

Antoine Laprise
Des bêtes et des classiques

Pierre Lefebvre

Number 309, Fall 2015

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/79177ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lefebvre, P. (2015). Antoine Laprise : des bêtes et des classiques. *Liberté*, (309), 8–13.



Antoine Laprise

Des bêtes
et des
classiques

Depuis la présentation de *Candide*, d'après Voltaire, en 1995, **Antoine Laprise** a développé un « théâtre de marionnettes pour adultes » fondé sur l'exploration des textes fondateurs (la Bible, les *Essais* de Montaigne, le *Discours de la méthode*, etc.). Le Théâtre d'Aujourd'hui reprendra cet automne son *Guerre et paix*, tandis que la compagnie fêtera son vingtième anniversaire.

PROPOS RECUEILLIS

PAR PIERRE LEFEBVRE

LIBERTÉ — Comme nous fêtons cette année le vingtième anniversaire du Théâtre du Sous-marin jaune, j'aimerais d'abord savoir comment est né le Loup Bleu et surtout, pourquoi il est devenu le narrateur récurrent de l'ensemble de tes spectacles.

ANTOINE LAPRISE — Comme pour bien des choses, c'est une série de hasards qui ont mené à sa naissance. Josée Campanale, qui dirigeait les Marionnettes du Grand Théâtre de Québec, est venue me voir un soir, dans la loge, après un spectacle. De but en blanc, elle m'a demandé si je voulais faire de la marionnette. Spontanément, j'ai dit oui. J'avais vingt-trois ans, je venais de sortir du Conservatoire, et si j'ai accepté d'emblée, c'est parce que ça me semblait d'une évidence incontournable pour moi. J'ai toujours eu un rapport passionnel au bricolage. J'ai intensément bricolé quand j'étais petit. Quand j'ai découvert les vertus de la colle blanche, je suis devenu maniaque. Je tripais vraiment très fort. J'aurais très bien pu devenir maquet-tiste. Ce qui est drôle, c'est que mon amour du bricolage découlait d'une insatisfaction. En lisant les bandes dessinées, je trouvais que l'expérience manquait de relief. Je me suis donc mis à découper les personnages, en gardant leur base attachée à la page, pour faire un peu comme des *pop-ups*, pour leur donner vie. Le même sentiment – la même insatisfaction – m'a poussé ensuite à faire du théâtre.

J'ai donc travaillé pendant trois ou quatre ans avec Josée et c'est elle qui m'a, entre autres, transmis la notion de jeu à vue, sans castelet, qui installe une relation si particulière entre les manipulateurs et les spectateurs. Dans la foulée d'une tournée d'un de ses spectacles à Jonquière, probablement en 1993, je suis tombé sur le kiosque d'une femme qui vendait des marionnettes en papier mâché, et il y en avait une, bleue, qui ressemblait à un loup. Je l'ai achetée. Dans le parc des Laurentides, au retour, je me suis mis à improviser avec elle, à jouer, entre autres, *Œdipe à Colone*, parce qu'un des bras de la marionnette avait un bâton qui lui donnait l'air de tenir une canne. Je la faisais marcher comme si c'était un aveugle, puis je me suis mis à déconner comme ça et, en l'espace de très peu de temps, la marionnette est devenue un philosophe. Le Loup Bleu était né.

En 1994-95, quand est venu le temps de fonder ma propre compagnie, j'ai voulu faire de la marionnette

parce que ça me semblait la méthode la plus intéressante pour faire du théâtre. Ce n'est pas que je n'avais pas de folie des grandeurs, et que je n'aurais pas voulu, moi aussi, faire ma *Trilogie des dragons*, mais la marionnette me semblait une technique à ma hauteur, à ma mesure. J'aimais le côté inexploré de l'affaire. La marionnette me semblait ouvrir, surtout, un champ des possibles très, très vaste. De la marionnette pour adultes, personne ne faisait ça. Bref, je me suis lancé, et c'est comme ça qu'avec Lorraine Côté, Jacques Laroche, Guy-Daniel Tremblay et la toute jeune Émilie Bibeau on a fait *Candide*.

En cours d'élaboration du spectacle, afin de mettre en place des raccourcis, puisque l'œuvre est dense, l'idée d'utiliser le Loup Bleu comme narrateur est apparue de façon naturelle. Et à la suite du succès du *Candide*, Jack Robitaille, alors directeur artistique du Théâtre de la Bordée, à Québec, nous a offert de faire quelque chose chez lui. C'est à cette occasion qu'on a créé *La Bible*, qui est le spectacle qui a vraiment lancé le Loup Bleu. Dans *Candide*, en fin de compte, sa présence était un peu accessoire. Il était là pour faire rigoler le public, faire passer le temps un peu plus vite, expliquer certains termes, certains concepts, pour incarner, finalement, le côté facétieux de Voltaire, mais dans *La Bible*, il est devenu le narrateur central de l'affaire. Entre-temps, faut dire, il avait pris du coffre.

De quelle façon ?

Dans le cadre du volet *off* du Carrefour de Théâtre à Québec en 1996, *Candide* avait été programmé à 23 heures. Mais au moment où la chose a été conclue, on ignorait que Lorraine et Guy-Daniel se trouveraient pris tous les deux dans un conflit d'horaire, elle au Trident et lui, à la Fenièvre à L'Ancienne-Lorette, et qu'ils ne sortiraient pas de scène avant 23 heures ! Comme les billets étaient déjà vendus, je me suis retrouvé à devoir animer le public avec le Loup Bleu, pendant vingt minutes, en attendant leur arrivée. C'était des séances d'improvisation où je demandais aux gens de me poser des questions et où je répondais un peu n'importe quoi. Et la base du Loup est vraiment née à ce moment-là, soit un personnage de théâtre populaire, quasiment de théâtre de tréteaux, faisant le singe savant pour amuser la galerie. Parfois, il élaborait aussi des théories ou des réflexions plus poussées sur un sujet ou un autre, et il s'est constitué comme ça un petit numéro d'introduction plutôt sympa.

Après, bien sûr, est arrivée une phase exploratoire du personnage. Je me suis demandé qui il était. Bon, c'est un loup, un mammifère, une bête, un animal. Ça teinte sa façon d'appréhender le monde. Et il dirige une compagnie de théâtre... J'ai poussé l'affaire jusque dans le réel, et c'est lui qui s'est mis à signer les demandes de subventions. C'est la même chose pour le choix des œuvres adaptées. Une fois une œuvre choisie, pour être cohérent avec le personnage, le traitement de l'œuvre n'est plus tant le mien que celui du Loup. Ce qui me donne une grande liberté, car le traitement est non seulement marionnettique, mais aussi

animal. Le regard sur les œuvres étant celui d'un animal pensant, un hybride, une espèce d'Anubis, ça m'a amené à les lire d'une façon très particulière. Si on regarde la Bible, par exemple, d'un point de vue animal, ça devient passionnant. D'abord, parce qu'il n'y a pratiquement aucun livre de la Bible qui ne contienne pas une bête, du sacrifice d'Isaac jusqu'à l'agneau de Dieu d'Isaïe. Par exemple, il y a une scène inédite de notre spectacle où le Bouc émissaire rencontrait le Veau d'or. Ils se plaignaient tous les deux du sort qu'on leur faisait et se lançaient à la défense de l'animisme. C'est en lisant en tant que Loup Bleu qu'une telle idée a pu me venir. Parce que ça me donne entre autres une commisération très contemporaine envers les animaux. Dans le *Discours de la méthode*, c'est aussi le point de vue animal qui me donne une réflexion riche, qui me permet de faire une tentative de mise en échec de la vision cartésienne de « l'animal-machine », parce que le Loup Bleu dit : « Écoute, tu peux pas donner une âme aux humains sans en donner une aussi aux animaux. » Il y a le sentiment, chez le mammifère. Et le sentiment, comme le dit l'écrivain néerlandais Cees Nooteboom, c'est le *doux commencement de la pensée*. En fait, le Loup Bleu relit Descartes à la lumière de Darwin... ce qui est tout à fait injuste pour Descartes, puisque si Darwin pose en effet les germes qui détruiront finalement le dualisme cartésien... il le fait deux siècles plus tard !

Une des particularités de ton travail est d'adapter, de s'approprier les grands textes, les classiques. D'où te vient cette envie ?

Adapter la Bible et le *Discours de la méthode* en solitaire, *Essais* de Montaigne avec Michel Tanner, s'enthousiasmer lorsque Jean-Frédéric Messier vient nous proposer de réécrire l'histoire du Canada d'un point de vue autochtone ou demander à Louis-Dominique Lavigne d'adapter pour nous *Guerre et paix* de Tolstoï, c'est obéir à des intuitions. J'écoute ma société et j'essaie de me barrer les pieds dans les lieux communs qui, comme des racines aériennes, dépassent du sol culturel. Il y a une mémoire collective résiduelle dans le langage. Tout le monde connaît les moulins à vent de Don Quichotte, le « rien de nouveau sous le soleil » de l'Écclésiaste, les « quelques arpents de neige » de Voltaire, le « je pense donc je suis » de Descartes ou le *Que sais-je ?* de Montaigne. De la même manière que nous n'avons jamais ignoré qu'une bonne partie d'entre nous est métissée d'autochtone... Nous avons conservé ces marqueurs parce que nous savons intuitivement qu'ils recèlent un savoir fondamental. Pour ne pas les oublier, on les a dissimulés dans les replis de la langue. Je sens qu'il y a quelque chose à y apprendre. Et puis c'est aussi pour le plaisir de les lire et de s'y attarder un an ou deux. C'est si riche que ça vaut bien la peine qu'on s'y plonge ! Bien sûr, des fois, je me demande si je ne tourne pas le dos à mon époque, mais je ne pense pas. C'est peut-être parce que j'ai déjà enseigné, mais j'ai envie de transmettre. Le contact répété avec les œuvres anciennes, même de notre propre culture, nous amène à relativiser notre présent,

et à réaliser que nous n'avons pas toujours été les mêmes. Ce que nous appelons « nous » est variable dans le temps.

Bien sûr, les Français du XVI^e siècle de Montaigne ne sont pas des Québécois, mais les *Essais*, ça se passe tout de même au moment où Champlain fonde Québec! Il y a toujours des parallèles intéressants à faire. Quand je choisis un texte, je ne le fais pas de façon anodine et j'essaie de trouver des ancrages entre lui et nous. Pendant que je travaillais sur Montaigne, j'avais par moments l'impression de faire un *statement* sur la Révolution tranquille, tant les chambardements religieux de la Renaissance me rappelaient les nôtres. Puis je fais partie de la première génération québécoise qui a cessé « officiellement » de croire en Dieu et qui a eu droit aux cours de morale. En fréquentant les vieux textes, on ne peut pas faire semblant que notre époque est le bout de la marde. On est obligé d'être relativiste face à notre propre culture. J'ai l'impression que la fréquentation de ces textes-là nous rend meilleurs. Pas parce que c'est de la littérature et que c'est important d'être lettré, mais parce que le contact avec d'autres époques et d'autres civilisations nous aide à vivre, ne serait-ce que parce que ça confirme certaines leçons de tolérance vis-à-vis de la diversité de l'expérience humaine.

Aujourd'hui, la notion de classique, de grands anciens, d'héritage, n'a pas tellement la cote. On n'a qu'à voir combien la place de la littérature et de la philosophie diminue quasiment d'année en année dans nos cursus scolaires.

Chaque époque décide où elle se situe dans le temps. Et ce qui est flagrant avec la nôtre, c'est qu'on a décidé d'être dans un pur présent. Comme si on s'était dit : « Nous autres, on ne va pas se situer dans une durée, dans une mémoire. On va faire partie de notre époque. *That's it.* » On ne s'inscrit plus, du coup, que dans le présent, qu'on essaye de contrôler à tout prix. Ce qui nous transforme finalement un peu en serpent qui se mange la queue. Pourquoi sommes-nous comme ça? Intuitivement, je dirais que c'est par panique. Et on panique parce qu'on sent notre époque nous glisser entre les doigts. Les anciens ne sont plus d'aucun recours, d'abord parce que nos problèmes sont typiquement contemporains, comme nos problèmes écologiques, même si certains anthropologues, par exemple Jared Diamond, réussissent à nous relier à la Grèce antique, en expliquant comment la civilisation grecque s'est effondrée à cause de l'épuisement et de l'érosion des sols, ou encore à l'île de Pâques, en nous expliquant comment ceux qui y habitaient ont disparu après en avoir épuisé les ressources.

D'ailleurs, pour moi, les sciences et l'art sont intimement liés. Il m'apparaît toujours très délicat de les conserver séparément dans des contenants hermétiques. Ce sont les sciences, la biologie surtout, qui, au secondaire, m'ont amené à me questionner sur le monde. La lecture de Darwin, d'Albert Jacquard, de Stephen Jay Gould m'a amené à comprendre qu'un individu, ça n'existe pas. C'est une idée de Jacquard, je pense, et que je trouve très belle.

Ça m'a amené à la relativité du langage, des discours, et des idées aussi. J'aime voir l'émerveillement qu'on peut susciter chez un adolescent quand on lui dit : les mots que tu utilises ne t'appartiennent pas. Tu penses que ce que tu dis, c'est toi qui l'as inventé, que les mots que tu utilises vont de soi, mais ils ont été inventés par les autres. Il y a toute une étymologie derrière eux, derrière toi. Et ça, c'est une leçon d'humilité qui me plaît beaucoup, d'autant plus qu'elle ouvre sur la découverte.

C'est amusant, car nous sommes précisément dans une époque où l'individu est glorifié comme jamais.

Oui, c'est la superficialité de notre époque, mais en même temps, à toutes les époques, on joue des rôles. Jouer à faire semblant d'être ce qu'on n'est pas, ça fait partie de la mascarade de l'être dans bien des sociétés. On

Pendant que je travaillais sur Montaigne, j'avais par moments l'impression de faire un *statement* sur la Révolution tranquille.

est donc à une époque qui joue à l'individualisme. On sait très bien dans le fond de nous-mêmes qu'on n'est rien sans les autres, et ça s'exprime à tout moment à travers des épanchements à l'eau de rose qui demeurent, malgré tout, le ciment de base de toutes les civilisations : le sens de la communauté, la bonté, l'entraide. Ce qui fait qu'on n'a pas encore tout fait sauter, quoi! Jouer à l'individualisme forcené a cependant ses limites parce que ça met tout le monde en compétition les uns contre les autres. Or, ce qui m'intéresse, ce sont les liens qui nous unissent les uns aux autres, la possibilité d'une filiation. Les efforts collectifs des siècles passés nous ont menés jusqu'à aujourd'hui. C'est le vieux principe du levier : les nains sont toujours sur les épaules des géants. C'est la structure même de la société. Surtout celle de l'accumulation des savoirs dans laquelle nous vivons.

Revenons au théâtre. Comment adapte-t-on un classique?

Je suis l'ignorant que je suis dans son époque, avec les limites que ça impose, mais j'ai toujours fait le pari

que cette position pouvait avoir une certaine valeur. Donc, quand j'ai adapté la Bible, c'était l'adaptation d'un Québécois dans la jeune trentaine, issu de la Révolution tranquille et nourri à la contre-culture de ses aînés. Je ne peux pas prétendre à un travail objectif. Quand j'aborde une œuvre du passé, je ne peux pas faire fi de ma position géographique et historique. Adapter un classique, c'est d'abord se situer par rapport à lui. Je lis l'œuvre et je me regarde réagir – parce que ce sont des œuvres qui nous confrontent. Je mets ensuite mes intuitions à l'épreuve en lisant autour de l'œuvre, en les validant parfois auprès de spécialistes. Et ce qui est génial avec un classique, c'est que, comme tout a été dit sur la Bible, sur Descartes ou sur Montaigne, tes intuitions finissent souvent par être confirmées par un commentateur ou une école de pensée ! Donc, tu lis sur Descartes, et tes théories se retrouvent confirmées, même si elles le sont juste un bout ici, un bout là,

Le castelet, c'est la grotte, la hutte, la maison... c'est l'habitable d'où peuvent surgir un paquet de surprises.

mais c'est aussi le plaisir de la chose. On fait comme ça son petit chemin dans l'œuvre. Au fond, ce n'est pas sorcier : il suffit d'avoir des intuitions, de les confronter et d'être rigoureux. La différence entre moi et un spécialiste, c'est que le spécialiste passe sa vie dans l'œuvre, alors que, moi, je bats le fer jusqu'à tant qu'il soit chaud, pendant un an ou deux, le temps de monter un spectacle. Il arrive donc un moment où, pour quelques semaines, je deviens un spécialiste de la Bible ou de Tolstoï ou de Montaigne. Je pourrais alors passer à *Génies en herbe* et m'en sortir honorablement. Mais ça ne dure pas.

Mais ton travail n'est pas purement intellectuel. Tu es aussi un praticien, un plasticien.

Bien sûr, dès le début du travail de lecture, les idées formelles surgissent et, tout naturellement, les couches se superposent. Peu à peu, les intuitions scéniques se mettent de la partie. Là, c'est un peu plus compliqué. Je me demande ce qu'on aura comme décor, quel rapport à la scène on va avoir. Par exemple, comme *Guerre et paix* a un côté classique, épuré, je me suis dit qu'il fallait que

ça se reflète dans la mise en scène, et ça a été l'enfer d'en trouver le décor. Je me suis d'abord embourbé dans une scénographie lourde inspirée du rite orthodoxe russe... Pour me sortir de l'impasse, je reviens souvent au rapport scénique que la marionnette entretient avec la cachette par l'entremise du castelet. Parce qu'à mon avis, une partie de l'attrait que le spectateur éprouve pour le spectacle de marionnettes réside dans le castelet, qui est l'archétype de la cachette. Si on se fie à Aristote et à ses théories sur l'identification et la catharsis, le spectateur s'identifie au personnage, certes, mais j'irais plus loin en disant qu'il s'identifie aussi à *l'acteur lui-même*. C'est-à-dire qu'il s'identifie à l'acteur en train de jouer le rôle. Le spectateur, il se veut lui-même interprète. Et dans le cas de la marionnette, témoin du mécanisme, il s'imagine à son tour rampant dans le castelet, à l'abri des regards. Et ça vient réveiller des comportements qui remontent à l'enfance, du temps où il jouait à la cachette derrière les arbres ou sous les draps. D'ailleurs chaque nuit, sous les draps, le jeu de la cachette se rejoue : je suis confortable et au chaud dans mon lit, mais je sors un pied pour avoir de la fraîcheur... Eh bien, c'est le rôle que joue le castelet dans le théâtre de marionnettes. C'est le même rapport que décrivait Barthes avec l'habitable de la voiture. Tout Jules Verne est construit sur ce principe : je suis à l'abri dans la nacelle du ballon qui me transporte dans les airs, confortable dans le sous-marin qui me transporte au fond de l'océan, j'ai ainsi le loisir d'explorer l'univers depuis une position privilégiée. Le castelet, c'est la grotte, la hutte, la maison... c'est l'habitable d'où peuvent surgir un paquet de surprises. Et comme le public s'attend inconsciemment à la présence d'un castelet, mon travail de réflexion scénique doit en tenir compte.

Josée Campanale, comme je le disais, m'a appris à remettre en question le castelet, à jouer « à vue ». Mais si elle le faisait pour libérer l'espace, je le fais pour ma part d'une manière peut-être plus histrionique : pour révéler le travail de l'acteur. C'est donc pernicieux mon affaire. J'ai même commencé par *jouer à vue dans un castelet* ! C'est tout dire. Mais au fil du temps, avec le scénographe Christian Fontaine, nous avons fait éclater le castelet. Si je suis très content de la mise en scène de *Guerre et paix*, c'est parce que j'ai réussi à ramener la cachette à un symbole : le lit. Le lit est une cachette privilégiée : c'est le lieu où on se soustrait du regard des autres pour dormir, pour s'aimer, pour rendre l'âme. C'est donc un lieu de chaleur, de réconfort, mais aussi de froideur. Dans le spectacle, le lit devient le champ de bataille que les Français disputent aux Russes, que les Russes veulent préserver des Français. C'est toute la question nationale qui émerge à ce moment-là, soit la vieille crainte de voir l'étranger entrer dans notre lit !

Cette question du castelet révèle bien l'un des aspects de ton travail, soit la juxtaposition et la tension entre la marionnette et des textes classiques, mais également des textes n'étant ni théâtraux, ni, dans certains cas, narratifs.

Des textes qui ne sont pas destinés au théâtre se révèlent parfaitement adaptés à la marionnette. Sans prétention, je pense que la seule forme qui convenait au *Discours de la méthode* de Descartes, c'était la marionnette. J'ai été complètement estomaqué par l'adéquation entre la tridimensionnalité des quarante-deux boîtes de carton qui constituaient le décor et le plan cartésien de nos cours de mathématiques au secondaire! À cause de ses jeux infinis sur les échelles de grandeur, la marionnette offre plus de possibilités que le théâtre conventionnel. Et puis la marionnette et son manipulateur illustraient de façon magistrale – c'était un état de fait – la fameuse dualité du corps et de l'âme chère à Descartes. Bref, ils étaient faits l'un pour l'autre.

J'irais même plus loin – mais là, c'est le Loup Bleu qui s'empare de moi et me manipule : la marionnette est antérieure à toute forme de théâtre, point à la ligne. La marionnette est animiste, elle se revendique des débuts de l'humanité comme de l'individu en nous ramenant à des comportements rituels très anciens, au besoin de faire bouger, de faire parler les objets, l'effigie, le totem, la statue, la poupée, le toutou... Elle accompagne les débuts du langage, le besoin de s'extérioriser, de mettre en mots, de mettre à distance, de mettre en scène, ce qui est la naissance même du théâtre. Bref, la marionnette, c'est la mère du théâtre. Elle a même assuré le renouveau du cinéma de science-fiction contemporain : les monstres de *Star Wars*, ce sont les créateurs de *Sesame Street* et du *Muppet Show* qui les ont enfantés. La marionnette, c'est l'automate, c'est le robot. C'est même l'automobile ou toute machine que l'on baptise d'un petit nom.

Si je suis devenu animiste, avec toutes les incidences que ça peut avoir sur ma réflexion sur le monde, c'est à ma pratique de la marionnette que je le dois. Je crois même que l'être humain est fondamentalement animiste. C'est la couche géologique de base de la psyché humaine et on ne peut pas s'en débarrasser. Il ne le faut pas, sous peine de perdre la carte. Le rejet du culte des idoles par les chrétiens, leur tentative d'éradication du paganisme ou de l'animisme ne mènent nulle part. Tout ça doit coexister. Ils l'ont bien compris et ont instauré le culte des saints, parce que dans les faits il est impossible de vivre uniquement dans la transcendance désincarnée du monothéisme. L'esprit est dans la matière. C'est la leçon concrète que nous donne la marionnette.

Justement, de façon concrète, comment se passe chez toi la conception de ces machines que sont les marionnettes?

C'est un peu particulier. Je ne suis pas convaincu que le Sous-marin jaune a une signature esthétique définie. Une signature dramaturgique et une manière d'occuper la scène, un *style de jeu*, sans aucun doute, mais je ne saurais définir notre esthétique, ou peut-être que je ne le veux pas – ce qu'on m'a parfois reproché. Loup Bleu, par exemple, s'incarne la plupart du temps avec une bouche qui parle, mais il peut aussi être en deux dimensions ou même en

ombre! Ce qui est certain, c'est que j'aime mélanger les formes dans un même spectacle. *La Bible* était presque une histoire de l'évolution des formes, de la pâte à modeler... à l'humain. Un exercice de style. C'est drôle à dire, mais même après vingt ans, je me sens un peu novice face à la marionnette. Nous travaillons avec des scénographes talentueuses pour la conception (Stéphanie Cloutier pour les deux derniers spectacles, *Kanata* et *Guerre et paix*), mais nous sommes avant tout des acteurs qui font de la marionnette. On a encore beaucoup de croûtes à manger de ce côté-là. Et c'est tant mieux.

Terminons sur l'avenir. Qu'y a-t-il en vue pour le Sous-marin jaune et le Loup Bleu?

À l'origine, ça ne devait durer qu'un soir... comme certaines histoires d'amour. Ça s'est transformé en une vaste entreprise épistémologique, l'œuvre d'une vie, quoi! Cette histoire de la pensée va certainement prendre des générations et des générations à s'accomplir. L'avantage, c'est que le Loup Bleu, contrairement à moi, est éternel. Il n'est pas impossible qu'une succession du Loup Bleu se mette en place. À Bruxelles, le théâtre Royal de Toone dure depuis 1830 et est maintenant dirigé par Toone VIII. Toone VII était d'ailleurs venu voir le *Discours de la méthode* à Charleroi et l'avait beaucoup aimé. Ça nous avait émus. Alors, quand nous ne serons plus, quelqu'un deviendra peut-être Loup Bleu II au milieu du XXI^e siècle, puis viendra Loup Bleu III à la fin du XXI^e siècle, Loup Bleu IV au XXII^e, etc. Contrairement aux ayants droit d'Hergé, je n'imposerai pas mon veto à la postérité!

Jusqu'ici, disons qu'en vingt ans on a réussi à défaire quelques préjugés, face à la marionnette et face aux œuvres. On est au Québec, après tout, pas en Tchèque ou au Japon, alors que voulez-vous que j'y fasse? Ici, je passerai peut-être toujours pour un artiste de série B parce que je fais de la marionnette. Cela dit, on est plusieurs à en faire et ça bouge pas mal du côté de la marionnette pour adultes. À Québec, outre la Bordée qui nous soutient depuis quinze ans, le Trident s'est associé à plusieurs reprises à la compagnie Pupulus Mordicus. À Montréal, le Centre du Théâtre d'Aujourd'hui nous accueille depuis plus de dix ans et c'est super, parce qu'ils ne nous considèrent pas comme une sous-catégorie du théâtre. Ils ont compris que ça se pouvait, qu'il y a un public fidèle et formidable qui nous suit, et souvent un public qui n'aime a priori ni le théâtre, ni la marionnette. Et ça, c'est une double victoire. **L**

Metteur en scène, comédien réalisateur et dramaturge, **Antoine Laprise** a joué dans une trentaine de pièces, de 1990 à 1996. Il fonde, en 1995, avec Lorraine Côté, le Théâtre du Sous-marin jaune, animé par le désormais célèbre Loup Bleu. Outre *Candide*, *La Bible* et *Discours de la méthode*, réalisés dans ce cadre, mentionnons parmi ses mises en scène *Le Mahabharata*, *Tom Sawyer*, *La nature même du continent* et *Le voyage d'hiver* de Keith Kouina.