incorrect, sorti de son contexte, n'est pas une notion universelle. On pense, par exemple, au spectacle de la compagnie française Bouffou Théâtre, *Binocchio de Mergerac*, interprété par deux marionnettistes « débiles » qui avaient choqué le public de Montréal.

Les multiples crises — économique, écologique, géopolitique, idéologique — qui agitent nos sociétés occidentales font qu'on ne peut plus prétendre faire du théâtre qui ne soit pas politique, citoyen, engagé, même si ces mots se sont vidés de leur sens. Il semblerait que toute manifestation artistique, quelle qu'elle soit, se doit de se charger d'un contenu politique, citoyen, engagé, qui justifie son existence, sa différence, sa pertinence. Même le théâtre pour les jeunes publics a pris ce pli, qui parle de guerre et de violences aux bambins, sans leur laisser le temps d'être des enfants avec des rêves d'enfants.

Dans une époque où règnent la rectitude et le vocabulaire contrôlé, les marionnettes feraient bien de résister, si elles veulent encore créer. Sinon, elles sont condamnées à naviguer entre les interdits, à véhiculer un discours bien-pensant et carrément convenu. —

¹ *Marionnettes et pouvoir*, ouvrage dirigé par Raphaële Fleury et Julie Sermon, Editions Deuxième époque, 2019, Montpellier (France)



Punch, marionnette de / puppet by Felix Mirbt, 2001 © Michael Abril

of interpretation, ellipses, and differences in scale, articulation, and narration, its language largely appeals to the spectator's imagination and sensibility. What is subversive here will be considered inoffensive elsewhere. What is shocking here will be laughed at elsewhere, since the politically incorrect, decontextualized, is not a universal concept. One example is the show by the French company Bouffou Théâtre, *Binocchio de Mergerac*, performed by two "retarded" puppeteers who shocked Montréal audiences.

The multiple crises—economic, ecological, geopolitical, and ideological—that are agitating our Western societies mean that we can no longer claim to make theatre that is not political, civic-minded, and engaged, even if these words have lost their meaning. It would seem that any artistic endeavour, whatever it may be, must be charged with political, civic, and engaged content, which justifies its existence, its difference, and its relevance. Even theatre for young audiences has taken this line, talking to children about war and physical violence towards the very young, without giving them the time to simply be children with children's dreams.

In an era in which correctness and a controlled vocabulary reign, puppets would do well to resist if they want to continue to create. If not, they will be condemned to navigate among the forbidden, to convey a *do-gooder* and frankly conventional discourse. —

LA BIENVEILLANTE DÉRISION DE RONNIE BURKETT

THE GOOD-NATURED DERISION OF RONNIE BURKETT

Par / By Denise Babin



Ronnie Burkett est un maître marionnettiste canadien qui joue sur les plus grandes scènes du Canada et à travers le monde. Sa compagnie, Ronnie Burkett Theatre of Marionettes compte une quinzaine de créations depuis sa fondation en Alberta en 1986. Il est membre de l'Ordre du Canada et récipiendaire de quatre Citations of Excellence in the Art of Puppetry décernées par l'Union internationale de la marionnette (UNIMA) USA. Ses marionnettes à fil et à gaine provoquent habilement le rire autant que la réflexion.

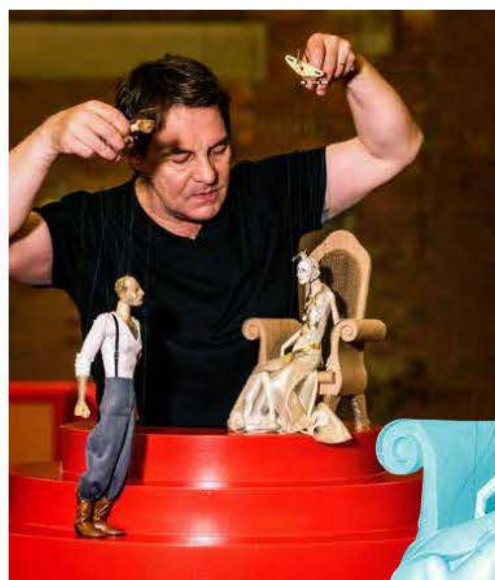
Petite grand-mère dans son fauteuil inclinable préféré, dame Edna Rural rêve doucereusement à son défunt mari Stanley. Avec bonté et bienveillance, elle vomit une litanie de propos homophobes au sujet de leur fils gay (et terroriste de surcroît!). Et ce, sans perdre une goutte de votre affection. L'irrévérence de Ronnie Burkett trouve sa source dans un délicat équilibre entre les propos scandaleux et la vulnérabilité tout humaine de ses personnages colorés. Et nous en sommes joyeusement complices.

« Une fois que le public accepte de se laisser prendre au jeu et que vous éveillez ses préjugés, ses convictions ou même son corps¹, il est encore plus déstabilisé, affirme Ronnie Burkett. Vous avez ainsi inversé la vapeur en le mettant mal à l'aise, mais pas au point de se désinvestir. C'est pourquoi le rire que je préfère au théâtre est du type que j'entends lorsque je dépasse les bornes : c'est le Hahaha – Ohhhhh... » Ce rire gras et spontané qui dilate la rate, mais qui perd son élan quand on prend conscience du deuxième et troisième degré un peu gênant.

Ce rire complice traverse toutes les créations du Ronnie Burkett Theatre of Marionettes. Qu'il s'agisse de *Tinka's New Dress*, une touchante histoire de marionnettistes clandestins pourchassés

Ronnie Burkett is a master Canadian puppeteer whose work has been performed on major stages in Canada and around the world. His company, Ronnie Burkett Theatre of Marionettes, has created 15 puppet shows since its beginnings in Alberta in 1986. He is a member of the Order of Canada and the recipient of four Citations of Excellence from the American Center of the Union internationale de la marionnette (UNIMA). His string marionette and hand puppets cleverly provoke laughter as well as food for thought.

A petite granny in her favourite reclining chair, Mrs. Edna Rural daydreams fondly about her late husband Stanley. With kindness and care, she lovingly spews a litany of homophobic slurs about their gay son (who's a terrorist to boot!). And she does so without ever losing an ounce of your affection. Ronnie Burkett's irreverence is grounded in a delicate balance between outrageous comments and the utterly human vulnerability of his colourful cast of characters. And we happily join in the fun.



Ronnie Burkett, *Forget Me Not*, 2019 © Dahlia Katz



¹ Ronnie Burkett est célèbre pour laisser Esme Massengill, sa marionnette bourrée et star déchue hollywoodienne, peloter un spectateur, dans *The Daisy Theatre*.

par les nazis, de *The Daisy Theatre*, une extravagante improvisation théâtrale, ou de son tout dernier *Little Willy*, une interprétation de l'œuvre de Shakespeare où ses marionnettes féminines se disputent âprement le rôle de Juliette. Avec Burkett, le loufoque se mêle toujours à une critique incisive des dérives politiques et sociales de notre monde.

Et ces dérives pèsent lourd dans l'esprit du marionnettiste : « Vous savez, l'Ukraine, Trump et tout le reste ! Et la vie politique de ce pays... Il faut que j'arrête de faire du *doomscrolling* (défilement morbide) sur mon téléphone parce que c'est trop difficile à encaisser. Mais quand je ramène ça à une dimension plus gérable, alors je peux en discuter avec les marionnettes et laisser le public se creuser les méninges tout en se payant une bonne tranche de rire. Si un personnage sympathique tient des propos choquants, le public est plus à même d'entendre la conversation. La plupart des gens écoutent Edna Rural avec attendrissement, même si elle peut tenir des propos complètement de gauche ou d'extrême droite. C'est Edna qui parle, et le public ne va pas se lever pour dire : "Fuck you, Edna". En revanche, si je sortais une marionnette de Trump, elle serait immédiatement accueillie par des huées. Oh, je pourrais bien en faire un bouffon ! Mais il l'est déjà dans le monde réel ».

"Once you've set the audience up to suspend their disbelief, and you've involved them either with their prejudices, their convictions or even their physicality¹, then you've upended the audience even more," says Burkett. "You've turned the tables by making them uncomfortable, but not to the point of disengagement. And so my favourite laugh in the theatre when I cross the line is this kind of laugh: *Hahahaha - Ohhhhh...*" That big, spontaneous, explosive laugh that loses its momentum when you realize how awkward the second or third degree is.

This complicit laughter runs through all the works by the Ronnie Burkett Theatre of Marionettes. Whether it is the touching tale of underground puppeteers being hounded by the Nazis in *Tinka's New Dress*, the extravagant improvisation of *The Daisy Theatre*, or Burkett's latest, *Little Willy*, a take on a Shakespearean masterpiece in which his female puppets battle for the role of Juliet. . . With Burkett, the wacky is always interwoven with a scathing critique of the political and social excesses of our world.

These excesses weigh heavily on the puppeteer's mind: "You know, Ukraine and Trump and everything! And the politics of this country. I have to stop *doomscrolling* on my phone because it's just too much to deal with. But when I shrink it to a manageable size, then I can discuss it with puppets and let audiences think it through while getting a good laugh out of it. And if a likeable character is saying something shocking, the audience is more apt to hear the conversation. Most people listen to Edna Rural with fondness, even though she

¹ Ronnie Burkett is famous for having his drunk, has-been Hollywood star character Esme Massengill fondle a male member of the audience.



Edna Rural © Alejandro Santiago



Schnitzel © Alejandro Santiago

Ridiculiser une vilaine marionnette ne contribue pas à avoir une réflexion hors des sentiers battus, alors que c'est possible avec un personnage auquel on peut s'identifier, dans lequel on reconnaît notre humanité commune. On désamorçe ainsi la haine de celui ou celle qui ne partage pas notre point de vue pour mieux réfléchir à la teneur du discours. Selon Ronnie Burkett, c'est faire preuve de respect et d'amour pour le public :

« [Celui-ci] débarque avec un bagage de références et une expérience de vie : on peut évoquer quelque chose de politique à travers une Edna ou un Schnitzel [genre d'enfant-fée qui rêve de voler comme un oiseau] sans pour autant taper sur la tête des gens ou même remettre en question leurs opinions politiques. On peut s'adresser au public en tant que communauté, ce qui se fait rarement de nos jours. Et on peut leur parler d'un enjeu du point de vue d'un seul personnage. »

Bien entendu, ce ne sont pas tous les personnages de Ronnie Burkett qui sont taillés dans la même étoffe attachante d'une Edna, ou même d'un petit Schnitzel. Légocentrique, cynique et vulgaire Esme Massengill est loin, très loin d'être attendrissante. Pourtant, le public adore cette diva déchue au nom qui rappelle

might say something completely leftist or something hard right. It's Edna talking, so you're not going to stand up and go 'Fuck you, Edna.' Whereas if I brought out a puppet of Trump, he would be booed immediately. Oh, I could make a buffoon of him! But he already is, in the real world."

Mocking a nasty puppet won't encourage out-of-the-box thinking. But it's another story when dealing with a relatable character that allows us to acknowledge our shared humanity. Such characters help defuse the hatred directed at an individual who doesn't share our point of view. That way we can better reflect on the substance of their thinking. According to Ronnie Burkett, it's about showing respect and love for the audience:

"The audience comes in with a frame of reference and a life experience. You can allude to something political through an Edna or a Schnitzel [a fairy child that dreams of flying like a bird] without hitting people on the head or even challenging their political leanings. You can talk to the audience as a community, which we don't do a lot anymore. And you can talk to them about an issue from one character's point of view."

Mind you, not all of Ronnie Burkett's characters are cut from the same endearing cloth as an Edna, or even a little Schnitzel. The self-absorbed, cynical, and vulgar Esme Massengill is far, very far from endearing. And yet the audience loves this washed-up diva with a name inspired by a brand of vaginal douche. The irreverence here is direct and cathartic. Burkett practically assaults us with a character that personifies all our repressed frustrations and doesn't mind acting them out in front of a captive—and captivated—audience: "There are also tender moments that shock the audience because you don't go to a puppet show, especially one where somebody at the office said, 'I can't explain it. It's REALLY funny. Go!' and expect to see an elderly Dutch transvestite shuffle onto the stage and soberly recite 'In Flanders Fields.'"

Despite his lampooning of Shakespeare (*Little Willy*) and Dickens (*Little Dickens*), Ronnie Burkett has as much respect and love for these great masters as he does for his audience. In creating his version of *A Christmas Carol*, he thoroughly researched Dickens' text to capture its essence. "I won't make it simple and just read the *Coles notes* of the play. I have to know the work inside out. And then it's my job to give the audience a ride." With the foul-mouthed Esme Massengill as the grumpy Ebenezer Scrooge character, no less.

une marque de douche vaginale. L'irrévérence ici est directe et cathartique. Burkett nous agresse presque avec un personnage qui incarne toutes nos frustrations refoulées et qui ne se gêne pas de les vivre devant un public conquis : « Il y a aussi des moments de tendresse qui choquent le public, reprend Burkett. Parce qu'on ne va pas voir un spectacle de marionnettes – en particulier quand quelqu'un au bureau nous a dit : "Je ne peux pas l'expliquer. C'est VRAIMENT drôle. Vas-y!" – en s'attendant à découvrir un vieux travesti néerlandais entrer en scène en traînant les pieds et réciter sobrement *In Flanders Fields* (Au champ d'honneur). »

Malgré ses railleries aux dépens de Shakespeare (*Little Willy*) et Dickens (*Little Dickens*), Ronnie Burkett a autant de respect et d'amour pour ces grands maîtres que pour son public. Pour monter sa version de *Un Conte de Noël*, il a étudié à fond le texte de Dickens pour en extraire l'essence. « Je ne vais pas me contenter de lire le *Coles notes* (guide de lecture). Je dois connaître l'œuvre sur le bout des doigts. Ensuite, c'est à moi d'embarquer le public dans mon aventure. » Avec la colérique Esme Massengill dans le rôle du grincheux Ebenezer Scrooge, rien de moins.

Ronnie Burkett insiste que la simple gentillesse devrait être le point de départ de toute interaction et il se désole des tensions créées par la polarisation politique autour de l'identité. Il affirme que sa découverte de la marionnette à sept ans lui a permis de vivre une vie d'artiste en dehors de ce carcan : « Mon métier me permet d'être la princesse, la vieille actrice bourrée, la gentille petite fermière, le crocodile, la fée, le prince vedette, le vilain diabolique. Je pense qu'une partie de mon sens de la satire et mon irrévérence vient de la liberté et de la fluidité que les marionnettes m'ont données. »

Afin de vraiment saisir l'essence de l'irrévérence du marionnettiste, imaginez un peu : une marionnette à fil de Jésus-Christ, dans sa déclinaison la plus consensuelle en Occident, marche tranquillement vers le centre de la scène, salue la foule comme il se doit, et commence sa routine de *stand-up comic*.

Ronnie Burkett éprouve une grande admiration pour les artistes de la marionnette qui créent des spectacles magnifiques : « Mais, dit-il, c'est encore meilleur quand on passe par la porte arrière pour dire quelque chose. Dans le théâtre de marionnettes, l'irrévérence tient souvent au fait que tout le monde reconnaît son caractère métathéâtral. »

Ronnie Burkett insists that simple kindness should be the starting point for all human interaction, and he laments the tensions created by the polarization of politics over identity issues. He says that his discovery of puppetry when he was seven years old gave him the opportunity to live a life as an artist outside of a narrow mindset: "My job allows me to be the princess, the old drunk actress, the little farm lady, the crocodile, a fairy, the prince leading man, the evil villain. I think some of my satire and irreverence comes from the freedom and fluidity that puppetry has given me."

To fully grasp the essence of the puppeteer's irreverence, picture this: a string marionette of Jesus Christ, in his most consensual Western rendition, walks quietly to centre stage, greets the crowd in due fashion, and then launches into a stand-up comedy routine.

Ronnie Burkett has the utmost admiration for puppetry artists who create beautiful shows: "But," he says, "if it comes in from underneath and says something, then that's even better. In puppetry the irreverence often comes from the fact that everyone in the room is on the same page about the meta-theatricality of it." —



Esme Massengill © Alejandro Santiago

PUPULUS MORDICUS : CARBURER À L'IRRÉVÉRENCE

PUPULUS MORDICUS: THRIVING ON IRREVERENCE

Par / By Françoise Boudreault

Dramaturge et concepteur, Martin Genest a collaboré avec diverses compagnies québécoises. En arts de la marionnette, il a travaillé dans plusieurs productions de Pupulus Mordicus et d'Ubus Théâtre. Sa polyvalence l'a mené à participer à la création de *Courville* et à signer la « chorégraphie marionnettique » de l'opéra *Le Rossignol et autres fables*, deux spectacles mis en scène par Robert Lepage.

Le parcours artistique de Martin Genest commence dans la ville de Québec. Autodidacte éclectique, il a appris la trompette, étudié en psychologie, en théâtre ; il a été chroniqueur à la télévision, comédien et metteur en scène de théâtre contemporain, puis il est devenu marionnettiste. En plus de travailler en cirque et à l'opéra, il développe une pratique et un intérêt pour l'art numérique, la magie nouvelle et l'illusionnisme.

CORPUS DE MORDICUS

Créée en 1995, *Faust, pantin du diable* est une œuvre marquante en marionnettes pour adultes au Québec, à l'origine de la compagnie Pupulus Mordicus dont Martin Genest est le cofondateur avec Pierre Robitaille. Dans cette production novatrice, quatre manipulateurs à vue donnaient vie avec brio à une vingtaine de marionnettes. Les personnages de ce récit mythique revisité, incarnés par les superbes marionnettes de Pierre Robitaille, vivaient des enjeux philosophiques et diaboliques. On garde en mémoire l'inénarrable dégaine de l'androgynous personnage de Méphistophélès avec sa cape rouge, seins nus et pénis brinquebalant. Un spectacle à la fois truculent, fantaisiste et irrévérencieux.



Gretchen, Pupulus Mordicus, 2004 © Daniel Dupont

Playwright and designer Martin Genest has collaborated with various Québec companies. In the puppetry arts, he has worked on several Pupulus Mordicus and Ubus Théâtre productions. His versatility led him to participate in the creation of *Courville* and to create the "puppet choreography" for the opera *Le Rossignol et autres fables*, directed by Robert Lepage.

Martin Genest's artistic journey began in Québec City. Eclectic and self-taught, he learned to play the trumpet, studied psychology and theatre, was a commentator on television, an actor and contemporary theatre stage director. And then became a puppeteer. In addition to working in theatre and opera, he developed a practice and interest in digital art, contemporary magic, and illusionism.

MORDICUS'S CORPUS

Created in 1995, *Faust, pantin du diable* was a landmark work of puppetry for adults in Québec, and the project behind the creation of Pupulus Mordicus, the company co-founded by Martin Genest and Pierre Robitaille. In this innovative production, four visible puppeteers brilliantly brought to life some twenty puppets. The characters in this revisited mythical tale, embodied by Pierre Robitaille's superb puppets, experienced philosophical and diabolical predicaments. The hilarious appearance of the androgynous character Mephistopheles, with his red cape, bare breasts, and wobbling penis, is unforgettable. It was a racy, whimsical, and irreverent show.

How to define irreverence? Martin Genest prefers to give an explanation rather than a definition: "A puppet is permitted to go further than an actor; it can say things that an actor can't. Irreverence goes well with puppetry for adults; this very permissive medium adds to the drama. I think the word 'irreverent' appears in every one of Pupulus Mordicus's reviews. As if, without that element, it's not Mordicus. It's our label, our aesthetic. Audiences enjoy this complicity; it's thrilling, as if we're going places where they wouldn't venture on their own."



Les Enrobantes, cabaret décolleté pour psychanalyste plongeant, Pupulus Mordicus, 2013 © Vincent Champoux



Jacques et son maître, Théâtre du Trident et Pupulus Mordicus, 2006 © Louise Leblanc

Comment définir l'irrévérence ? Martin Genest préfère donner une explication plutôt qu'une définition : « La marionnette a plus de permissions qu'un comédien ; elle peut dire des choses qu'il ne peut se permettre. L'irrévérence va bien avec la marionnette pour adultes, le médium très permissif s'ajoute à la dramaturgie. Je pense que le mot "irrévérencieux" est dans toutes les critiques de Pupulus Mordicus. Comme si, sans ça, ce n'est pas du Mordicus. C'est notre étiquette, notre esthétique. Le public aime cette complicité, c'est jouissif, comme si on allait là où il n'irait pas. »

Au moment où naît Pupulus Mordicus, les compagnies québécoises de marionnettes pour adultes se comptent sur les doigts d'une main. Après le succès de la tournée européenne de *Faust, pantin du diable*, la compagnie se moque de Freud dans *Les Enrobantes, cabaret décolleté pour psychanalyste plongeant* (1997), invente une picaresque Gretchen dans *Les survivants* (2004) : « Notre répertoire, c'est comme un grand sac à exutoire. À travers l'humour, le côté choquant amène aussi la réflexion. »

L'irrévérence peut-elle servir de moteur à la création ? « Plutôt comme carburant, dit-il. Et comme outil pour aborder des propos comme la sexualité, la psychanalyse, l'antisémitisme... Elle est aussi dans le rapport entre le manipulateur et la marionnette, un rapport de pouvoir qu'on dénonçait dans *Les Survivants*. Gretchen, c'est une femme profiteuse, vénale, qui n'hésite pas à sacrer. Dans *Jacques et son maître* (2006), on y allait fort aussi : la baronne décapitait le marquis et le dépeçait ensuite. On s'adressait directement au public et, normalement, l'acteur ne va pas jusque-là. Je trouvais ce jeu intéressant. En 2006, avec *Jacques et son maître*, le Théâtre du Trident, coproduisait et programait pour la première fois un spectacle de marionnettes. Après un combat de longue haleine, qu'une institution de Québec diffuse ce spectacle, ça a été une petite victoire ! »

When Pupulus Mordicus was established, Québec's puppet theatre companies for adult audiences could be counted on the fingers of one hand. After the successful European tour of *Faust, pantin du diable*, the company mocked Freud in *Les Enrobantes, cabaret décolleté pour psychanalyste plongeant* (1997), and invented a picaresque Gretchen in *Les survivants* (2004): "Our repertoire is like a big bag of pressure release valves. Through humour, the shocking aspect also leads to reflection."

Can irreverence be used as an engine to create new works? "It's more like the fuel," he says. "And a tool for tackling issues such as sexuality, psychoanalysis, anti-Semitism... It's also present in the relationship between the puppeteer and the puppet, a power relationship that we denounced in *Les Survivants*. Gretchen is a greedy, corrupt woman who makes no bones about swearing. In *Jacques et son maître* (2006), we also went at it head on: the baroness decapitated the marquis and then dismembered him. We spoke directly to the audience, and actors don't usually go that far. I found that technique interesting. In 2006, with *Jacques et son maître*, the Théâtre du Trident co-produced and presented a puppetry show for the first time. After a long, drawn-out battle, the fact that a Québec City institution presented this show was a small victory!"

MENTOR IN IRREVERENCE

Pierre Robitaille was an ideal partner for Martin Genest: "Pierre is really consumed by irreverence, even more so than I am. It's part of his personality and he contaminated the company. I was irreverent in my living room, but not on stage. With irreverence, it was love at first sight! It breaks the fourth wall; it winks at the audience. If it's well done, it becomes a subtext. In addition to being theatre that tells a story, a double discourse is directed at the audience. I found

MENTOR D'IRRÉVÉRENCE

Pierre Robitaille a été un partenaire de choix pour Martin Genest : « Pierre est très habité par l'irrévérence, plus que moi encore, ça fait partie de sa personnalité et il a contaminé la compagnie. J'étais irrévérencieux dans mon salon, mais pas sur scène. Ça a été un coup de foudre, l'irrévérence ! Ça casse le quatrième mur, ça fait un clin d'œil au spectateur. Si c'est bien fait, cela devient un sous-texte. En plus du théâtre qui raconte une histoire, un double discours se dirige vers le public. Je trouvais le décrochage intéressant : donner une autre information, capter l'attention. Cette complicité a quelque chose du choc, mais il faut l'assumer. On se donnait de belles permissions et on était bons joueurs. »

En 2010, Mordicus crée le *Cabaret Gainsbourg* à partir de chansons de Gainsbarre, le célèbre et controversé alter-ego de Serge Gainsbourg : « Dans l'irrévérence, il n'y a pas que le côté "baveux" de dire des insanités. Il y a des scènes de ce spectacle que je ne pourrais pas refaire aujourd'hui, comme celle où une chaperonnette à pois sautille sur des fleurs d'anis, qui ressemble un sexe d'homme, pendant la chanson *Les Sucettes*. J'ai essayé d'utiliser l'irrévérence pour qu'elle soit signifiante, qu'elle ne soit pas gratuite. Elle est un outil tout à fait pertinent pour questionner, pour ne pas se bâillonner. Quand j'ai choisi de jouer avec l'œuvre de Gainsbourg, je savais que ça marcherait avec Mordicus, que les deux mondes allaient se rencontrer et se servir l'un l'autre. L'irrévérence servait le propos dramaturgique. »

Baucoup de créateurs avancent en funambules à travers le *politically correct* et une certaine culture du bannissement. La chaîne permission-transgression-réaction-signification perd des maillons. Martin Genest constate qu'il y a des zones où les artistes n'osent plus aller et que l'autocensure devient courante : « l'irrévérence se fait varloper. » Malgré l'avenir incertain de l'irrévérence, heureusement, la fouguese signature de Pupulus Mordicus dynamise les arts de la marionnette et contribue à en multiplier les formes. —

Françoise Boudreault travaille en coordination, rédaction et communications, en théâtre et en cirque. Marionnettiste pendant quelques années, elle a écrit des articles sur les arts de la marionnette, notamment pour la revue de théâtre JEU. Elle a créé www.cliquezcirque.com en 2018.

this disjunction interesting: giving the audience other information, getting their attention. This complicity is somewhat like a shock, but you have to own it. We gave ourselves the license to do these things and we were good sports.”

In 2010, Mordicus created *Cabaret Gainsbourg*, with songs by Gainsbarre, Serge Gainsbourg's famous and controversial alter ego. “In irreverence, there's more to it than the 'provocative' aspect of saying inanities. There are scenes in that show that I couldn't do again today, like the one where a little girl in a polka dot riding hood hops around on anise flowers, which look like a man's penis, during the song *Les Sucettes* (Lollipops). I tried to use irreverence so that it would be meaningful, not gratuitous. It's a very relevant tool for questioning things, to avoid censoring oneself. When I decided to play with Gainsbourg's work, I knew it would work with Mordicus, that the two worlds would meet and serve each other. The irreverence served the dramatic intention.”

Many artists walk a tightrope through political correctness and a certain cancel culture. The links in the chain of permission-transgression-reaction-signification are disappearing. Martin Genest notes that there are areas where artists no longer dare to venture, and that self-censorship is becoming commonplace: “Irreverence is taking a beating.” Fortunately, despite an uncertain future for irreverence, Pupulus Mordicus' spirited stamp continues to enliven and enhance the puppetry arts and multiply its forms. —

Françoise Boudreault works in theatre and in the circus arts as a coordinator, writer, and communications professional. A puppeteer for several years, she has written articles about puppetry arts, including for the theatre magazine JEU. In 2018, she created www.cliquezcirque.com.



Cabaret Gainsbourg, Pupulus Mordicus, 2010 © Denis Baribault

« ON ACCEPTAIT TACITEMENT QUE L'ART NOUS LIBÉRERAIT »

Rafat Alzakout, marionnettiste syrien installé en Allemagne

“WE TACITLY ACCEPTED THAT ART WOULD LIBERATE US”

Rafat Alzakout, Syrian puppeteer living in Germany

Par / By Samuel Kaczorowski

Quand en 2012, le jeune comédien et cinéaste Rafat Alzakout fait escale à Manbij, ville nouvellement libérée du nord de la Syrie, c'est avec l'espoir de fédérer les jeunes artistes et poètes déjà acquis aux récents succès du soulèvement révolutionnaire. Énergiquement mais posément, Alzakout débat, échange, exprime son opposition au régime de Bachar El-Assad. Il filme, écrit, documente absolument tout : la route, le récit des fouilles de soldats, les rues désolées, les avions de combat Rafale qui franchissent

le mur du son... comme pour ne rien perdre de ces moments précieux où il est encore permis d'espérer la chute du régime. « On acceptait tacitement que l'art nous libèrerait¹ », admet-il des années plus tard, quand le repli des forces rebelles, prises en étau entre les feux de l'armée du régime et de Daesh, le pousse à s'exiler en Allemagne.

De ce parcours oscillant entre espoirs et épreuves, disputes et reconforts, Alzakout tire un film dont le titre, *Home*, fait écho non seulement à cette Syrie qu'il dut quitter trop tôt, mais aussi au nom qu'il avait donné au bâtiment où il s'était reclus avec sa troupe en 2014, en attendant une trêve. Pour organiser une résistance artistique, Alzakout et ses camarades dessinent, dansent, imaginent des fictions, répètent des pièces de théâtre qu'ils finissent par offrir au jeune public des environs. « Il fallait absolument trouver des gens, faire des trucs théâtraux [...] et fabriquer des marionnettes avec rien² », lance-il.



Top Goon, capture d'écran / screen shot

as if to lose nothing of those precious moments when there was still hope the regime would fall. “We tacitly accepted that art would liberate us,”¹ he admitted years later, when the withdrawal of the rebel forces, caught in the crossfire between the regime’s army and Daesh, drove him into exile in Germany.

From this journey fluctuating between hope and hardship, conflict and consolation, Alzakout produced a film whose title, *Home*, echoes not only a Syria that he had to leave too soon, but also the name he’d given to the building where he retreated with his troupe in 2014, while awaiting a truce. To organize an artistic resistance, Alzakout and his comrades drew, danced, and imagined stories, and rehearsed plays they presented to children in the area. “We absolutely had to find people, make theatrical things happen [...] and create puppets out of nothing,”² he said.

1 Dans *Home*, réalisé et écrit par Rafat Alzakout, film couleur de 70 minutes (Syrie, Liban), 2015 - 12'53 min.

2 *Op. cit.*, 29'20 min

1 In *Home*, written and directed by Rafat Alzakout, colour film, 70 minutes (Syria, Lebanon), 2015 - 12:53.

2 *Op. cit.*, 29:20.

FILMER POUR CONTOURNER L'INTERDIT

Il faut dire que la forme marionnettique avait déjà offert à Rafat Alzakout l'occasion de diffuser ses fictions par-delà les *checkpoints* qui contrôlent le matériel acheminé entre les haltes. La web-série *Top Goon : journal d'un dictateur*, composée de saynètes qui brocardent sans pitié le président syrien et ses « shabbiha » (hommes de main), tournait déjà sur YouTube depuis novembre 2011³. À l'époque, cependant, Rafat Alzakout et son équipe, sous le pseudonyme de Masasit Mati⁴, avançaient masqués. L'anonymat offert par Internet avait permis la diffusion d'une première saison de 13 épisodes de quatre à sept minutes chacun. El-Assad, rebaptisé péjorativement « Beeshu » (« petit Bachar »), y apparaît en dictateur paranoïaque et agité, à la merci d'un « Goon » symbolisant les puissances corrompues de Syrie. L'humour noir qui teinte le récit et les attitudes outrées des personnages réjouit presque autant les enfants que ceux qui y trouvent des résonances favorables à leurs convictions politiques.

Est-ce le succès d'audience, quasi immédiat, de *Top Goon* qui décida Alzakout à (selon son expression) « dresser le rire contre ces murs de peur⁵ » dans toute la Syrie, ou bien son désir de partir sur les routes, à la rencontre de ses semblables, pour les rassembler, les rasséréner? Dans les rues, un drapeau syrien tendu entre deux lampadaires devient le soubassement scénique de fortune d'un spectacle de rue.

3 Masasit Mati, *Top Goon : journal d'un dictateur (Diaries of a Little Dictator)*, 30 épisodes de 4 à 7 minutes organisés en 2 saisons [en ligne], url : <https://www.youtube.com/user/MasasitMati/videos> (consulté le 31 janvier 2023).

4 Expression arabe inspirée du nom donné à la paille d'acier qui permet l'absorption du maté, boisson sud-américaine importée en Syrie, connue pour ses bienfaits médicinaux.

5 Dans *Home*, *ibid.*

FILMING TO CIRCUMVENT THE FORBIDDEN

It should be said that the puppet form had already given Rafat Alzakout an opportunity to present his tales beyond the military checkpoints that control everything and everyone travelling from one point to the next. The web series *Top Goon: Diaries of a Little Dictator*, composed of sketches that mercilessly mock the Syrian president and his “shabbiha” (henchmen), had been available on YouTube since 2011.³ At the time, Rafat Alzakout and his crew, under the pseudonym Masasit Mati,⁴ were masked. The anonymity provided by the Internet made it possible to broadcast a first season of 13 episodes of four to seven minutes each. El-Assad, rebaptized “Beeshu” (little Bashar), appears as a paranoid and agitated dictator, at the mercy of a “Goon” who symbolizes Syria’s corrupt powers. The black humour that colours both the story and the characters’ outrageous attitudes thrills children almost as much as it does adults, who see in it a reflection of their political convictions.

Was it the almost immediate audience success of *Top Goon* that made Alzakout decide to (as he puts it) “raise laughter against these walls of fear”⁵ throughout Syria, or was it his desire to set out on a journey, to meet his fellow citizens, to bring them together, to calm them? In the streets, a Syrian flag strung between two lampposts became the makeshift stage for a street performance.

Even if the artistic experiment had to stop after Rafat Alzakout’s departure for Europe, the discovery by an audience—which was not only Syrian—of these satirical shows, filmed in secret by Alzakout and his crew, effectively questions the new modes of disseminating a puppet show: in a country where crowds draw attention, a form that is filmed and broadcast anonymously on YouTube allows these stories to reach the desired audience, despite everything. What’s more, the art of puppetry—which none of the artists in the group had mastered before launching the first episodes—presented itself, in the midst of this burst of creativity initiated by Alzakout, as a direct, popular, and immediately accessible form of expression... almost childlike in its methods, despite the extreme acidity of its content. *Top Goon* naturally and more or less consciously follows the tradition of filmed puppet shows, itself inherited, in its frontality and irreverent tone, from the comic shows of the

3 Masasit Mati, *Top Goon: Diaries of a Little Dictator*, 30 episodes of 4 to 7 minutes each, arranged as 2 seasons [online], url: <https://www.youtube.com/user/MasasitMati/videos> (consulted January 31, 2023).

4 Arab expression inspired by the name given to the steel straw that enables the absorption of maté, a South American drink imported into Syria, known for its medicinal benefits.

5 In *Home*, *ibid.*



Top Goon, capture d'écran / screen shot

Même si l'expérience artistique dut s'arrêter après le départ de Rafat Alzakout pour l'Europe, la découverte par un public non seulement syrien des spectacles satiriques filmés en secret par Alzakout et son équipe interroge efficacement les nouveaux modes de diffusion du *show* marionnettique : dans un pays où les rassemblements de foule attirent l'attention, la forme filmée et diffusée anonymement par YouTube permet aux fictions d'atteindre malgré tout le public espéré. Plus encore, l'art de la marionnette – qu'aucun artiste du collectif ne maîtrisait avant de lancer les premiers épisodes – s'impose de lui-même, au sein de cette ébullition artistique initiée par Alzakout, comme une forme d'expression directe, populaire, immédiatement accessible... presque enfantine dans les moyens, en dépit de l'extrême acidité de ses contenus. *Top Goon* rejoint, de façon naturelle et plus ou moins consciente, la tradition des émissions de marionnettes filmées, elle-même héritée, dans sa frontalité et sa tonalité irrévérencieuse, des spectacles comiques des 19^e et 20^e siècles⁶. À partir d'un canevas plus souvent discuté en équipe que véritablement écrit, Alzakout s'attaque à la société et à ses représentants typiques, par le biais de l'actualité. Les histoires sont précédées d'un générique d'une minute, où les « acteurs » principaux sont présentés et nommés, alors que les auteurs restent anonymes afin de se protéger. Les codes des médias de masse sont également parodiés, comme dans le deuxième épisode où Beeshu (présenté sous le nom de « Bachar el-Assad » par l'animateur) participe à l'émission *Qui veut tuer des millions ?*, et nomme explicitement son entourage politique et familial pour l'aider à atteindre le « million » de morts!

Malgré le fait que la marionnette soit, d'un point de vue quantitatif, faiblement représentée sur l'ensemble des pays du Levant, *Top Goon* ravive avec vigueur et causticité une ancienne tradition arabe du spectacle vivant de la distanciation et de l'investissement symbolique dans un jeu de pouvoir et de contre-pouvoir. —

Samuel Kaczorowski est réalisateur de films d'animation, *motion designer*, chercheur associé à l'Ifpo (Institut français du Proche-Orient - Umifre 6 CNRS) et au LARA (Laboratoire de recherche en audiovisuel) de l'Université de Toulouse 2.

6 Voir à ce sujet l'article « The French Reinterpretation of Jim Henson's Muppet Universe », dans Cristina Formenti et Nichola Dobson (dir.), *Animation studies 2.0 - Jim Henson's Animated Universes*, Londres, King's College [en ligne] url : <https://blog.animationstudies.org>, mis en ligne le 1er juillet 2019



Top Goon, capture d'écran / screen shot

19th and 20th centuries.⁶ Based on an outline that was more often discussed by the troupe than actually written, Alzakout attacks society and its typical representatives through critical observation of current events. The stories are preceded by one minute of credits, where the main “actors” are introduced and named, while the writers remain anonymous in order to protect themselves. Mass media codes are also parodied, as in the second episode where Beeshu (introduced as “Bashar al-Assad” by the host) participates in the program *Who Wants to Kill Millions?*, and specifically names his political entourage and his family to help him reach a “million” deaths!

Despite the fact that puppetry is, from a quantitative point of view, not well represented throughout the Middle East, *Top Goon* revived with vigour and biting sarcasm an ancient Arab tradition of live performance—that of distancing and symbolic investment in the power and counter-power game.

Samuel Kaczorowski is an animated film director, motion designer, and research fellow at Ifpo (Institut français du Proche-Orient - Umifre 6 CNRS) and at LARA (Laboratoire de recherche en audiovisuel) at Université de Toulouse 2.

6 See the article “The French Reinterpretation of Jim Henson's Muppet Universe,” in Cristina Formenti and Nichola Dobson (dir.), *Animation studies 2.0 - Jim Henson's Animated Universes*, London, King's College [online] url : <https://blog.animationstudies.org>, posted online July 7, 2019





Territoires marionnettiques

Exploring
the Puppetry Scene

TIM GOSLEY, INSTINCT ET VIRTUOSITÉ

TIM GOSLEY, INSTINCT AND VIRTUOSITY

Par / By Marthe Adam, marionnettiste et metteuse en scène / Puppeteer and Stage Director

Originaire de Victoria, en Colombie-Britannique, Tim Gosley est un marionnettiste connu pour son amour de l'art. Il a travaillé à la télévision, avec les Muppets de Sesame Street, et au théâtre « sérieux », comme il le dit lui-même.

Parler à bâtons rompus avec Tim Gosley, c'est monter dans le train de l'audace, de la lucidité et de l'expertise ; ses anecdotes colorées racontent des petits bouts de l'histoire de la marionnette au Canada et révèlent le parcours d'un artiste hors du commun. En ressortent la vitalité de la marionnette sur la côte ouest du Canada et l'engouement de Tim Gosley pour son art. Fascinant, ahurissant, attendrissant : tous ces adjectifs ne suffisent à décrire l'intérêt de ses propos.

Tim a coordonné durant plusieurs années l'événement Puppets for Peace, un festival intergénérationnel et communautaire à Victoria. C'est une célébration instituée en hommage à la Journée internationale pour la paix de l'ONU, le 21 septembre. Certaines des figurines sont conçues par le célèbre artiste tsimshian Roy Henry Vickers, sculpteur, graveur, éditeur et auteur de nombreuses publications en plus d'être impliqué auprès de personnes toxicomanes. Les fêtes du Puppets for Peace de 2023 veulent démontrer que les premiers marionnettistes en Amérique du Nord sont issus des Premières Nations. Et, comme le dit Tim Gosley « Il s'agit aussi de faire partie de la mosaïque des peuples qui souhaitent ardemment que le monde soit meilleur. »

Tim est un artiste de projets ; il aime que ceux-ci se réalisent promptement. Cette qualité est reliée à son entraînement de marionnettiste télévisuel pour lequel il a dû développer vitesse, précision et endurance. Il avoue vivre entre deux mondes : celui du théâtre, vivant, organique, réfléchi, et celui des Muppets, rapide, instantané, fantaisiste, rigoureux.



Tim Gosley

Originally from Victoria, B.C., Tim Gosley is a puppeteer known for his love of the art. He has worked in television, with Sesame Street's Muppets, and in "serious" theatre, as he calls it.

Engaging in open-ended conversation with Tim Gosley is to accept that daring, lucidity, and expertise will be on the agenda; his colourful anecdotes tell snippets of the history of puppetry in Canada and reveal the career path of an extraordinary artist. What emerges is the vitality of puppetry on Canada's West Coast as well as Tim Gosley's

passion for his art. Fascinating, astonishing, moving: these adjectives don't even begin to describe how interesting his views are.

For several years, Tim coordinated the Puppets for Peace event, an intergenerational community festival in Victoria. It's a celebration in honour of the UN's International Day of Peace, September 21. Some of the puppets are designed by the renowned Tsimshian artist Roy Henry Vickers, sculptor, printmaker, publisher, and author of numerous publications, and who also works with people with a substance use disorder. The 2023 Puppets for Peace celebrations aim to show that North America's first puppeteers came out of the First Nations communities. And, as Tim Gosley says, "It's also about being part of the mosaic of peoples who care deeply about making the world a better place."

Tim is a project-oriented artist; he likes to get things done quickly. This quality stems from his training as a television puppeteer, for which he had to develop speed, precision, and endurance. He admits to living between two worlds: that of the theatre, which is live, organic, and thoughtful, and that of the Muppets, which is quick, instantaneous, whimsical, and rigorous.

UN CHEMIN DIVERSIFIÉ

Après un baccalauréat en arts à l'université d'Alberta et des études auprès du marionnettiste des Muppets, Richard Hunt, Tim Gosley aspire à devenir un acteur « sérieux ». Il admire le théâtre exploratoire de Peter Brook et l'intellectualisme du théâtre pauvre de Grotowski. Sa carrière à la télévision débute avec des rôles mineurs pour l'émission *Fraggle Rock* puis, grâce à Richard Hunt, il obtient ses premiers rôles pour *Sesame Street*. À partir de 1989 et pendant neuf saisons, il prête vie et voix au personnage de Basil, l'ours polaire dans l'émission *Sesame Park*, une version canadienne de *Sesame Street*. Se succèdent, pendant de longues années, une série d'engagements au cinéma et à la télévision. Il écrit également la série d'animation *Fix & Foxi*. Il joue dans des spectacles de théâtre d'ombres et présente en solo sa version du *Petit canard boiteux*. En 2006, il monte *The Fourth Wise Man*, l'histoire de Noël d'un vieux soulier désemparé.

Son travail à la télévision n'altère pas son désir de « faire de l'art ». Ce puissant sentiment s'est nourri, entre autres, des œuvres de Robert Lepage et de danse contemporaine. Sa rencontre avec Johan Vandergun du Lagoon Theatre, une compagnie canadienne, est marquante. Il développe avec lui un regard critique aiguisé et le plaisir renouvelé de jouer comme acteur-marionnettiste.

À la suite de la découverte d'une photo du *Songe d'une nuit d'été* présenté au Centre national des arts à Ottawa, il fait la connaissance de Felix Mirbt. Pendant cette période, il sent que sa perception de l'art se transforme et se précise. Il rêve d'une pratique

A DIVERSIFIED PATH

After completing a Bachelor of Fine Arts degree at the University of Alberta and studies with Muppet puppeteer Richard Hunt, Tim Gosley aspired to become a “serious” actor. He admired the exploratory theatre of Peter Brook and the intellectualism of Grotowski’s “poor theatre.” His television career started with minor roles on *Fraggle Rock* and, thanks to Richard Hunt, he got his first roles on *Sesame Street*. Beginning in 1989 and for nine seasons, he portrayed Basil, the polar bear on *Sesame Park*, a Canadian version of *Sesame Street*. This was followed by a series of film and television engagements over many years. He also wrote *Fix & Foxi*, an animated series. He performed in shadow theatre productions as well as in his one-man version of *The Ugly Duckling*. In 2006, he staged *The Fourth Wise Man*, a Christmas tale about an abandoned old shoe.

His work on television didn't alter his desire to “make art.” This powerful feeling was nourished by, among other things, the works of Robert Lepage and contemporary dance.

His meeting with Johan Vandergun of Lagoon Theatre, a Canadian company, was a turning point. With him, Tim Gosley developed a sharp critical eye and a renewed pleasure in performing as an actor-puppeteer.

After discovering a photograph of *A Midsummer Night's Dream*, presented at the National Arts Centre, in Ottawa, he met Felix Mirbt. During this period, he felt that his perception of art was changing and becoming clearer. He dreamed of a “deep” practice, like that of Felix Mirbt. He joined the cast of *A Midsummer Night's Dream*.



« profonde » telle celle de Felix Mirbt. Il se joint à la distribution du *Songe d'une nuit d'été*. Attiré par l'avant-gardisme de Mirbt, il déménage au Québec et y habite de nombreuses années, pour se rapprocher de son mentor. Celui-ci l'encourage à travailler à la création de spectacles à petites échelle et jauge. Dans la pratique de son jeu, Tim Gosley s'évertue à inventer des personnages qui ont la capacité de créer l'illusion qu'ils sont réels. Et tout comme Felix Mirbt, il perçoit la marionnette comme un outil et non un objet sacré.

En 2003, Tim Gosley reçoit le Prix Gemini (remis par l'Académie canadienne du cinéma et de la télévision) pour la meilleure production¹ s'adressant aux enfants du préscolaire. Il confie être fasciné par la capacité des enfants, mais aussi des adultes, à adhérer à la présence et au jeu de marionnettes très simples, même à notre ère de technologies sophistiquées : « Les spectateurs sont conscients qu'un humain les anime et malgré cela, leur imagination les entraîne à croire que les marionnettes sont vraiment vivantes. C'est un processus magique que je peine encore à comprendre. »

Tim est un artiste de projets ; il aime que ceux-ci se réalisent promptement. Cette qualité est reliée à son entraînement de marionnettiste télévisuel pour lequel il a dû développer vitesse, précision et endurance.

Ce sentiment l'amène à se remémorer avec affection ses premières expériences de la scène avec son père, Jerry Gosley. Celui-ci, comédien, artiste de variétés et du burlesque a créé, parmi d'autres personnages, le rôle de la reine Victoria dans le spectacle *The Smile Show*, présenté au McPherson Playhouse à Victoria. Pendant que Jerry soulevait les foules, avec des productions typiques du vaudeville anglais, ses deux fils, dont Tim, étaient ses assistants de coulisse, témoins de sa fantaisie et de son impertinence. D'ailleurs, Tim s'est longtemps décrit comme une version timide de son père. Il y a quelques années, il ressuscite un *Smile Show* miniature dans un petit théâtre improvisé, dans lequel la reine Vicky est une marionnette.

Avec dérision, Tim Gosley se surnomme lui-même « le Bloke de North Hatley² ». Un clin d'œil coquin à sa difficulté apparemment insurmontable d'apprendre le français. Au début des années 2000, il revient à Victoria. Il s'investit dans sa communauté et développe mille et un projets, dont la construction d'un petit théâtre chez lui. Il représente la section ouest de l'UNIMA Canada. —

Drawn to Mirbt's avant-garde approach, he moved to Québec to be near his mentor, and lived here for many years. Mirbt encouraged him to create shows on a small scale and for small audiences. In the practice of his art, Tim Gosley strove to invent characters that have the ability to create the illusion of being real. And like Felix Mirbt, he viewed the puppet as a tool and not a sacred object.

In 2003, Tim Gosley received a Gemini Award (from the Academy of Canadian Cinema and Television) for best production¹ for pre-school children. He said he was fascinated by the ability of children, as well as that of adults, to suspend their disbelief when it comes to the presence and the performance of very simple puppets, even in this age of sophisticated technology: "The audience is aware that a human makes them come to life and yet their imagination leads them to believe that the puppets are really alive. It's a magical process that I still struggle to understand."

Tim is a project-oriented artist; he likes to get things done quickly. This quality stems from his training as a television puppeteer, for which he had to develop speed, precision, and endurance.

This feeling led him to remember with affection his first experiences onstage with his father, Jerry Gosley. He was an actor and variety and burlesque performer who played, among other characters, the role of Queen Victoria in *The Smile Show*, presented at the McPherson Playhouse, in Victoria. While Jerry brought the crowds to their feet with classic English vaudeville productions, his two sons, including Tim, were his backstage assistants, witnessing his whimsy and impertinence. Indeed, Tim has long described himself as a shy version of his father. A few years ago, he recreated a miniature *Smile Show* in a small, improvised theatre, in which Queen Vicky was a puppet.

Tim Gosley mockingly calls himself "the Bloke from North Hatley²," a playful nod to his seemingly insurmountable difficulty in learning French. In the early 2000s, he returned to Victoria. He became involved in the community there and developed a thousand and one projects, including the construction of a small theatre in his home. He represents the western section of UNIMA Canada. —

1 *Le Monde de Wumpa*, série télévisée enregistrée à Montréal.

2 Bloke : sobriquet qui peut désigner les anglophones au Québec. North Hatley est le village québécois où vivait Felix Mirbt.

1 *Wumpa's World*, a television series recorded in Montréal.

2 Bloke: a nickname that may be used when referring to Québec anglophones. North Hatley is the village in Québec where Felix Mirbt made his home.



UN ART MARIONNETTIQUE RADICAL : LE BREAD AND PUPPET THEATER

RADICAL PUPPETRY: THE BREAD AND PUPPET THEATER

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

Les marionnettes-sculptures du Bread and Puppet Theater ont inspiré une multitude de compagnies de marionnettes et d'artistes indépendants du monde entier qui se consacrent à l'activisme politique et au théâtre alternatif. Retour sur plus de six décennies d'un art de la marionnette s'inscrivant dans une idéologie progressiste en marge de la culture populaire, se définissant par un engagement social et politique, ancré dans le local.



The Theory of our Needs, Bread and Puppet, 2022 © Jerome Lipani

Bread and Puppet Theater puppet-sculptures have inspired many puppetry companies and independent artists the world over who are dedicated to political activism and alternative theatre. A look back at more than six decades of puppetry art that subscribes to a progressive ideology on the fringes of popular culture, defined by social and political engagement, and rooted in a local context.

FONDEMENTS IDÉOLOGIQUES - ART PAUVRE ET MANIFESTE

L'art de la marionnette tel que pratiqué par le Bread and Puppet s'inscrit dans une affirmation radicale. La marionnette dénudée de son esthétique se doit d'être jouée comme un miroir social qui nous renvoie à une vraie « réalité ». La radicalité de la marionnette invite « [...] à une redéfinition du langage non pas comme outil de communication mais plutôt comme une expérience qui dépouille les mots et les phrases de leurs contextes à la mode et condense des quantités de commérages habituels en termes singuliers. Les marionnettes ont besoin de silence, et leurs silences font partie intégrante de leur langage¹ ». Elles se doivent de sortir des conventions du théâtre d'acteurs et d'avoir leurs propres lois. Les marionnettes ne sont pas fabriquées sur commande ou à l'écriture : « Elles naissent de l'argile brute² ».

Tel un manifeste, la compagnie crée selon le principe que l'art doit être accessible au public tout comme le pain qu'elle distribue lors de ses prestations. L'art ne se doit pas d'être le privilège des musées ni des riches et n'est surtout pas une entreprise. C'est pourquoi, les productions du Bread and Puppet sont gratuites ou payées par don et que les œuvres d'art connexes sont à vendre à des sommes très modiques.

1 Schumann, P., "The Radicality of the Puppet Theater", TDR, hiver, 1991, Vol.35, N° 4, The MIT Press, p.77 (traduction de l'auteur)

2 idem, p.79

IDEOLOGICAL FOUNDATIONS— POOR ART AND MANIFESTO

The art of puppetry as practised by Bread and Puppet Theater advocates radical affirmation. The puppet, stripped of its aesthetic, must act as a mirror of society that reflects a genuine "reality" back to us. "The radicality of the puppet theater includes a redefinition of language as not merely a tool of convenient communication. Puppet language is more than an instrument of fine-tuned information. It is an experiment which strips words and sentences of their secondary fashionable contexts and condenses quantities of habitual gossip into singular terms. The puppets need silence, and their silences are an outspoken part of their language."¹ They must leave behind the conventions of theatrical performance and create their own laws. Puppets are not made to order, nor are they written into existence: "They are born from the raw clay."²

Similar to a manifesto, the company creates work according to the principle that art must be accessible to the audience just like the bread it hands out during performances. Art should not be the privilege of museums or the rich, and

1 Schumann, P., "The Radicality of the Puppet Theater", TDR, Winter, 1991, Vol.35, N° 4, The MIT Press, p.77

2 Idem, p.79

Les marionnettes de la troupe sont un mélange complexe de formes issues de l'avant-garde, d'idées politiques, d'aspirations populaires et d'un désir absolu de créer et de présenter une alternative aux médias de masse et à la culture capitaliste.

CONTEXTES HISTORIQUE ET IDÉOLOGIQUE

En 1961, en pleine Guerre froide, dans l'atmosphère de la scène artistique de performance d'avant-garde, Peter Schumann, sculpteur d'origine allemande et Elka Scott Schumann, historienne de l'art, s'installent aux États-Unis. L'année suivante, le couple quitte New York pour le Vermont où ils cofondent le Bread and Puppet Theater. La compagnie s'inscrit dans le mouvement radical américain, né en même temps que la lutte pour les droits civiques. Elle s'oppose à toute forme d'oppression, de guerre, d'injustice.

De retour à New York, c'est en 1965 qu'apparaissent pour la première fois les sculptures – marionnettes géantes qui deviendront la signature du Bread and Puppet. Elles font partie de défilés de rue politiques et sont de plus en plus identifiées au mouvement protestant contre la guerre du Vietnam. La méthode des Schumann consiste à mélanger marionnettes géantes, musique, comédiens, et *crankies* (bandes dessinées déroulantes). La troupe participe à toutes les manifestations avec des défilés imposants, organisés à peu de frais avec des bénévoles et des marionnettes faites de matériaux de récupération.

En 1974, la compagnie s'installe dans une ferme à Glover, dans le Vermont, où elle se trouve toujours.

is certainly not a business. Which explains why the Bread and Puppet Theater's productions are free or paid for by donation, and why the related artworks are sold at very reasonable prices.

The troupe's puppets are a complex mix of forms inspired by the avant-garde, political ideas, popular aspirations, and an unconditional desire to create and present an alternative to the mass media and capitalist culture.

HISTORIC AND IDEOLOGICAL CONTEXT

In 1961, at the height of the Cold War, in the atmosphere of the avant-garde performance art scene, Peter Schumann, a German-born sculptor, and Elka Scott Schumann, an art historian, settled in the United States. The following year, the couple moved from New York to Vermont where they co-founded the Bread and Puppet Theater. The company was part of the American radical movement, which emerged at the same time as the civil rights movement. The company opposed all forms of oppression, war, and injustice.

They returned to New York, in 1965, which is when the sculptures—giant puppets that would become Bread and Puppet's signature—made their first appearance. They were part of political street parades and became increasingly identified with the anti-Vietnam War protest movement. The Schumanns' method consisted of combining giant puppets, music, actors, and "crankies" (illustrated stories on long scrolls of paper). The troupe participated every protests with impressive parades, organized at little cost with volunteers and puppets made of recycled materials.

In 1974, the company moved to a farm in Glover, Vermont, where it is still located.



The Persians, Bread and Puppet, 2022 © Jerome Lipani

PARADES ET OUR DOMESTIC RESURRECTION CIRCUS – L'ART DE CONTESTER

Outre ses spectacles-parades, le Bread and Puppet organise chaque année, à partir de 1975, un grand rassemblement en plein air pour les familles : les *Resurrection Circus*. Ces événements de grande envergure, toujours sur des thèmes politiques et contestataires, sont un désir de créer des cirques plus grands que nature en extérieur. Ceux-ci s'ancrent et se déploient dans le paysage, les montagnes, les rivières et les animaux du lieu. À son apogée, en 1998, les *Circus* comptent plus de 200 volontaires participant à la création et près de 40 000 personnes assistent à l'événement. Entre 1975 et 1998, les *Circus* prennent de plus en plus d'importance tant dans le paysage local que dans l'économie de la région. De plus, le musée du Bread and Puppet, sous la direction d'Elka, est devenu un attrait touristique en plus de servir de magasin de presse pour les affiches que Peter produit.

En 1998, un grave incident coûtant la vie à un participant met fin à l'événement sous cette forme grandiose. À partir de 1999, le Bread and Puppet retourne à l'esprit initial des *Circus* en proposant des formes plus petites, les *Sunday afternoon performances* à Glover. En décembre 2001, n'ayant pu présenter une prestation qui dénonce la guerre en Afghanistan, la compagnie présente à New York, « un service non religieux en présence de plusieurs dieux en papier mâché » intitulé *The Insurrection Mass with Funeral March for a Rotten Idea : A Special Mass for the Aftermath of the Events of September 11th*.

Aujourd'hui, en plus de ces dimanches performatifs, le théâtre gère un programme où des apprentis aident à produire et à jouer des spectacles durant les mois de juin et d'août. De plus, la troupe se produit chaque année au Theater for the New City, à New York, pendant la saison des fêtes. L'esprit contestataire du Bread and Puppet vit aussi dans l'une des plus grandes collections de marionnettes et de masques au monde, le musée du Bread and Puppet, toujours situé sur la ferme, et plein à craquer : « Sa densité de population est une expression non seulement des accumulations de temps, mais aussi des urgences qui ont inspiré la fabrication de tant de choses : la pauvreté des pauvres, l'arrogance des fauteurs de guerre, le désespoir des victimes, et peut-être même plus fort que cela, la gloire de tout ce monde donné par Dieu. Et naturellement, tout cela se décomposera en temps voulu³. »

3 Tiré du <https://www.breadandpuppet.org/museum> (traduction de l'autrice)

PARADES AND OUR DOMESTIC RESURRECTION CIRCUS—PROTEST ART

Each year since 1975, in addition to its performance-parades, Bread and Puppet has organized a large outdoor gathering for families: the *Resurrection Circus*. These large-scale events, always with a focus on political and protest themes, were born from a desire to create larger-than-life circuses in nature. They are rooted and take place in the landscape, surrounded by mountains, rivers, and animal life. At its peak, in 1998, over 200 volunteers took part in creating the *Circus*, and nearly 40,000 people attended the event. Between 1975 and 1998, the *Circus* became an increasingly important part of the local landscape and the region's economy. In addition, the Bread and Puppet Museum, under Elka's direction, became a tourist attraction as well as a print shop for the posters produced by Peter.

In 1998, a serious accident cost the life of a participant, putting an end to the large-scale event. From 1999 onwards, Bread and Puppet returned to the original spirit of the *Circus* with smaller events: the *Sunday Afternoon Performances*, in Glover. In December 2001, in New York, unable to present a performance denouncing the war in Afghanistan, the company presented “a nonreligious service in the presence of several papier-mâché gods,” entitled *The Insurrection Mass with Funeral March for a Rotten Idea: A Special Mass for the Aftermath of the Events of September 11th*.

Today, in addition to its Sunday performances, the theatre runs a program in which apprentices help to produce and perform in shows in June, July, and August. And every year they put on a show at Theater for the New City in New York during the holiday season. Bread and Puppet's anti-establishment spirit lives on in one of the world's largest collections of puppets and masks, the Bread and Puppet Museum, which is located on the farm, and is full to the rafters: “Its population density is an expression not only of the accumulations of time but of the urgencies which inspired the making of so much stuff: the poverty of the poor, the arrogance of the warmongers, the despair of the victims, and maybe even stronger than that, the glory of this whole god-given world. And naturally, all this will decay in due course.”³

3 From <https://www.breadandpuppet.org/museum>

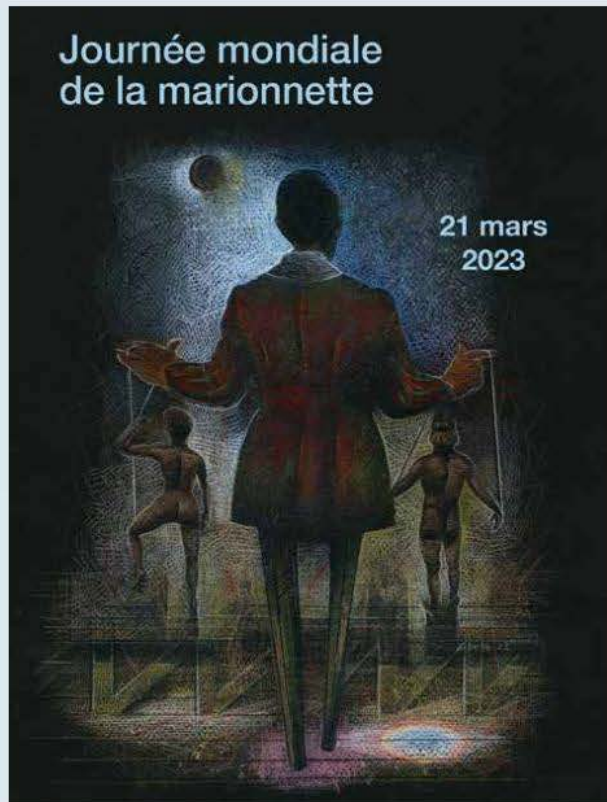
L'UNIMA : SOLIDARITÉ, CÉLÉBRATION ET RETROUVAILLES

UNIMA: SOLIDARITY, CELEBRATION AND REUNIONS

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



L'UNIMA, c'est d'abord les personnes qui la composent, qui s'y investissent corps et âme depuis des années. Créée en 1929, cette association d'artistes, d'envergure internationale, est la plus ancienne au monde. Elle regroupe aujourd'hui des centres nationaux dans le monde entier. Elle a connu de grandes années et de plus difficiles aussi, mais ce sont des gens passionnés qui, malgré leurs différences, qu'elles soient politiques, géographiques, économiques ou religieuses, ont maintenu cette association bien vivante. Tous et toutes portent la conviction qu'ensemble on peut s'entraider pour réaliser de belles et grandes choses. Et pourquoi pas, changer un peu le monde ?



Affiche de la journée mondiale de la marionnette, 2023, création de Ricardo Albello
Poster for World Puppetry Day 2023, designed by Ricardo Albello

La majorité de ces personnes engagées le sont bénévolement. J'aimerais aujourd'hui saluer leur travail, leur implication et leur passion. Au Québec, nous sommes choyés depuis longtemps, puisque nous sommes représentés sur la scène internationale par des artistes qui ont donné sans compter leur temps et leur énergie à ce grand mouvement collectif de la marionnette. Merci!

UNIMA is first and foremost the people who make up the association, who have devoted themselves to it, body and soul, for many years. Established in 1929, this artists' association is the oldest international theatre organization in the world. Today, it includes national centres from the world over. There have been some wonderful years as

well as some more challenging ones, but the association has been kept very much alive by passionate people in spite of their differences, be they political, geographical, economic, or religious. All of them share the conviction that together, they can help one another achieve extraordinary things. And perhaps even change the world a little!

Most of these engaged individuals are volunteers. Today, I would like to acknowledge their work, their commitment, and their passion. In Québec, we have been fortunate, because for many years we have been represented on the international scene by artists

Depuis sa fondation à Prague, l'UNIMA a mené de multiples actions de solidarité. Récemment, des initiatives ont été mises en place pour aider notamment les communautés de marionnettistes en Ukraine, en Afghanistan et en Iran.

LA JOURNÉE MONDIALE DE LA MARIONNETTE CÉLÈBRE SES 20 ANS!

C'est en 2003 que le 21 mars est devenu la Journée mondiale de la marionnette. La création de cette journée bien spéciale vise à promouvoir l'art de la marionnette, mais surtout à protéger sa culture et sa riche histoire, ainsi qu'à sauvegarder ses formes traditionnelles tout en favorisant le renouveau et la recherche au sein de cet art millénaire.

L'UNIMA propose plusieurs façons de célébrer collectivement la diversité et la vitalité des arts de la marionnette. Chaque année, le message de la Journée mondiale de la marionnette est confié à une personnalité du secteur artistique ou culturel. Celui de 2023 était écrit par Nina Malíková, grande spécialiste de la marionnette en Tchéquie, et c'est le peintre et scénographe Ricardo Albello qui signait la conception de l'affiche illustrant le thème de l'année : l'appel de la forêt.

RETROUVAILLES DES MEMBRES À BALI, ENFIN!

Après le rendez-vous manqué du Congrès prévu en avril 2020, les membres de l'UNIMA du monde entier se sont rencontrés pour un Conseil à Bali du 26 au 30 avril 2023. Il s'agissait du premier grand événement « en chair et en os » après la longue pause pandémique. Bien entendu, la formule hybride était de mise pour favoriser une meilleure accessibilité, puisqu'il est désormais possible d'assister aux séances officielles en ligne. D'ailleurs, une campagne de financement avait été mise en place pour permettre aux membres de certains pays d'assister à l'événement.

Une rencontre du Conseil est l'occasion de se pencher collectivement sur l'avenir de l'UNIMA et de prendre part aux réflexions sur les grands enjeux des arts de la marionnette dans le monde. En marge des séances officielles, un festival, un séminaire sur le théâtre de marionnettes d'ombres Wayang et de multiples découvertes culturelles offraient une occasion rêvée de s'imprégner de la riche culture balinaise. Il n'y a rien de tel pour favoriser les échanges et laisser émerger de fabuleux projets. —

who have selflessly given their time and energy to this great collective puppetry movement. Thank you!

Ever since its establishment in Prague, UNIMA has spearheaded many acts of solidarity. Recently, initiatives were taken to provide aid to communities of puppeteers in Ukraine, Afghanistan, and Iran.

WORLD PUPPETRY DAY CELEBRATES ITS 20TH ANNIVERSARY!

In 2003, March 21st became known as World Puppetry Day. This special day aims to promote the art of puppetry, but above all to protect its culture and rich history, as well as safeguard its traditional forms, while encouraging renewal and research within this age-old art form.

UNIMA offers several ways to collectively celebrate the diversity and vitality of puppetry arts. Each year, a personality from the artistic or cultural sector is asked to compose a message for World Puppetry Day. In 2023, the message was written by Nina Malíková, the renowned Czech puppetry specialist, while the poster illustrating this year's theme, the Call of the Forest, was created by the painter and set designer Ricardo Albello.

REUNION OF THE MEMBERS IN BALI, AT LAST!

After the Congress planned for April 2020, which was postponed, UNIMA members from around the world met for a Council in Bali, from April 26 to 30, 2023. This was the first major in-person event after the long pandemic pause. Naturally, a hybrid formula was instituted to promote greater accessibility, and it is now possible to attend the official sessions online. In addition, a fundraising campaign had been established to enable members from some countries to attend the event.

A meeting of the Council is an opportunity to collectively consider the future of UNIMA and to take part in reflections on the major issues in puppetry worldwide. In addition to the official meetings, a festival, a seminar on Wayang shadow puppet theatre, and many cultural discoveries provided the perfect opportunity to immerse oneself in the rich Balinese culture. What better way to encourage discussion and allow fabulous projects to emerge! —



Regards d'artistes

Through
the Artist's Lens



L'INSTANT MAGIQUE

THAT MAGIC MOMENT

Par / By Martine Beaulne

Martine Beaulne a signé trois mises en scène pour les marionnettes du Théâtre de l'Œil : *Zoé perd son temps*, un texte de Michelle Allen, en 1995, *La Cité des loups*, de Louise Bombardier, en 2005 et *Marco bleu*, de Larry Tremblay, en 2018. Elle nous fait part de son expérience.

Au départ, j'ai surtout agi à titre de conseillère dramaturgique, de directrice d'acteurs et d'œil vigilant pour les conceptions scéniques, visuelles et sonores. Puis, une dynamique très étroite s'est installée lors de la conceptualisation de l'espace scénographique, de l'écriture scénique, de la mise en place des images et des personnages, avec André Laliberté (spécialiste de la manipulation marionnettique) et Richard Lacroix (scénographe).

Mon expérience en théâtre de marionnettes fut l'occasion d'un magnifique apprentissage et de beaucoup de découvertes. Tout d'abord, j'ai compris que la scénographie, la dynamique de l'espace et la conception des marionnettes ainsi que le type de manipulation utilisé faisaient partie de l'écriture du spectacle au même titre que l'écriture dramatique. Il est évident que l'écriture dramatique peut être et est souvent le point de départ d'une aventure artistique, que l'histoire racontée, l'univers dans lequel évoluent les personnages ainsi que l'évolution dramatique sont les éléments essentiels de la création. Toutefois, l'écriture dramatique doit s'adapter au sous-texte et au texte transmis par les images et par la gestuelle de la marionnette. Trop de dialogue censure le discours de la marionnette et limite son expression. J'ai donc dû proposer aux trois auteurs

Martine Beaulne has directed three puppetry works for Théâtre de l'Œil : *Zoé perd son temps*, a text by Michelle Allen, in 1995; *La Cité des loups*, by Louise Bombardier, in 2005; and *Blue Marco* by Larry Tremblay, in 2018. Here, she tells us about her experiences.

At first, I acted mainly as a dramaturgical advisor, directed the actors, and kept a watchful eye on the set design as well as the visual and sound designs. Then, a very tightly knit dynamic was established during the conceptualization of the scenic space, the scenic writing, and the placement of images and characters, with André Laliberté (puppet manipulation specialist) and Richard Lacroix (set designer).

My experience in puppet theatre was a wonderful opportunity for learning and making many discoveries. First of all, I understood that the set design, the spatial dynamics, and the puppet design, as well as the type of manipulation used, were as important to the writing of the show as was the actual dramatic writing. It's obvious that dramatic writing can be, and often is, the starting point of an artistic adventure, that the story being told, the universe in which the characters evolve, as well as the dramatic development, are essential elements of the creative work. However, the dramatic writing must be adapted to the subtext and to the text that is transmitted by the images and the puppet's gestures. Too much dialogue censors the puppet's speech and limits its expression. I therefore had to suggest to the three writers





La Cité des loups, Théâtre de l'Œil, 2005 © Léon Gniwesh

plusieurs réaménagements de structure et des coupures dans les dialogues. Cette étape de travail fut très enrichissante et aisée, car nous étions tous, auteurs et concepteurs, en quête d'une dramaturgie spécifique à ce mode d'expression.

Il y a quelque chose de métaphysique dans l'écriture dramatique en théâtre de marionnettes car le visuel exprime beaucoup de dimensions, qu'elles soient d'ordre poétique, fantastique, réaliste, grotesque ou absurde. Le théâtre de marionnettes permet de transposer mille facettes de l'imaginaire. Il est, d'une certaine façon, par son écriture, près du cinéma d'animation ou du roman graphique. Au niveau de la mise en scène, comme pour l'opéra, il y a une autre discipline - le chant, la marionnette - qui définit le matériau de base et avec lequel on doit s'harmoniser.

TRANSFERT DE VIE

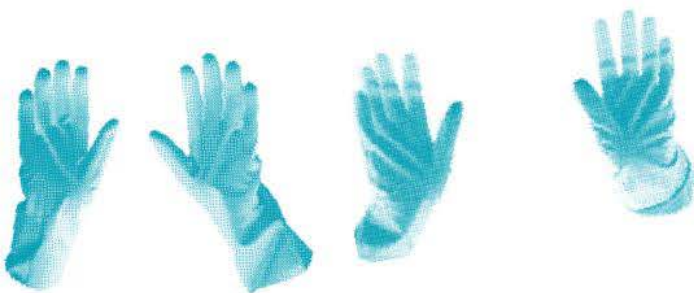
Lors de ma première création, *Zoé perd son temps*, j'ai été témoin de moments saisissants. Après plusieurs périodes de répétition où nous travaillions sur les techniques de manipulation pour trouver la dynamique physique et émotive de chaque personnage, j'ai assisté, un soir, au transfert de vie entre le marionnettiste et la marionnette. Ce fut un instant magique. Tout à coup, l'objet prenait toute son autonomie devant l'humilité, le talent et la maîtrise du manipulateur. C'est là que j'ai compris la force de cet art qui exige énormément de dextérité, de fluidité, d'humilité et de concentration, de coordination entre la technique et les nuances d'interprétation. Donner vie à un objet, y transférer son souffle et son âme pour nous faire croire à l'autonomie d'expression d'un objet, c'est là tout le talent

several structural reorganizations and cuts in the dialogue. This phase of the work was very enriching and effortless because we were all, writers and designers, in search of a dramaturgy specific to this mode of expression.

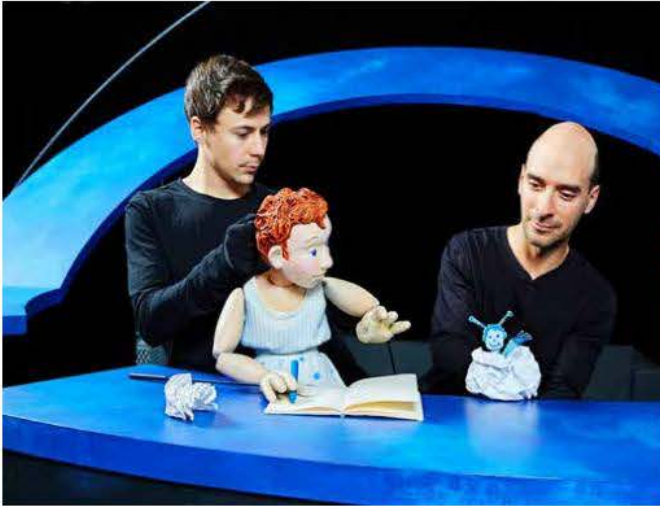
There's something metaphysical about dramatic writing for puppet theatre because the visual element expresses many dimensions, be they poetic, fantastic, realistic, grotesque, or absurd. Puppet theatre allows you to transpose a thousand facets of the imagination. In a way, its writing is close to that of animated film or the graphic novel. In terms of staging, as with opera, there is another discipline—singing, puppetry—which defines the basic material and with which one has to harmonize.

TRANSFERRING LIFE

While working on the first show, *Zoé perd son temps*, I witnessed some astonishing moments. After several rehearsal periods when we had worked on manipulation techniques to determine the physical and emotional energy of each character, one evening I witnessed life being transferred from the puppeteer to the puppet. It was a magical moment. All of a sudden, the object became totally autonomous, a direct effect of the puppeteer's humility, talent, and mastery. It was then that I understood the power of this art form that requires a great deal of dexterity, fluidity, humility, and concentration, as well as coordination between the technique



La Cité des loups, Théâtre de l'Œil, 2005 © Léon Gniwesh



Marco bleu / Blue Marco Théâtre de l'Œil, 2018 © Michel Pinault



du marionnettiste. Ce saisissement était étroitement lié à un souvenir d'enfance, à des moments de jeu avec mes poupées, jeux durant lesquels ces objets devenaient une projection de mes états intérieurs et se révélaient des alliés qui autorisaient l'évasion.

Avec Richard Lacroix, nous avons beaucoup travaillé à partir de *storyboards* (ou scénarimages), pour concevoir l'ensemble des créations. La succession des images nous a permis de s'entendre sur l'esthétique de l'œuvre, de stimuler nos imaginaires pour l'établissement de la mise en place et de la mise en espace, en plus de percevoir l'impact des images présentées.

Avec André Laliberté, j'ai été éveillée aux possibilités d'expression et de transposition que permet cet art par les différentes techniques de manipulation. J'ai compris le sens du détail. Chaque mouvement, chaque position transmet un sens et une émotion. Ce travail sur la précision du corps dans l'espace, du regard, du rythme m'a servi avec les acteurs sur d'autres productions. Voilà ce que la marionnette m'a apporté! —

En plus d'être comédienne et professeure, Martine Beaulne a signé la mise en scène de plus de 80 spectacles, tous répertoires confondus.

and nuances of performance. Giving life to an object, transferring your breath and your soul to make us believe in an object's autonomy of expression, that's where the puppeteer's talent lies. This astonishment was closely linked to a childhood memory, to moments of play with my dolls, when these objects became a projection of my inner states and revealed themselves to be allies that allowed me to escape from reality.

With Richard Lacroix, we did a great deal of work using storyboards to design all of these productions. The sequence of images allowed us to agree on the work's aesthetic, to stimulate our imaginations in order to establish the setting and staging, and to grasp the impact of the presented images.

With André Laliberté, I became aware of the possibilities of expression and transposition that this art form allows through the different manipulation techniques. I understood the significance of detail. Each movement, each position conveys a meaning and an emotion. This work on the precision of the body in space, of the gaze, of the rhythm, has served me well with actors in other productions. This is what puppetry has given me! —

In addition to her work as an actor and teacher, Martine Beaulne has directed over 80 shows, in all genres of theatre.



Marco bleu / Blue Marco, Théâtre de l'Œil, 2018 © Michel Pinault

ROBERT LEPAGE : LA VIE EST LÀ SI TU SAIS COMMENT LA CAPTER

ROBERT LEPAGE: LIFE IS THERE IF YOU KNOW HOW TO GRASP IT

Propos recueillis et mis en forme par / Selection and editing by Michelle Chanonat

L'Université populaire des arts de la marionnette (UPAM) est une activité créée et animée par l'AQM, qui invite des personnalités du monde de la marionnette à une rencontre avec le public. En juin 2022, à l'occasion du Carrefour international de théâtre à Québec, c'est Robert Lepage qui se prêtait au jeu de l'UPAM. Morceaux choisis.

« Au Conservatoire dramatique, les années où j'ai étudié, c'était l'âge d'or du théâtre politique, on nous enseignait la *commedia dell'arte*, le mime, la pantomime, le travail au masque, j'étais très fort là-dedans, un peu moins dans le texte ou le théâtre psychologique. La poésie de l'objet, c'était ma grande force. On me reprochait alors de trop m'intéresser à la forme. Mais on s'ennuie au théâtre quand il n'y a que le fond ! Je pense que si la forme ne rejoint pas le fond, elle empêche la rencontre. Si un sujet m'intéresse par son fond, la forme qui va avec m'intéresse aussi. J'ai toujours été très proche de l'objet et de la matière, un peu moins de l'acteur, qui m'a intéressé plus tard. De la méthode du Théâtre Repère, j'ai gardé cette chose fondamentale : partir d'une chose sensible plutôt qu'intellectuelle.

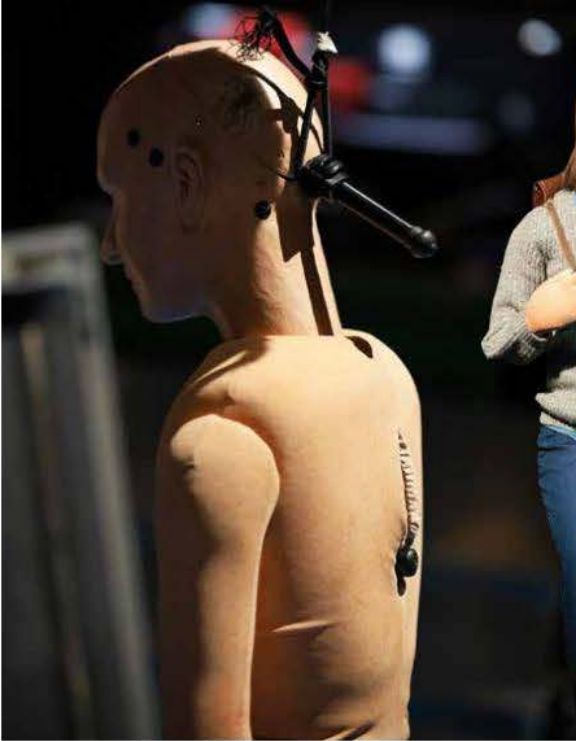
The Université populaire des arts de la marionnette (UPAM) is an event created and presented by the AQM, which invites personalities from the world of puppetry to meet the public. In June 2022, during the Carrefour international de théâtre in Québec City, it was Robert Lepage's turn to give it a try. Here are a few selected excerpts.

“When I studied at the Conservatoire d'art dramatique, it was the golden age of political theatre. We were taught *commedia dell'arte*, mime, pantomime, mask work, and I was very good at that, but a little less so when it came to the text or to psychological theatre. My real strength was in poetics of the object. I was criticized for being too interested in form. But theatre is boring when it's only content! I think that if the form doesn't match the content, it impedes a genuine connection. If I'm interested in the content of a subject, then the form that goes with it interests me as well. I've always been very close to objects and matter, and slightly less so to the actors, in whom I developed an interest later on. I retained this fundamental approach from the Théâtre Repère's method: start with something emotional rather than intellectual.

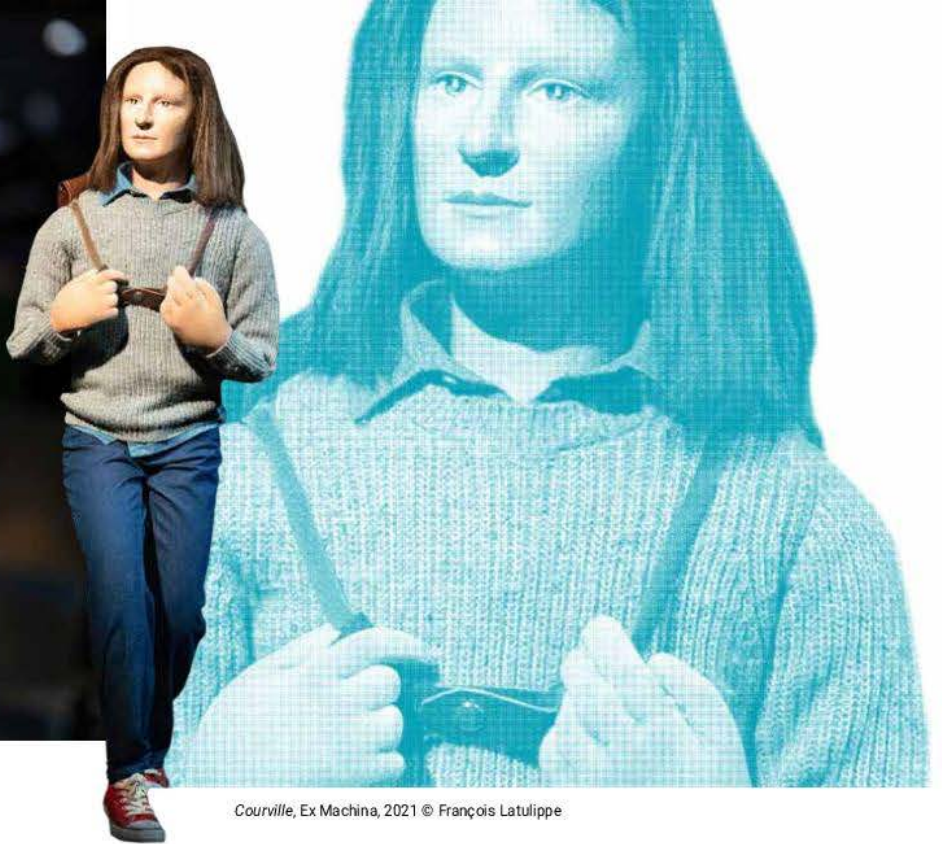


Courville, Ex Machina, 2021 © François Latulippe





Marionnette en construction / Puppet in the making,
Courville, Ex Machina, 2021 © François Latulippe



Courville, Ex Machina, 2021 © François Latulippe

Une marionnette, c'est un objet poétique. Elle est, au départ, une convention : on demande au spectateur de croire à ce qu'on va faire, de jouer avec nous, et se crée alors un dialogue obligatoire, parce qu'on accepte la proposition, l'illusion. J'ai l'impression que j'ai une plus grande liberté, une plus grande confiance de la part du public, une complicité – un mensonge pour mieux exprimer la vérité – que je n'ai pas nécessairement avec des acteurs. La marionnette vient avec un contrat de confiance.

Même quand il n'y a pas de marionnettes dans mes spectacles, mon travail de mise en scène et de scénographie est marionnettique. Je n'ai jamais été marionnettiste, mais je suis en relation avec les marionnettes, j'interagis avec elles.

J'ai monté un spectacle d'opéra sur les fables de Stravinsky¹, inspiré des marionnettes sur l'eau du Vietnam, avec acrobates, ombromanie, découpes, jeux d'ombres et ombres blanches. Le défi, c'était que les chanteurs étaient accompagnés par les marionnettes, et allaient même jusqu'à les manipuler. Avec les chanteurs d'opéra, il y a toujours une grande gêne du corps, pas seulement pour des raisons esthétiques, mais parce qu'ils sont préoccupés par la musique, et le corps est difficile à bouger, désynchronisé. Avec la marionnette, c'était extraordinaire, ils oublièrent complètement leur corps. La manipulation se faisait dans l'eau, la fosse d'orchestre avait été remplacée par une piscine, les chanteurs étaient immergés jusqu'à la taille, les marionnettes flottaient dans des bateaux, des dragons... Tout était prétexte à marionnettes. La grande découverte, c'est de voir comment c'était libérateur pour les chanteurs. Même quand ils étaient maladroits, c'était poétique et beau, ils prêtaient leurs voix à ces marionnettes dans une grande intimité.

A puppet is a poetic object. From the start, it's an agreement: we ask the spectator to believe in what we're going to do, to play along with us, which then creates an obligatory dialogue, because we've accepted the proposition, the illusion. I have the feeling that I have greater freedom, greater confidence on the part of the audience, a complicity—a lie to better express the truth—that I don't necessarily have with actors. Puppets come with a contract of confidence.

Even when there aren't any puppets in my shows, my work as a stage director and set designer is based on puppetry. I have never been a puppeteer, but I relate to puppets, I interact with them.

I staged an opera based on Stravinsky's fables¹, inspired by Vietnamese water puppets, with acrobats, shadowgraphy, cut-outs, shadow play, and white shadows. The challenge was that the singers were accompanied by puppets, and even manipulated them. With opera singers, there's always an awkwardness when it comes to the body, not only for aesthetic reasons, but because they're preoccupied with the music, and the body is difficult to move, it's out of sync. With the puppets, it was extraordinary, the singers completely forgot their bodies. The manipulation was done in water, the orchestra pit was replaced by a pond, the singers were immersed up to the waist, the puppets floated in boats, dragons... Everything was a pretext for puppets. The great discovery was seeing how liberating it was for the singers. Even when they were clumsy, it was poetic and beautiful, and the way they lent their voices to those puppets was very intimate.

36 1 *Le Rossignol et autres fables* de Stravinsky, créé en 2010 avec l'orchestre et les chœurs de l'Opéra de Lyon

1 Stravinsky's *Le Rossignol et autres fables* premiered in 2010 with the Opéra de Lyon orchestra and choir.

Je suis très influencé par le théâtre japonais, c'est un but que j'aimerais atteindre un jour. Au théâtre japonais traditionnel, les spectateurs viennent avec leur casse-croûte, la lumière reste allumée dans la salle, car ce qui est sur scène est tellement *over the top*, coloré, poétique, transposé, spectaculaire qu'il n'y a rien qui puisse se passer dans la salle qui pourrait déranger le spectacle. L'acteur au kabuki, quand il doit jouer une émotion, demande au public de l'aider à jouer, et le public crie son nom d'acteur. C'est une existence du public qu'on ne connaît pas ici, où le public dérange, mais il ne faudrait pas... J'ai vécu de grands moments d'émotion devant le théâtre bunraku. La beauté du bunraku, c'est trois gestes, une attitude, une grande économie. Une marionnette, c'est une sculpture, et on ne fait pas bouger une sculpture comme un acteur. La vie est là si tu sais comment la capter, c'est ce que m'ont appris les acteurs japonais.

**Ce qui m'intéresse, ce n'est pas le théâtre,
mais la théâtralité.**

Un bon marionnettiste doit avoir conscience de son corps pour avoir conscience de celui de la marionnette, des articulations, de l'énergie. Comme un acteur, il doit être capable de transmettre les émotions, qui passent par la gestuelle, l'attitude plutôt que par la voix. Il faut voir ce qu'on fait, regarder constamment, tout en gardant un œil pour comprendre ce que voit le spectateur, donc avoir une conscience aiguë de l'espace.

On a tendance à faire parler les objets, pensant que c'est la seule façon de leur donner vie, mais il faut d'abord leur donner un caractère. Il ne faut pas tout nommer, sinon la marionnette devient redondante. La marionnette doit incarner ce qui est dit, elle a un *timing*, une durée, il faut sculpter le texte comme la marionnette l'est. Elle ne peut pas parler longtemps. L'écriture doit tenir compte de ça. C'est un long deuil d'abandonner de grands segments d'écriture. On veut nommer beaucoup, s'assurer d'être compris, mais avec la marionnette, il faut épurer.

La marionnette est timide, elle ne s'impose pas comme les autres arts. Elle s'autocensure, elle s'auto-isole. Pour développer les arts de la marionnette, on aurait besoin d'une marionnette-star, comme Guignol! Au Québec, à part les émissions pour enfants, on n'a pas ça. Il nous manque des porte-paroles. »

Robert Lepage, metteur en scène québécois internationalement reconnu, a plusieurs fois utilisé les marionnettes dans ses spectacles, que ce soit dans *Coriolan* (1992), *Les sept branches de la rivière Ôta* (1994), *La face cachée de la Lune* (2000), *Apasionada* (2001) et *Courville* (2021).

I'm very influenced by Japanese theatre, it's an aspiration I'd like to achieve one day. In traditional Japanese theatre, the audience comes with their snacks, the lights stay on in the hall, because what's happening onstage is so over the top, colourful, poetic, transformed, spectacular, that nothing that might happen in the hall could disturb the performance. In kabuki, when an actor has to create an emotion, they ask the audience to help, and the audience shouts out the actor's name. It's a way of acknowledging the audience that doesn't exist here, where the audience disturbs, but it shouldn't... I experienced some very emotional moments watching bunraku theatre. The beauty of bunraku lies in three gestures, an attitude, and great economy. A puppet is a sculpture, and you can't move a sculpture like an actor. Life is there if you know how to grasp it; that's what I learned from Japanese actors.

**What interests me is not theatre,
but theatricality.**

A good puppeteer must be aware of their own body to be aware of the puppet's body, of its joints, its energy. Like an actor, the puppeteer must be able to convey emotion, which is transmitted through gesture and posture rather than through voice. You have to see what you're doing, constantly look, while keeping a close watch to understand what the spectator sees, so you must have a heightened awareness of the space.

We tend to make objects speak, thinking that it is the only way to make them come alive, but first you have to give them a character. You can't say everything, otherwise the puppet becomes redundant. The puppet must embody what is said, it has timing, a time span, you have to sculpt the text the way the puppet is sculpted. The puppet can't speak for too long. The writing must take that into account. You have to let go of large segments of writing, which isn't easy. We tend to want to speak a lot, to be sure that we're being understood, but with puppetry, you have to remove any excess.

Puppetry is timid, it doesn't impose itself the way other art forms do. It censors itself, isolates itself. To develop the puppetry arts, we would need a puppet-star, like Guignol! In Québec, aside from children's programs, we don't have that. We don't have any champions."

Robert Lepage, internationally renowned stage director from Québec, has used puppets several times in his shows, including *Coriolan* (1992), *Les sept branches de la rivière Ôta* (1994), *La face cachée de la Lune* (2000), *Apasionada* (2001) and *Courville* (2021).

DE NATURES MORTES À MATIÈRES VIVANTES

FROM STILL LIFE TO LIVING MATTER

Par / By Olivia Faye Lathuilière

Une authentique nature morte naît le jour où un peintre prend la décision fondamentale de choisir comme sujet et d'organiser en une entité plastique un groupe d'objets. Qu'en fonction du temps et du milieu où il travaille, il les charge de toutes sortes d'allusions spirituelles, ne change rien à son profond dessein d'artiste : celui de nous imposer son émotion poétique devant la beauté qu'il a entrevue dans ces objets et leur assemblage. Charles Sterling, historien de l'art, 1952

Quand les peintres européens du 17^e siècle ont commencé à se poser des questions sur la manière de représenter le temps qui passe, une nouvelle forme de nature morte est née : les Vanités. L'enjeu était d'éveiller la contemplation du temps, un phénomène plus grand que l'humain. Représenter un corps mort aurait simplement évoqué la vie passée, alors qu'un corps vivant aurait représenté la méditation du personnage sur le sujet, plutôt que la méditation sur le sujet lui-même (du point de vue de l'observateur). Les objets choisis sont devenus chargés de symbolisme et c'est finalement l'absence de corps qui permet une observation directe sur le temps qui passe.

La citation de Sterling en introduction fait aussi penser aux installations d'art contemporain qui ont émergé au 20^e siècle. Le geste de l'artiste sur l'organisation des objets est similaire et rappelle également la démarche marionnettique, bien que l'organisation des objets ne représente qu'une étape avant leur mise en mouvement et que l'anthropomorphisme sur l'objet y soit presque systématique. Mais si l'absence de corps a permis aux peintres de saisir le temps qui passe, est-ce que l'absence de l'intention anthropomorphique envers l'objet théâtral nous éloigne forcément de ce que définit l'art de la marionnette ?

An authentic still life is born the day a painter makes the fundamental decision to choose a group of objects as a subject and to organize them as an artistic entity. The fact that, depending on the time and the environment in which he works, he charges them with all sorts of spiritual allusions does not change his deep artistic purpose: that of imposing his poetic emotion on us in response to the beauty he has glimpsed in these objects and their assembly." Charles Sterling, art historian, 1952

When the European painters of the 17th century began to reflect on how to represent the passage of time, a new form of still life was born: the Vanitas. The challenge was to spark interest in the contemplation of time, a phenomenon greater than the human being. Depicting a dead body would simply have evoked a past life, while a living being would have represented the figure's meditation on the subject, rather than meditation on the subject itself (from the audience's point of view). The selected objects have become charged with symbolism and ultimately, it is the absence of a body that allows for a direct observation of the passage of time.

Sterling's quote in the introduction also makes us think about the contemporary art installations that emerged in the 20th century. The artist's skill in organizing objects is similar and also brings to mind the process of puppetry, even though the organization of objects represents just one stage before they are set in motion and the anthropomorphism of the object is almost systematic. But if the absence of bodies allowed painters to capture the passage of time, does the absence of anthropomorphic intention towards the theatrical object necessarily distance us from that which defines the art of puppetry?

The short experimental fiction film *Fenix* was developed based on accounts of near-death experiences, through research with matter and materials such as black sand, liquids, and objects. In this film, 98% of the visual effects





Fenix, Olivia Faye Lathuilière, 2022 © Chloé Ellege

Le court métrage de fiction expérimental *Fenix* s'est développé en s'appuyant sur des témoignages d'expériences de proximité de la mort à travers une recherche avec des matières telles que du sable noir, des liquides et des objets. Dans ce film, 98 % des effets visuels sont mécaniquement réalisés devant l'objectif, il ne s'agit pas d'une animation image par image mais bien de manipulation en direct. La métamorphose vers l'impalpable est le fondement du récit où le corps en quête d'essence, le changement climatique et la constance de l'éphémère viennent flirter avec l'absurde. Sans paroles, il présente le personnage intrigant d'une femme casse-cou qui navigue entre différents états de régénéscence, dans un univers postapocalyptique dont l'architecture s'inspire du travail du sculpteur américain Richard Serra. Le film se déroule comme on observe une peinture, en esquissant une photographie d'atmosphère en mouvement. Le personnage de Fenix y évolue majoritairement hors cadre, ce qui met davantage l'accent sur son environnement, et cette absence de corps rappelle la démarche de la peinture de vanité.

À la suite de la réalisation de mon court métrage *Fenix*, l'analyse du comportement des matières a permis de pousser plus loin ma réflexion. Dans ma pratique expérimentale plasticienne, et selon les résultats obtenus, c'est le processus de recherche qui dicte la forme de représentation finale (spectacle, photos, vidéo, installation...). Ainsi, une approche chorégraphique directe sur l'observation d'un fluide magnétique a abouti à une installation sonore interactive, *Déliquescence Cosmique*, qui met en lumière l'essence du mouvement et sa force gravitationnelle. Le processus a naturellement quitté la dramaturgie classique centrée sur un personnage pour évoluer vers l'abstraction. Les peintres de vanités ont utilisé des objets du quotidien pour aborder un sujet qui dépasse l'humain. Aujourd'hui, quelle est la place de l'abstraction dans la marionnette? En somme, l'art de la manipulation est-il fatalement anthropocentrique? —

Artiste plasticienne, marionnettiste et cinéaste, Olivia Faye Lathuilière réalise des installations sonores pour progressivement en arriver à la mise en scène et au jeu. Son travail a été présenté dans des festivals et en galeries internationales, au Québec, au Canada, aux États-Unis, en Europe et au Royaume Uni.



were mechanically produced in front of the lens, not as stop motion animation but as live manipulation. The metamorphosis towards the intangible is the basis of the story, where the body in search of an essence, climate change, and the constant nature of the ephemeral, flirt with the absurd. Without words, it presents the intriguing character of a daredevil woman who navigates between various states of regeneration, in a postapocalyptic universe whose architecture is inspired by the work of American sculptor Richard Serra. The film unfolds the way one observes a painting, by suggesting a photograph of atmosphere in motion. The film's protagonist is off-screen most of the time, which puts a greater emphasis on her environment, and this absence of a body is reminiscent of the process of Vanitas painting.

After directing my short film, *Fenix*, an analysis of how matter functions allowed me to push my reflection further. In my experimental visual art practice, and according to the results obtained, the research process will dictate the form of the final representation (show, photos, video, installation...). As such, a live choreographic approach to the observation of a magnetic fluid resulted in an interactive sound installation, *Cosmic Deliquescence*, which sheds light on the essence of movement and its gravitational force. The process naturally moved away from the classic character-centred dramatic arts and towards abstraction. The Vanitas painters used everyday objects to address a subject that goes beyond the human. Today, what is the role of abstraction in puppetry? In short, is the art of manipulation fatally anthropocentric? —

A visual artist, puppeteer, and filmmaker, Olivia Faye Lathuilière creates sound installations, which has gradually led her to develop her skills as a stage director and actor. Her work has been presented at festivals and in international galleries in Québec, Canada, the United States, Europe, and the United Kingdom.

UNE SIMPLE CHAUSSURE

A SIMPLE SHOE

Par / By Isabelle Payant

Durant une classe de maître donnée par Yves Hunstad, acteur et metteur en scène français, celui-ci a pris un soulier, une simple chaussure, et l'a fait marcher. Une chaussure vide. Il l'a fait marcher une première fois, puis s'est arrêté. Le mouvement n'était pas juste. Puis, il a recommencé. Et là, dans cette chaussure, cette simple chaussure, il y avait un homme, vieux, qui avançait... J'ai été subjuguée par ce moment de pur enchantement où l'objet s'est métamorphosé, devenant chargé d'une émotion, d'une conscience, d'une âme. L'artiste avait réussi à nous convaincre que là, devant nos yeux, marchait un homme que chacun pouvait imaginer à sa façon. C'est à ce moment que j'ai été happée par les objets et de leur puissance évocatrice, par leur façon inusitée mais convaincante de raconter des histoires.

Lors d'un creux de vague comme il en vient parfois dans nos parcours professionnels, j'ai profité de ce temps d'accalmie et osé plonger mes mains dans la matière, pour m'occuper, pour découvrir. Comme je ne venais pas du monde des arts plastiques, l'idée de passer du temps dans un atelier m'intimidait. Mais là, avec mes mains dans l'argile, j'ai découvert le bonheur de créer en trois dimensions.

Travailler avec la lumière, la musique, les costumes, bref, la matière... beaucoup *les* matières. J'aime dire que j'écris avec une machine à coudre plutôt qu'avec une machine à écrire. Non pas que le texte est secondaire, mais l'écriture scénique et la dramaturgie dictée par la matière priment, le texte venant après. Cette approche est souvent déstabilisante pour les adeptes du théâtre psychologique d'acteurs, voire pour les jurys de pairs des bailleurs de fonds.

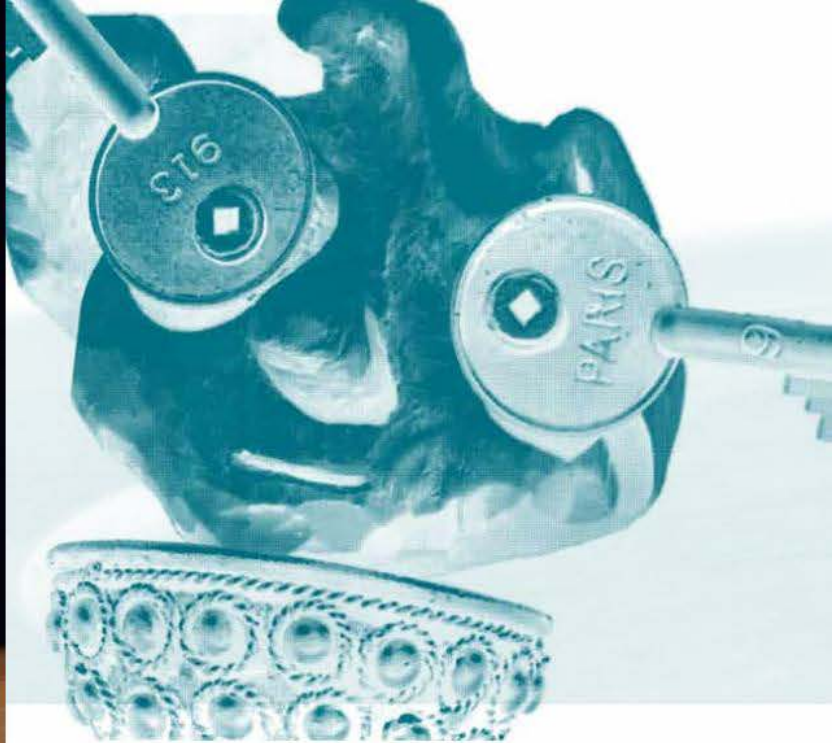
La *marionnettique* est le médium qui m'inspire pour raconter, chaque fois de façon différente. Je me suis très rapidement éloignée des formes plus réalistes chez mes personnages, privilégiant la poésie et la tendresse qui émane des créatures étranges. J'ai rapidement compris que les formes humanoïdes demeureraient du côté des humains dans mes créations, les acteurs ne disparaissant par ailleurs jamais complètement du plateau.

One day, during a master class given by Yves Hunstad, the French actor and stage director picked up a shoe, a simple shoe, and made it walk. An empty shoe. He made it walk once, then paused. The movement wasn't right. Then he started over. And there, in that shoe, in that simple shoe, was an elderly man walking... I was captivated by this moment of pure enchantment as an object transformed itself, and became charged with an emotion, a conscience, a soul. The artist had succeeded in convincing us that, right before our eyes, there walked a man that each of us could imagine in our own way. It was at this very moment that I became spellbound by objects and their power to evoke, by their unusual but convincing way of telling stories.

During one of those lulls that we that we occasionally experience during our careers, I made the most of the down time and dared to try my hand at working with matter, just to keep myself busy, and allow myself to explore. Not having any experience in plastic arts, the idea of spending time in a workshop was daunting. But there, with my hands in the clay, I discovered the joy of creating three-dimensional work.

I work with light, music, and costumes, that is, with matter... with many physical materials. I often to say that I like to write with a sewing machine rather than a typewriter. Not that words are less important, but the scenic writing and dramaturgy dictated by the physical materials take precedence over the words, which emerge afterwards. This approach can often be unsettling to those who are used to the psychological approach to actor's theatre, or even to those who sit on funding organizations' peer assessment committees.

Puppetry is the medium that inspires my storytelling in a different way every time. I quickly distanced myself from more realistic forms for my characters, choosing instead to focus on the poetry and tenderness that emanate from strange creatures. I quickly realized that humanoid forms would remain close to actual humans in my works, the actors never completely disappearing from the stage.



La Bécane à histoires, Théâtre des Petites Âmes, 2021 © Isabelle Payant

Comme créatrice, j'ai choisi de m'adresser au tout jeune spectateur, de façon naturelle, instinctive. Ce public sauvage mais sincère, et sans filtre. Je considère qu'il est primordial d'offrir à l'enfant des créations qui sont en synchronicité avec son développement, avec sa compréhension du monde, avec ses capacités à ressentir et à vivre des émotions. Lui permettre d'être dans un lieu nouveau, parfois entouré d'étrangers, et d'en ressortir les yeux allumés, le cœur vibrant, avec l'envie d'y revenir.

Aujourd'hui, je suis de retour dans les murs de l'école qui m'a formée. C'est à mon tour de proposer la rencontre avec l'objet à de jeunes acteurs. Peut-être que, bien humblement, j'arriverai à ce que cette rencontre avec l'inanimé - cette chaussure, cette simple chaussure - vienne allumer chez l'un d'entre eux la même flamme qui m'a attisée il y a plus de 25 ans.

Isabelle Payant est codirectrice générale et directrice artistique du Théâtre des Petites Âmes. Elle est interprète, créatrice et formatrice en théâtre de marionnettes.

As a creator, I chose to reach out to very young spectators in a natural, instinctive way. This untamed yet sincere audience has no filter. I think it is essential to offer children works that are in sync with their development, with their understanding of the world, with their ability to feel and experience emotions. To allow them to be in a new environment, at times surrounded by strangers, and to come out of it with light in their eyes, a vibrant heart, and a yearning to come back for more.

Now, I am back at the school where I received my puppetry training. It's my turn to introduce young actors to the object. And perhaps, quite humbly, I might kindle in one of them the same spark that stirred feeling in me over 25 years ago, when I first discovered the inanimate object—that shoe, that simple shoe.

Isabelle Payant is co-director and artistic director of Théâtre des Petites Âmes. She performs, creates, and teaches puppetry arts.

publicité / publicity



Lili et les corbeaux

Première mondiale au Festival international des arts de la marionnette à Saguenay 2023



www.tenonmortaise.org

Conseil des arts
et des lettres

Québec



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



CONSEIL
DES ARTS
DE MONTRÉAL

Montréal



THÉÂTRE DE LA
TORTUE
NOIRE



L'art de surprendre

latortuenoire.com

Théâtre de l'œil

PERRUCHE



© Michel Pirault



Denise Babin Communication

Rédaction | Traduction | Révision

*Complice
de vos projets*

denisebabin.com

Membre de l'UNIMA

BOIS

puzzletheatre.com

WOODS



© André Chevrer

Prix de la critique - Meilleur spectacle jeune public

Critics' Choice Award - Best Show for Young Audiences

50 ans Théâtre
 Les Amis de Chiffon
 Marionnettes jeune public

amisdechiffon.qc.ca

- Québec
- Conseil des arts du Canada / Canada Council for the Arts
- CONSEIL DES ARTS SAGUÉNIY
- Ville de Saguenay
- UQAC Université du Québec à Chicoutimi
- MA tv
- CRISIP de Jovocartes
- MALLETTE
- la web shop
- stima maintenance TECHNOLOGIES
- Hydro Québec



SPECTACLES,
 ANIMATIONS &
 FABRICATION
 DE MARIONNETTES

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

 Créations Jessica Blanchet

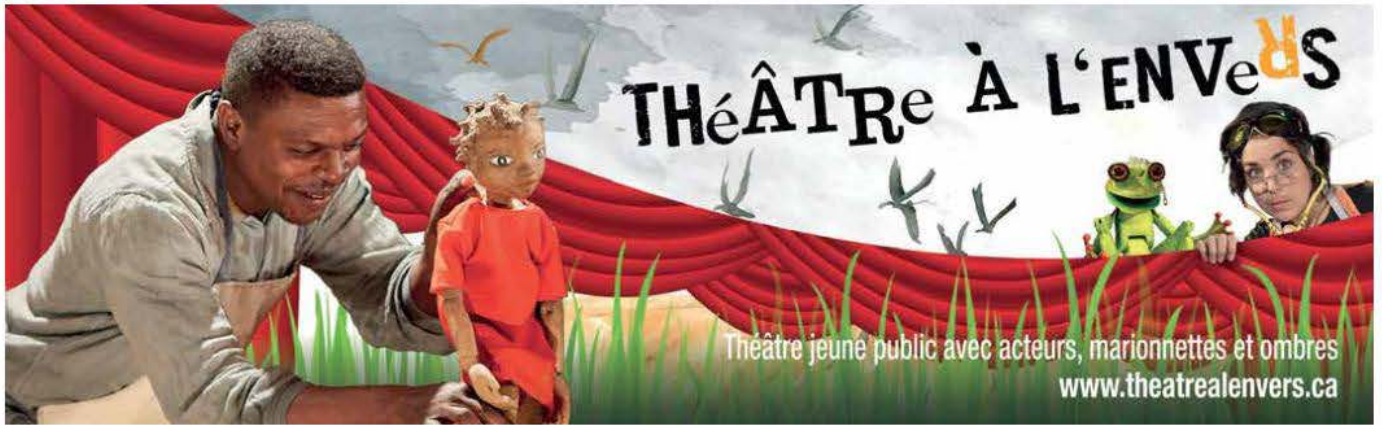


AUSSI DISPONIBLES :
 ATELIERS EN THÉÂTRE
 DE MARIONNETTES

FESTIVAL
 STOP
 MOTION
 MONTRÉAL

WWW.STOPMOTIONMONTREAL.COM





THÉÂTRE À L'ENVERS

Théâtre jeune public avec acteurs, marionnettes et ombres
www.theatrealenvers.ca



meuteMONDE



A chacun sa chanson



Noël ensemble



Pile Up
Spectacle muet



Stella
Déambulateur

meutemonde.com

Ombres folles

Compagnie de création
 Marionnettes · ombres · objets
 Puppets · shadows · objects



WWW.OMBRESFOLLES.CA

POMELO, 2021 · Photo : Jean-Michael Seminaro



Conseil des arts et des lettres du Québec



Conseil des arts Canada Council for the Arts



Théâtre de la
Dame de Coeur

VICTOR

ET LE CADEAU
DES SONGES

Dès le 30 juin 2023

*Victor et le cadeau des songes
une escale fantasmagorique
à nulle autre pareille.*

**Sophie Pouliot –
JEU, revue de théâtre**

*À la tombée de la nuit, les petits et
grands se retrouvent plongés au
cœur des rêves de Victor où le rire,
l'absurde et l'émerveillement se
donnent rendez-vous.*

**Caroline Lepage –
Le Journal de Montréal**

*L'expérience théâtrale à Upton
est si différente et captivante.*

**Véronique Larocque –
La Presse**

damedecoeur.com

12^E ÉDITION
FESTIVAL
Marionnettes
Plein la rue

REPRÉSENTATIONS
GRATUITES !

25
AOÛT 2023
27

PROMENADEWELLINGTON.COM



crédit photo © Caroline Perron

SEUILS
THRESHOLDS



 theatreincline.ca

Québec   





DE PIRE EN PIRE! SAISON 23-24

SUIVEZ-NOUS !

📷 /lapireespece

📘 /theatredelapireespece

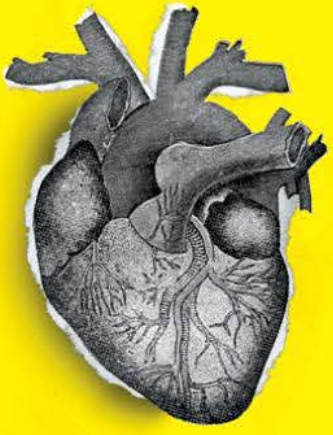
www.pire-espece.com



âmes sœurs
magalichouinard.com

marionnette à Saguenay | 18^e biennale

Festival international des arts de la



FIAMS?
FESTIVAL!



FIAMS?
INTERNATIONAL!

juillet 2025



FIAMS?
MARIONNETTE!



FIAMS?
SAGUENAY!

FIAMS.COM

Présenté par
LA FABRIQUE
CULTURELLE.tv

Produit par
Théâtre
LA RUBRIQUE

Québec

Canada

Saguenay

CONSEIL
DES ARTS
SAGUENAY





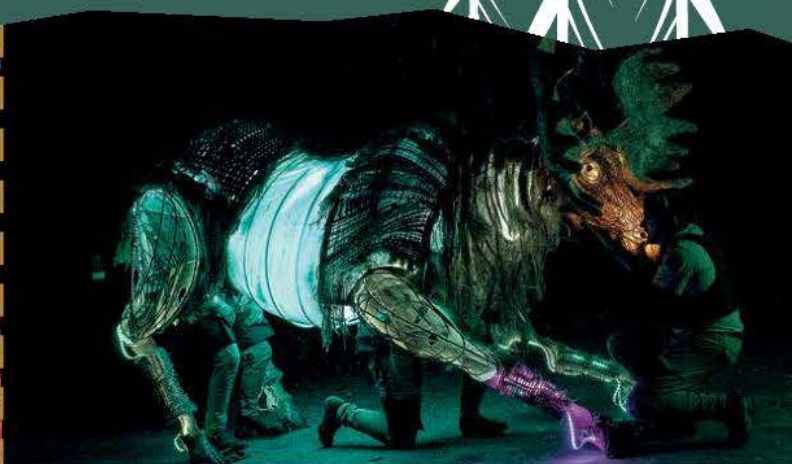
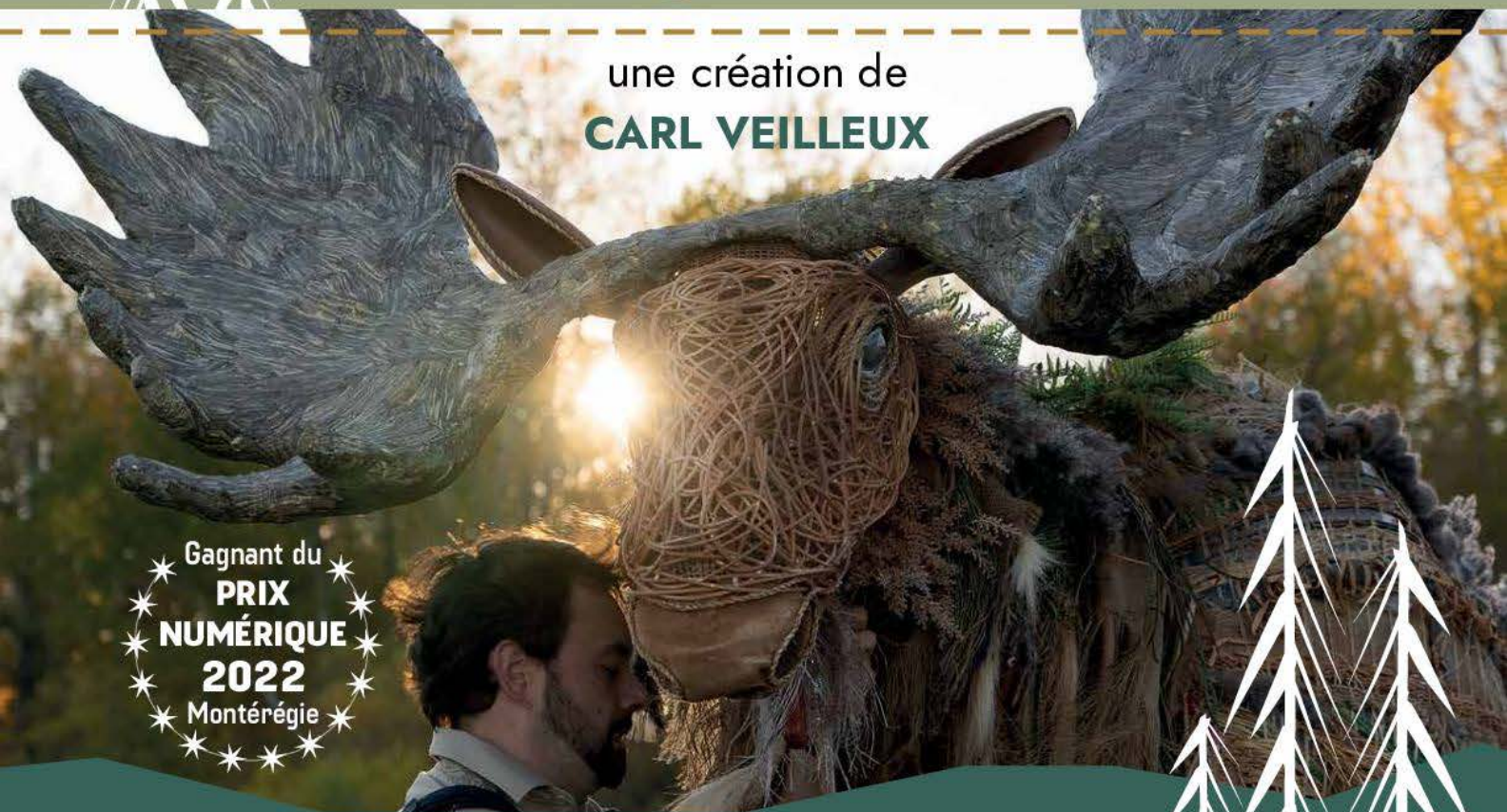
LE ROIBORÉAL



une création de
CARL VEILLEUX

Gagnant du
**PRIX
NUMÉRIQUE
2022**
Montérégie

leroiboreal.com

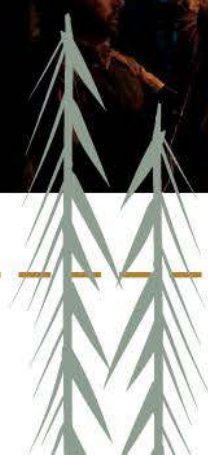


Crédit photo: Isabel Rancier

MERCI À NOS PARTENAIRES!



Ce projet a reçu un appui financier dans le cadre du Programme de partenariat territorial de la Montérégie.





19^e ÉDITION

FESTIVAL INTERNATIONAL DE CASTELIERS

6-10 MARS 2024

— FESTIVAL.CASTELIERS.CA —



Théâtre des Petites Âmes

15 ans
de création
pour les tout-petits



MAISON
INTERNATIONALE DES ARTS
DE LA MARIONNETTE

LA MAISON DU 11^e ART!



CASTELIERS

30, av. Saint-Just, Montréal
lamiam.ca