

## ***Le Porteur célèbre ses 20 ans***

Marie Claude Mirandette

---

Numéro 163 (2), 2017

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/85763ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer cet article

Mirandette, M. C. (2017). *Le Porteur célèbre ses 20 ans*. *Jeu*, (163), 84–87.

# LE PORTEUR

Marie Claude Mirandette



André Laliberté et Pretzel, personnage principal du *Porteur* (Théâtre de l'Œil, 1998). © Richard Lacroix



# CÉLÈBRE SES 20 ANS

Pièce-phare du répertoire pour marionnettes, *Le Porteur* aura 20 ans en 2017. Souvent primé, il a été joué plus de 700 fois en Europe, en Asie et en Amérique. Rencontre avec André Laliberté, directeur et fondateur du Théâtre de l'Œil.

Parlez-nous de la genèse de la pièce. Comment les choix narratifs, scénographiques et les techniques marionnettiques se sont-ils imposés ?

ANDRÉ LALIBERTÉ – Tout a commencé en 1993. J'avais invité les marionnettistes Guy Coderre et Jean Cummings ainsi que les scénographes Richard Lacroix et Richard Morin à une session de réflexion. Je leur avais dit : « On va essayer de mériter notre nom en créant un spectacle sans parole. Un véritable théâtre d'images. » Au départ, nous n'avions aucune idée préconçue, tant pour le sujet et la scénographie que pour le public visé. Nous nous sommes rencontrés à quelques reprises et, deux ans plus tard, quelque chose a émergé : une image simple, celle de la lune et d'une étoile qui tombe. En partant de ça, nous avons imaginé un personnage qui trouve l'étoile et se donne comme mission de la remettre à sa place. Le groupe s'est alors restreint à trois personnes : Richard Morin, Richard Lacroix et moi, qui agissais comme metteur en scène, et nous avons commencé à élaborer l'histoire, de manière empirique. Puis, nous avons testé les idées et les images qui s'étaient imposées en cours d'exploration.

La chambre noire et la structuration du récit en une série de tableaux successifs sont-elles apparues tôt comme moteurs de la scénographie ?

A. L. – Oui, avec les références cinématographiques.

On a effectivement l'impression d'être dans une fantasmagorie à la Méliès, avec des effets visuels, des fondus, des changements de valeurs de plan, etc.

A. L. – Ces éléments étaient là d'entrée de jeu ; ils découlaient, je crois, de mon expérience auprès de Micheline Legendre. Lorsque

j'ai revu récemment ses marionnettes<sup>1</sup>, j'ai constaté à quel point elles sont petites et je me suis souvenu que, lors des représentations, on perdait complètement la notion d'échelle des personnages, faute de référent externe. Cela a pour effet que l'œil joue au télescope avec les échelles, ce qui permet de passer du grand au petit en un clin d'œil. Nous avons fait cela dans *Le Porteur*. C'est le cas, entre autres, du personnage de Léontine la petite-pas-fine. Quand on demande aux enfants, après le spectacle, comment elle est, ils répondent : grande ! Pourtant, elle est toute petite. Mais, dans cet environnement sombre, il n'y a aucune proportion qui tienne, et elle a la grandeur de sa personnalité.

Quand la musique a-t-elle été conçue ?

A. L. – Le compositeur Libert Subirana est venu au début des répétitions, ce qui a permis d'intégrer rapidement la musique à la scénographie. C'est un élément fondamental de la pièce, qui en assure la cohésion. Je dis souvent que cette création a été un petit miracle, et le début de quelque chose de nouveau pour nous...

Qu'entendez-vous exactement par cela ?

A. L. – Sans le vouloir, nous avons fait quelque chose d'universel, d'intemporel, et la pièce a remporté du succès partout où elle a été présentée. Après 20 ans, c'est le même spectacle, et ça fonctionne toujours. Bien sûr, on a peaufiné, mais le propos et la forme sont identiques. Nous ne pouvions prévoir cela – au mieux nous pouvions l'espérer. Et il y a eu des surprises. Au début, nous n'avions pas envisagé que ça toucherait autant les adultes que les enfants. Ni que ça

résonnerait à ce point dans diverses traditions culturelles. Lors d'une présentation dans un lycée japonais, le président de la fondation a signalé son bonheur que la pièce soit programmée durant la semaine des aîeuls, car elle aborde l'importance et le respect des personnes âgées. Ce n'était pas pour nous un des thèmes centraux de la pièce. J'imagine que le personnage de Belle Lurette, la vieille dame, lui a inspiré cela.

Qu'est-ce qui a motivé le choix des divers types de marionnettes – de table, à fils, et à tiges – que compte le spectacle ?

A. L. – J'aime le mélange des genres ; cela permet de sélectionner la meilleure technique en fonction du personnage ou de l'effet désiré. Par exemple, quand Pretzel croise Belle Lurette, c'est la rencontre de deux mondes. Elle est à fils, et lui, de type bunraku sur table ; ils ne se déplacent pas de la même manière, la fragilité de Belle Lurette étant incarnée visuellement grâce au tremblé des fils. C'est un défi de manipulation, un travail d'orfèvre.

La réception a-t-elle été d'emblée favorable ?

A. L. – Dès la première, il y avait de grandes attentes. Des gens de New York et de Philadelphie étaient présents, alors nous avions conscience de faire quelque chose de nouveau et appréhendions leur réaction, qui a été bonne. Rapidement, nous sommes allés en Chine, en Allemagne, en France, etc. Les raisons de ce succès sont difficiles à saisir. Si on m'avait dit il y a 20 ans que l'on jouerait encore cette pièce en 2017, je ne l'aurais pas cru ! La réception a été partout semblable, sauf en France. Pas en tournée, mais dans les festivals, on nous a dit que c'était trop trop disneyen, que les images étaient trop belles, trop léchées...

1. Exposition *Marionnettes en vitrines!*, présentée à l'occasion du Festival de Castellers en mars 2016.



Vous avez assisté à l'émergence du théâtre jeunes publics et de marionnettes au Québec depuis 50 ans. Quelle est votre perception de son état actuel ?

A. L. — En marionnette, il n'y avait pratiquement rien quand on a fondé le Théâtre de l'Œil. Il y a eu Micheline Legendre avant nous, qui faisait de la marionnette à fils, et quelques émissions de télévision avec des marionnettes à gaine. La situation est très différente aujourd'hui. Il y a plusieurs compagnies, qui font surtout des courtes formes, et la pratique s'est professionnalisée. Côté jeunes publics, c'est plus structuré et plus sérieux qu'avant. Il n'y avait pas de lieu dédié au théâtre jeunesse avant la fondation de la Maison Théâtre, dans les années 1980 (qui a mené à la construction de la salle actuelle en 1997), tout comme il n'existait pas de formation avant le Diplôme d'études supérieures spécialisées (DESS) en théâtre de marionnettes contemporain de l'UQAM, créé en 2007.

Forme-t-on à l'université de bons techniciens, capables de fabriquer des marionnettes, autant que de bons manipulateurs ?

A. L. — C'est un sujet qui me laisse perplexe ! Longtemps, j'ai engagé des marionnettistes que je formais en interprétation. Lorsque, par hasard, sont entrés chez moi des gens venus du théâtre, j'ai constaté que c'était plus facile de travailler avec des acteurs. Ils n'ont pas tous l'aptitude ni l'intérêt pour cet

art, certes, mais mon expérience m'a prouvé qu'il était plus facile de faire d'un acteur un marionnettiste que le contraire.

Pourtant, vous enseignez au DESS et contribuez à former ces spécialistes ! Est-ce à dire que l'on y offre un enseignement dans un domaine où il n'y a pas de besoin réel ?

A. L. — J'ai dirigé trois cohortes de finissants de ce programme. La question que vous posez est pertinente, mais il faut garder à l'esprit que le DESS est un complément de formation, pas une formation autonome menant à une pratique. Les candidats sont scénographes ou acteurs et explorent grâce à ce programme un domaine connexe. ●

Diplômée en design, en histoire de l'art et en études cinématographiques, **Marie Claude Mirandette** a été conservatrice des arts graphiques au Musée des beaux-arts de Montréal et commissaire d'expositions avant d'enseigner le cinéma et l'histoire de l'art au collégial. Adjointe à la rédaction à *Ciné-Bulles*, elle collabore à diverses revues culturelles et savantes. Elle s'intéresse à l'interartialité (cinéma, arts visuels et théâtre), au cinéma d'animation, à l'art marionnettique et à l'estampe.





*Le Porteur* de Richard Lacroix, André Laliberté et Richard Morin (Théâtre de l'Œil, 1998). © Léon Gniwesch