

La marionnette au Québec Histoire et réalité

Michel Fréchette

Numéro 51, 1989

Marionnettes

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/16359ac>

[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

Fréchette, M. (1989). La marionnette au Québec : histoire et réalité. *Jeu*, (51), 90–103.

la marionnette au québec: histoire et réalité

La présentation professionnelle de théâtres de marionnettes au Québec est plutôt chose récente. En effet, ce n'est qu'à partir de 1948 que l'on peut assister à une véritable activité organisée. Pendant de nombreuses années, la pratique européenne de cet art aura de nettes influences sur la production québécoise. La mise sur pied d'un théâtre de comédiens véritablement structuré correspond à cette même période et à ces mêmes influences. À cause de ce cheminement parallèle, l'implantation et le développement de ces deux types de théâtre se préciseront sensiblement au même rythme, mais dans une proportion différente. Dans ces deux cas, la définition d'une mise en scène originale, la diversité des troupes et la présence de la recherche constitueront les facteurs déterminants de la création d'une dramaturgie nationale et de la mise sur pied de types de théâtre fort différents.

Comme toute autre activité en pays neuf, l'art de la marionnette au Canada se fonde sur la solide expérience des générations passées, leurs recettes éprouvées, leurs techniques perfectionnées, mais affiche, par ailleurs, un fort désir d'innover, une recherche de l'expérimentation, sortant des contraintes sclérosantes qui marquent parfois certaines traditions bien établies¹.

Les premières manifestations de l'utilisation de la marionnette au Québec ont lieu chez les Amérindiens, avant la venue des colonisateurs blancs. Ce sont les chamans qui se servent, lors de cérémonies rituelles, de personnages-marionnettes représentant tantôt des animaux familiers, tantôt des personnages anthropomorphes. Directement liées à la spiritualité de ces tribus telles les Ojibways, les Ménominiées, les Onontagués, ces marionnettes revêtent un caractère sacré, cérémoniel, qui s'apparente à une certaine forme de théâtralité.

Elles sont peut-être des signes d'une mémoire profonde, de cette mémoire des temps anciens, qui remonte aux grands mouvements migratoires partis de Mongolie, de Chine, d'Océanie et de toutes ces îles du Pacifique, où existait déjà une tradition de marionnettes et cela depuis des temps immémoriaux².

C'est dans *les Relations des Jésuites*³ que, pour la première fois, on signale l'utilisation d'une marionnette au Québec, vers 1655. On y décrit une guérison où un écureuil-marionnette, manipulé par des fils de fibres végétales, seconde un chaman avec ses herbes médicinales. En la manipulant dans la pénombre, le manipulateur renforce ainsi l'idée qu'elle se meut d'elle-même.



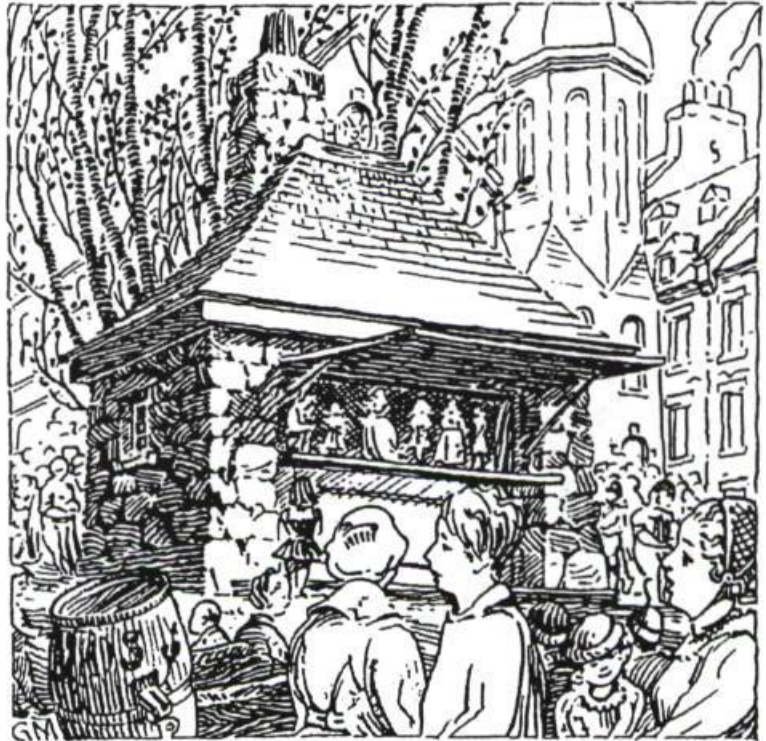
Marionnette indienne
de la côte Ouest
(Nishka).

1. Roger Regnier, *les Marionnettes*, Montréal, Éditions de l'Homme, coll. «Artisanat», 1982, p. 75.

2. Micheline Legendre, *Marionnettes. Art et Tradition*. Montréal, Leméac, coll. «Documents», 1986, p. 76.

3. *Travels and Explorations of the Jesuit Missionaries in New France 1610-1791*, Cleveland, The Burrows Brothers Company, vol. XLII, 1899, p. 172-175.

Les marionnettes du Père Marseille, en 1775, au Marché de la Haute-Ville. Collection Gérard Morisset. Gravure tirée de la *Revue Technique*, vol. 24, Montréal, janvier 1949, p. 4.



On retrouve également dans une des chroniques de Marius Barbeau⁴ d'autres descriptions de ces marionnettes amérindiennes. On y apprend que leur manipulation et leur construction se faisaient dans le plus grand secret, uniquement par des initiés. Ces membres de sociétés secrètes s'isolaient dans des maisons entourées d'enceintes en écorce de cèdre, au fond des bois. Ces écorces signifiaient la mort pour quiconque essayait de s'introduire dans les maisons. Profitant de la nuit et des ombres créées par des feux, on les utilisait surtout «pour plonger l'assistance non initiée dans une terreur mystérieuse, suscitée par le grand pouvoir surnaturel qu'on attribuait à ces figures⁵». En plus des marionnettes à fils, on utilisait, comme dans beaucoup d'autres civilisations, les masques. Yeux et bouches articulés pouvaient aussi être complétés par des figurines sculptées placées sur une parure de tête. Possédant des articulations, ces petits personnages étaient manipulés par des cordelettes ou des lanières de cuir et représentaient les forces de la nature, des divinités, des astres ou des personnages importants de telle ou telle tribu. Très peu de ces marionnettes sont parvenues jusqu'à nous⁶. Étant réservées à l'usage exclusif des chamans, souvent cachées à cause de leur caractère sacré et de la complexité de leur construction, ces marionnettes sont encore fort mal connues et reléguées au folklore indien. Il est cependant important de noter que les documents dont nous disposons sur ces types de marionnettes concernent principalement les Indiens de la Côte ouest du Canada. On ne peut donc que supposer que les Indiens du Québec utilisaient sensiblement les mêmes marionnettes (mis à part la description faite dans *les Relations des Jésuites*).

4. Marius Barbeau, «Medicine-Men on the North Pacific Coast», *Bulletin National Museum of Canada*, n° 152, Ottawa, 1958, 95 p.

5. Bernadette Poux, «La marionnette aux Amériques», *UNIMA-France*, n° 71, Paris, mars 1981, p. 25.

6. Le Royal Museum of Toronto, le Musée de la Civilisation du Canada et le Musée d'Anthropologie de Vancouver possèdent des exemples de ces marionnettes indiennes. Elles datent pour la plupart de la fin du XIX^e siècle.



Spectacle de marionnettes. Gravure d'Ulric Lamarche. «Contes vrais» de Pamphile Lemay (1907).

Ces premières manifestations constituent le début de l'histoire de la marionnette au Québec. Un début qui n'aura pas beaucoup d'influence sur le développement de cet art, puisque la culture indienne, rapidement assimilée et surtout ignorée, ne pourra faire connaître véritablement son art de la marionnette et son utilisation rituelle à la population blanche. Par contre, la civilisation amérindienne influencera le répertoire de plusieurs théâtres de marionnettes qui s'inspireront de ses coutumes, de son imagerie, de ses légendes, pour réaliser des spectacles fort étonnants⁷, qui feront découvrir cette culture.

Dans un pays jeune comme le Canada, les manifestations d'un art traditionnel, postérieur à l'arrivée des Blancs, émergent lentement. Certaines régions du pays ont connu un peuplement lent et relativement récent. Dans d'autres régions plus pauvres, et moins hospitalières, on a dû lutter très longtemps pour assurer sa survie. Dans ces conditions, les activités culturelles passent au second plan⁸.

En ce début de colonisation, les immigrants investissent toutes leurs énergies dans le développement de ces nouvelles terres et dans l'amélioration de leurs conditions de vie. Pourtant, trois types d'activités dans le domaine des marionnettes se développent et contribuent à l'histoire naissante de cette forme théâtrale au Québec : l'établissement d'un théâtre permanent dans la ville de Québec au XVIII^e siècle, l'utilisation de marionnettes populaires dans les régions rurales et la présence de montreurs de marionnettes itinérants.

le père marseille

C'est dans les *Mémoires* de Philippe Aubert de Gaspé⁹ qu'on apprend l'existence du premier théâtre permanent de marionnettes à Québec, rue d'Aiguillon, dans le faubourg Saint-Jean. Vers 1733 arrive dans cette ville le soldat Jean Natte. Rapidement connu comme artiste peintre, il ouvre

7. Les productions *Ciel bleu prend femme* (1977) et *le Corbeau blanc* (1978) du Théâtre Sans Fil, *Inook et le soleil* de Felix Mirbt (1970) et *le Corbeau* de Maleen Burke (1967) en sont des exemples réussis.

8. Roger Regnier, op. cit., p. 73.

9. Philippe Aubert de Gaspé, *Mémoires*, Ottawa, Desbarats, 1866, 360 p.

quelques années plus tard le premier théâtre de marionnettes, dont il devient directeur. À cause de ses origines, on le surnomme le Père Marseille. Chacune de ses épouses — car il fut marié à deux reprises — portera le sobriquet de Mère Marseille et collaborera de très près à l'animation de ce lieu théâtral. Les beaux-fils du Père Marseille, monsieur Barbeau puis monsieur Sasseville, succéderont à la direction du théâtre qui fermera définitivement ses portes en 1837. Les représentations au théâtre du Père Marseille, si l'on en croit les descriptions de Philippe Aubert de Gaspé, semblent fort appréciées de la population, et le fait que ce théâtre ait fonctionné plus de cinquante ans prouve le dynamisme artistique de l'établissement.

Il est inutile d'ajouter que depuis l'introduction des marionnettes dans cette cité par le Sieur Marseille et sa femme jusqu'à la clôture de ce brillant théâtre, ces poupées parlantes et dansantes firent les délices de plusieurs générations d'enfants pendant plus d'un siècle¹⁰.

Mis à part une description d'un numéro spécial, présenté en 1794, pour le duc de Kent, où l'on avait reconstitué en marionnettes, avec décors à l'échelle, le siège de Québec par les Américains en 1755, on ne retrouve que peu d'indications sur le répertoire de ce théâtre. Des marionnettes à fils semblent avoir été les plus utilisées dans ces représentations, qui plaisaient autant aux enfants qu'aux adultes. On y présentait souvent les grands de l'époque : « un Louis XV bellâtre, une Madame de Pompadour longue et langoureuse, un Voltaire plus laid que nature, un Rochambeau volontaire et martial, un Franklin démocrate, un Montcalm au regard de feu¹¹ ». Les personnages de la commedia dell'arte, Arlequin, Colombine, Jocusse et Frontin, étaient également utilisés dans ce théâtre, rue d'Aiguillon, ou sur la Place du Marché de la Haute-Ville de Québec, où le Père Marseille donnait également des représentations. Le soutien musical y était important, et quelques musiciens accompagnaient le spectacle. De plus, le Père et la Mère Marseille contribuaient largement au rythme de la représentation en jouant des rôles d'animateurs-conteurs. Les spectacles avaient lieu de Noël au Carême à six heures du soir. Le théâtre n'étant pas grand, on y donnait souvent deux et même trois représentations par soir. Les familles riches de Québec pouvaient sur demande faire déplacer le théâtre qui se produisait alors dans les salons¹². On pouvait également louer le théâtre pour une représentation spéciale, avec ses invités. Le spectacle avait lieu pour cette circonstance à cinq heures, avant les spectacles réguliers¹³. En 1837, le Québec est plongé dans des troubles politiques : la rébellion des Patriotes. Dans la région de Montréal, on assiste à des combats meurtriers. L'autorité anglaise impose sa force militaire. À Québec, les francophones sont victimes de mesures répressives. Le théâtre du Père Marseille deviendra une des cibles de cette répression.

[...] la main d'un despote en a fait une razzia pendant les troubles de 1837 et 1838. On craignait, je suppose, que Polichinelle ne grossît avec sa troupe les bataillons des rebelles. Il y avait, en effet, parmi ces poupées, des guerriers très redoutables [...] Les hommes de police, après avoir démoli et pillé le théâtre [...], se promenèrent longtemps dans les rues, avec leurs dépouilles opimes sur leurs épaules¹⁴...

Le saccage et le pillage du théâtre du Père Marseille constituent une véritable tragédie dans l'histoire de la marionnette au Québec. À cause de ces événements, aucune trace des marionnettes, textes, archives de ce théâtre n'a pu arriver jusqu'à nous. Triste fin de ce qui aurait pu être le point de départ de générations nouvelles de marionnettistes.

10. Philippe Aubert de Gaspé, *op. cit.*, p. 345. L'auteur parle ici de plus d'un siècle d'existence. Les historiens croient qu'il aurait légèrement exagéré, les dates ne concordant pas quant à l'ouverture de ce théâtre et à l'âge du Père Marseille.

11. Gérard Morisset, «Le Père Marseille et ses marionnettes», *Revue Technique*, vol. 24, Montréal, janvier 1949, p. 4.

12. Cette pratique sera supprimée par les successeurs du Père Marseille.

13. Sous l'administration de Barbeau et de Sasseville.

14. Philippe Aubert de Gaspé, *op. cit.*, p. 350-351.

traditions rurales

Vers le milieu du XIX^e siècle, une marionnette populaire se développe dans les régions rurales: le bonhomme dansant ou marionnette à planchette. Il s'agit en fait d'un petit personnage en bois sculpté, le plus souvent anthropomorphe, mais pouvant aussi représenter des animaux, s'apparentant au pantin articulé. Une tige de bois, le bâtonnet, soutient le personnage par le dos ou par la tête. La particularité de cette marionnette réside dans son utilisation: elle danse en suivant le rythme de la musique. Pour ce faire, elle repose sur une planchette actionnée par son manipulateur. C'est donc le mouvement de cette planchette, castelet pour la circonstance, qui constitue l'élément essentiel de la manipulation. Le bâtonnet fixé au personnage établit la hauteur et contrôle ses déplacements, limités par la superficie de la planchette. On peut retrouver cependant certaines variantes. Par exemple, le bâtonnet peut être remplacé par une ficelle. Elle



«Vers le milieu du XIX^e siècle, une marionnette populaire se développe dans les régions rurales: le bonhomme dansant ou marionnette à planchette.» Photo: Pierre Soulard. Archives des collections, Musée de la civilisation.

traverse alors le dos et la poitrine d'un ou de plusieurs danseurs. Elle peut aussi, fixée au centre de la tête de la marionnette, contrôler ses mouvements. Dans certains cas où la manipulation devient plus complexe, les ficelles sont fixées à un cadre de chaque côté de la planchette, qui s'apparente alors davantage au castelet traditionnel.

Comment expliquer cet engouement des Québécois pour ces petits bonshommes? L'habitude de travailler le bois ne l'explique qu'en partie: il faut plutôt se référer à l'importance accordée à la fête et au jeu dans la société traditionnelle. Importance d'autant plus grande que contrariée et réprimée à plusieurs reprises. L'Église frappait d'interdit les danseurs, les petits bonshommes eux y échappaient [...] Peut-on y voir la subversion si souvent rencontrée dans l'histoire des marionnettes¹⁵?

On retrouve des traces de l'utilisation du bonhomme dansant dans deux types principaux de manifestations: les soirées dansantes à la campagne et les périodes de repos dans les camps de bûcherons en pleine forêt. À ces occasions, la musique traditionnelle, ou seulement la turlutte, permettait à ces créatures de l'imaginaire d'exprimer ce que la religion interdisait aux humains. Le rôle des marionnettes consistait alors à illustrer le propos d'une chanson ou d'un conte, ou plus simplement encore à danser, uniquement. Il ne s'agit pas de représentations théâtrales. La parole n'est que rarement accordée à ces petits bonshommes et leurs déplacements sont limités à la planchette. Ces marionnettes populaires ont permis une grande liberté d'expression à leurs créateurs, chacun étant libre d'apporter telle ou telle nouvelle règle d'utilisation. Encore une fois, très peu d'entre elles sont parvenues jusqu'à nous¹⁶. Relevant surtout de la tradition folklorique orale, et émanant de créateurs d'une grande humilité, elles n'ont pas su s'adapter ou modifier leur genre pour se faire accepter comme forme théâtrale.

Il faudra attendre les années 1970 pour que des artistes chanteurs, puisant dans le folklore comme source d'inspiration, utilisent à nouveau le bonhomme dansant dans leurs spectacles. Cette utilisation quelque peu accessoire fera redécouvrir au grand public ce type de marionnette traditionnelle relégué désormais au folklore.

Parallèlement à cette forme de marionnette, on assiste dans les campagnes à un autre type de manifestation, plus théâtral celui-ci: les spectacles amateurs de marionnettes. Des cultivateurs-artisans, souvent pour occuper les longues soirées d'hiver, fabriquent des marionnettes et créent avec les membres de la famille de courts spectacles. Ceux-ci sont souvent présentés dans la grange ou dans la cuisine, derrière un castelet improvisé avec des chaises et des couvertures. On ne fait guère plus qu'une représentation devant enfants, parents et voisins.

le véritable démarrage

À la ville, où la population est à la fois plus concentrée et plus diversifiée, l'activité de la marionnette montre des signes d'une pratique fort marquée par la tradition européenne. En effet, plusieurs immigrants installés dans les grands centres ont apporté dans leurs valises des marionnettes des quatre coins de l'Europe. Ces montreurs, souvent à la fois acrobates, magiciens et ventriloques, parcourent les grands centres. Leurs représentations, dans le genre Punch and Judy, sont données sur les places publiques, lors de petites tournées et dans les salons des familles bourgeoises¹⁷. Il faudra attendre 1933 pour qu'un événement majeur éveille des individus à une conscience plus artistique envers la marionnette. Cette année-là, le Teatro dei Piccoli, de Vittorio

15. Louise Binette, «Les marionnettes traditionnelles au Québec», *la Jarnigoine, traditions et art populaire au Québec*, vol. 2, n° 1, Québec, juin-août 1982, p. 16.

16. L'Illusion Théâtre de Marionnettes a recueilli toute une documentation dans plusieurs régions du Québec et a organisé en 1981 l'exposition «Danse, Danse mon Bonhomme» sur la marionnette traditionnelle.

17. On peut retrouver des descriptions de ces spectacles dans les chroniques de É.-Z. Massicotte, «Les marionnettes au Canada», *Bulletin des Recherches historiques*, vol. 28, Québec, 1922, p. 8-13, 337-341.

Podrecca, donne des représentations d'un spectacle pour enfants au Théâtre Impérial de Montréal. Il s'agit là du premier grand spectacle professionnel présenté en tournée au Québec. On y découvre tout le merveilleux du langage de la marionnette. En 1935, on assiste à la formation d'une première troupe: les Grandes Marionnettes. De jeunes marionnettistes, sous la direction d'André Audet, donneront trois spectacles différents jusqu'en 1938. La non-reconnaissance de ce type d'activité théâtrale et l'absence de structures gouvernementales pour appuyer ces artistes de la première heure expliquent l'arrêt des activités de ce groupe de marionnettistes.

C'est vers les années 1940 qu'on situe le véritable démarrage de l'art de la marionnette au Québec. En 1941 arrive au camp de détention de Farnham un prisonnier de guerre, Albert Wolff. Bénéficiant d'une connaissance du média, son père étant marionnettiste en Bavière, il forme une troupe de théâtre de marionnettes avec les prisonniers du camp. C'est avec beaucoup de conviction qu'il travaille à ce projet carcéral. Il y présentera *Docteur Faust* d'après Marlowe et Goethe. À la fin de la guerre, il est libéré et décide de s'installer à Montréal. La vie culturelle montréalaise à cette époque faisait preuve de beaucoup de vitalité. La Société des Festivals de Montréal, pour fêter ses dix ans d'existence, décide de faire appel à ce marionnettiste pour lui commander le Singspiel *Bastien et Bastienne* de Mozart, à la manière des marionnettes de Salzbourg. Le défi est de taille car, nous l'avons vu, il n'y a pas de véritables assises pour ce mode d'expression au Québec. Tout est à faire: il faut trouver les collaborateurs, former les marionnettistes, fabriquer décors, marionnettes, castelet, intégrer musiciens et chanteurs. Cette production connaîtra un vif succès. Présentée à plusieurs reprises, elle regroupe une équipe à la fois diversifiée et d'un grand professionnalisme. Albert Wolff envisage alors la possibilité de créer une première saison de théâtre de marionnettes ainsi qu'une équipe régulière. Il se met donc à la recherche d'appuis financiers, qui se font attendre. Après plusieurs mois de vaines tentatives, il décide d'aller rejoindre sa famille établie au Brésil. Avant de partir, il fait don de son castelet ainsi que des marionnettes fabriquées pendant son séjour au Québec à Micheline Legendre, qui faisait partie de l'équipe des quatres manipulateurs de *Bastien et Bastienne*, en lui souhaitant de réaliser son vœu le plus cher: l'établissement d'une troupe montréalaise permanente.

La venue d'Albert Wolff au Québec doit être considérée comme une date importante, comme le véritable départ de l'histoire contemporaine des marionnettes québécoises. C'est grâce à lui si, depuis 1945 et jusqu'à aujourd'hui, il n'y a pas eu au Québec d'interruption dans la pratique de l'art des marionnettes¹⁸.

C'est en 1948 que débute Micheline Legendre et son équipe, les Marionnettes de Montréal, d'abord timidement, avec des spectacles modestes. Déjà, la directrice s'entoure de précieux collaborateurs, qui donneront dès le départ une couleur originale aux oeuvres de la jeune compagnie. De 1947 à 1949, Micheline Legendre se rend à New York pour travailler avec la troupe Sue Hasting's Marionette. Puis, en 1951 et 1952, elle va étudier à Paris avec Jacques Chesnais. Elle en profite pour voyager à travers l'Europe et y rencontre plusieurs marionnettistes. Elle est donc la première Québécoise à étudier la marionnette à l'étranger, et c'est elle qui ouvre la porte aux échanges internationaux. De retour à Montréal, elle renforce l'équipe de ses collaborateurs et assure la formation de ses marionnettistes. Pendant près de vingt ans, sa compagnie constitue le seul lieu d'apprentissage en marionnettes au Québec. De nombreux marionnettistes qui y ont travaillé ont pu par la suite former leurs propres compagnies.

Quelques caractéristiques déterminent le travail des Marionnettes de Montréal. Tout d'abord, on y utilise, pour la quasi-totalité des productions, des marionnettes à fils uniquement. De plus, le répertoire est constitué en grande partie d'oeuvres musicales: opéras, ballets et contes

18. *Ibid.*, p. 113.

symphoniques. Y figurent aussi des contes de fées, des légendes et des adaptations de la bande dessinée *Tintin*. Près de quarante productions, dont plusieurs seront données en versions anglaise, espagnole, chinoise et même en espéranto, contribueront à mieux faire connaître la marionnette au Québec et à l'étranger. Les Marionnettes de Montréal ont joué un rôle important lors de l'exposition universelle «Terre des Hommes», en 1967. En effet, Micheline Legendre y organise un Festival international de marionnettes, pendant une semaine, au Pavillon de la Jeunesse. Pour la première fois, le public québécois entre en contact avec la diversité du théâtre de marionnettes. Huit compagnies y sont invitées.

En 1933, événement majeur, «le Teatro dei Piccoli, de Vittorio Podrecca, donne des représentations d'un spectacle pour enfants au Théâtre Impérial de Montréal». Photo: Pierre Soulard. Archives des collections, Musée de la civilisation.



Le travail des Marionnettes de Montréal a donc été déterminant; la compagnie a popularisé un média mal connu, tant chez les spectateurs qu'au sein des organismes gouvernementaux, ouvert les portes aux échanges internationaux et formé toute une génération de marionnettistes. Parallèlement aux activités de cette première compagnie permanente, des marionnettistes créent à leur tour plus d'une dizaine de nouvelles troupes¹⁹. On assure ainsi une diffusion plus vaste et un décloisonnement des techniques de marionnettes.

Avec ces nouvelles compagnies, le théâtre de marionnettes continue sa percée dans les écoles, les centres culturels, les centres commerciaux et les parcs. Ministères et organismes sociaux font appel à elles pour des spectacles de commande. Les autorités gouvernementales organisent de grandes tournées à l'échelle du Québec et du Canada. La télévision emploie ces nouveaux créateurs pour des émissions spéciales. On assiste à la structuration de séries télévisées où les marionnettes sont largement utilisées. Le répertoire joué à cette époque peut être facilement qualifié de conservateur. Il s'inspire surtout des contes de fées, des légendes connues universellement ou des spectacles de variétés et de cirque. Quant aux techniques utilisées, encore là, il n'y a que très peu d'innovations. On subit à cette époque, dans une large mesure, l'influence de l'Europe de l'Est, et l'esthétisme des productions joue un grand rôle dans le spectacle même. Quelques organismes, tels des théâtres de comédiens, des municipalités, des regroupements, ouvrent leurs portes aux marionnettistes et créent des structures d'accueil, des lieux de représentation plus stables²⁰.

la situation aujourd'hui

Les années 1970, teintées d'une volonté nationale et politique, permettront l'émergence de nouveaux créateurs et de nouvelles compagnies. De 1970 à 1980, plus de trente nouvelles troupes verront le jour à travers le Québec. C'est l'ère du «marionnette-boom», de l'expression par le biais d'un média que l'on veut redécouvrir, perfectionner, et adapter à notre société. Cette recherche d'un théâtre actualisé et caractérisé ne s'applique pas uniquement à la marionnette mais aussi à l'ensemble de l'activité théâtrale au Québec.

[...] ces jeunes troupes découvrent que l'essentiel au théâtre n'est plus dans la représentation mais dans la communication et dans la réalisation de soi par l'intermédiaire d'un instrument perfectible et adaptable [...] le théâtre québécois a ajouté aux dimensions de spectacle et de divertissement qu'il possédait déjà cette notion essentielle que le théâtre est moyen de découverte et qu'il peut se mettre de plus en plus à la portée de tous. Le théâtre n'est plus pur jeu scénique. Il s'est ouvert progressivement au social et au politique²¹.

Parmi les nombreuses troupes formées au début des années 1970, plusieurs ne tiendront le coup qu'une saison, ou encore le temps d'une production. Les gouvernements mettent sur pied une série de programmes visant l'embauche dans différents secteurs d'activités. Ces «projets» permettront, entre autres, la création de troupes, de spectacles. Malheureusement, faute d'appuis diversifiés et de motivations artistiques, plusieurs groupes abandonneront le métier lorsque le «projet» se terminera. Un autre événement à cette époque explique en partie la naissance d'un nombre de troupes aussi important. Il s'agit de l'ouverture de nouvelles écoles de théâtre: options

19. Les Marionnettes Daudelin (1949-1960); les Marionnettes Pier-Nic (1951-1977); les Marionnettes de Maleen Burke (1953-1968); les Marionnettes de Felix Mirbt (1953); le Théâtre de la Lune (1956-1964); le Vagabond (1959); le Studio Théâtre Da Silva (1960); les Marionnettes de Pierre Régimbald et Nicole Lapointe (1964); les Marionnettes de Germain Boisvert (1964); les Casteliers (1966); le Théâtre de Polichinelle (1967).

20. Le Théâtre de la Place Ville-Marie (1964-1967); le Théâtre du Rideau Vert (1968-1978); le Théâtre de la Poudrière (1973-1979); le Service des Parcs de la Ville de Montréal avec le Vagabond (1959) et le Théâtre du Jardin des Merveilles (1964-1971); le Grand Théâtre de Québec (1974).

21. Hélène Beauchamp, «La vie théâtrale à Montréal», *Archives des lettres canadiennes*, tome V, Montréal, Fides, 1976, p. 290.

spécialisées dans deux collèges d'enseignement général et professionnel, à Saint-Hyacinthe et à Sainte-Thérèse, et module d'art dramatique à l'Université du Québec à Montréal. Brusquement le marché professionnel est pris d'assaut par une multitude de jeunes artistes qui veulent faire un théâtre différent.

Avec l'exposition «Terre des Hommes» de 1967, comme nous l'avons déjà mentionné, ainsi qu'avec la connaissance de pratiques internationales, le Québec a pris conscience de formes nouvelles de théâtre de marionnettes: techniques diversifiées, lumière noire, manipulations mixtes, Bunraku, marionnettes géantes et répertoire plus expérimental. Cette nouvelle génération de marionnettistes, confrontée directement avec le nouveau potentiel du média, s'inscrit davantage dans une démarche expérimentale. L'engagement gouvernemental sur le plan des subventions suscite une organisation beaucoup plus rationnelle des nouvelles compagnies de théâtre de marionnettes. Par le passé, les compagnies reflétaient plus la volonté d'un ou de deux individus qui engageaient des pigistes au besoin. Les années 1970 amènent des groupes d'individus à diriger plus collectivement les destinées et les options artistiques de leur compagnie. On peut dorénavant parler d'une stabilité plus grande aux points de vue artistique et administratif. De plus, le questionnement sur le répertoire préoccupe beaucoup ces nouveaux marionnettistes. On veut créer une tradition propre au Québec en mettant en scène des thèmes engagés, différents de ce

Pierre Régimbald et
Nicole Lapointe,
entourés de leurs
marionnettes.



qui s'est joué auparavant. On invente, parallèlement à une nouvelle écriture, des techniques originales tant sur les plans du jeu et de la manipulation que sur ceux de la conception et de la fabrication de l'objet-marionnette, en opposition avec la marionnette-poupée.

De jeunes troupes cherchent aujourd'hui à dissiper ce long malentendu qui veut faire de la marionnette un art sclérosé: à la suite de théoriciens comme Meyerhold ou Artaud, de poètes comme Kleist, Sand ou Ghelderode, ils essaient de lui redonner le total exercice de ses pouvoirs et n'hésitent pas à faire de cette pratique une profession de foi et un manifeste²².

Dans cette veine de recherche, on présente le manipulateur au public, on le fait parler, on l'intègre au jeu à titre d'intervenant privilégié. Du coup, le castelet traditionnel éclate; les aires de jeu se multiplient. Les spectacles s'adressent dorénavant à des publics cibles. La spécialisation du théâtre de marionnettes conduit à la création de spectacles conçus pour le public adulte.

En assistant aux représentations des compagnies actuelles travaillant avec la marionnette, nous pouvons découvrir des écoles de pensée fort différentes; leur évolution n'a pu advenir, dans un premier temps, que grâce aux techniques européennes ou orientales desquelles on s'est largement inspiré. Mais rapidement elles ont été assimilées, perfectionnées et dépassées, jusqu'à l'avènement d'un théâtre de marionnettes québécois et original, en pleine vitalité. La diversité des genres ainsi qu'une large diffusion étant maintenant assurées, le milieu de la marionnette sent le besoin de se regrouper pour entreprendre des projets plus collectifs. C'est ainsi qu'en 1981-1982 naît l'Association québécoise des marionnettistes²³. Ce nouvel organisme reçoit de ses membres le mandat de mieux faire connaître le média, tant aux spectateurs potentiels qu'aux autorités gouvernementales. Pour ce faire, elle organise des expositions, des stages pour ses membres et un colloque sur la marionnette en milieu éducatif, culturel et social. De plus, l'Association collabore à la mise sur pied d'un Festival international de la Marionnette en juin 1986. Si l'on conçoit cet événement comme l'aboutissement des efforts communs de tout le milieu de la marionnette au Québec, il en résultera tout autre chose. Le comité organisateur de ce festival voit trop grand, trop vite et opte sans réserve pour une programmation destinée majoritairement au public adulte. L'organisation se fait à l'emporte-pièce et, peu à peu, se détache du milieu. Comble de malheur, le festival se retrouve coincé entre deux autres événements majeurs, qui attirent davantage le public: le Festival international de Mime — Montréal et la Quinzaine internationale du théâtre de Québec. Malgré une programmation nationale et internationale excellente, malgré des objectifs de base favorisant l'essor de la profession, le Festival international de la Marionnette se solde par un lourd déficit. Le milieu, dépassé par l'événement, encaisse difficilement le coup. A-t-on voulu aller trop vite? Fallait-il consolider les assises avant de voir trop grand, avons-nous été bercés par un rêve, éloignés de la réalité? *Mais quelle est donc la place du théâtre de marionnettes au Québec?*

Les compagnies ainsi que les différents intervenants doivent maintenant se poser de sérieuses questions sur l'avenir et le développement artistique de ce média à la scène. Il est vrai que plusieurs compagnies québécoises ont effectué des tournées internationales et que nos spectacles sont appréciés tant par leur originalité que par l'énergie des créateurs québécois. Mais comment expliquer que nous n'ayons pas encore ici un lieu de diffusion voué exclusivement à la marionnette? Comment expliquer que le milieu théâtral en général méconnaisse à ce point les possibilités de la marionnette? Comment se fait-il qu'à part le Centre national des Arts d'Ottawa avec *Woyzeck* et *le Songe*, peu de metteurs en scène ou de directeurs artistiques au Québec soient attirés par la marionnette et par son pouvoir de transposition d'une oeuvre dramatique?

22. Lise Gauvin, «Le statut ambigu de la marionnette», *Jeu* 12, été 1979, p. 35.

23. L'Association québécoise des marionnettistes regroupe actuellement douze compagnies et une quarantaine d'individus.

L'utilisation de la marionnette au théâtre comporte aujourd'hui de plus en plus de particularités. L'étude de ce réseau de signes et de possibilités constitue en quelque sorte la «nouvelle grammaire» du marionnettiste. Puisant dans ce qui constitue l'originalité de la marionnette à la scène et mettant sur pied des mécanismes de création non traditionnels, les marionnettistes doivent désormais collaborer à la spécificité de l'écriture dramatique et à la précision des objectifs de l'utilisation même de la marionnette au théâtre, et éviter un théâtre «ghetto». Cette forme théâtrale se voit bousculée et doit se réadapter sans cesse. Quoi jouer et pour qui? Ce sont les grandes questions des dernières décennies, auxquelles doivent répondre les marionnettistes.



Micheline Legendre et
Roudoudou, une de
ses populaires
marionnettes à fils.
Photo : Pierre Soulard.
Archives des
collections, Musée de
la civilisation.

Compagnies membres de l'Association
québécoise des marionnettistes
(Case postale 7, Succursale Delorimier,
Montréal (Québec), Canada H2H 2N6
Tél. (514) 526-0370):

L'Atelier Bleu M'ajjiiik
Les Ateliers de Production du Théâtre de Rue
Centre Populaire de la Marionnette au Saguenay
L'Illusion, Théâtre de Marionnettes
Magda Harmignies Marionnettes
Les Marionnettes du Bout du Monde
Les Marionnettes du Grand Théâtre de Québec
Théâtre de l'Avant-Pays
Théâtre de la Dame de Coeur
Théâtre Les Amis de Chiffon
Théâtre de l'Oeil
Théâtre Sans Fil

L'A.Q.M. compte également une quarantaine de
membres qui sont des praticiens individuels.

Quelle est leur véritable place dans le vaste paysage théâtral? Comment s'inspirer de la tradition sans faire du théâtre de musée?

Les interrogations sur la portée et l'utilisation du texte dramatique, la redéfinition des fonctions à l'intérieur de la production théâtrale, l'éclatement de l'espace scénique et l'établissement de nouvelles relations avec le public constituent des sujets de recherche et d'expérimentation pour les troupes et les metteurs en scène *autant pour le média marionnette que pour l'ensemble des autres pratiques théâtrales au Québec.*

Michel Fréchette*

bibliographie

l'histoire de la marionnette au Québec

1. Livres

- AUBERT DE GASPÉ, Philippe, *Mémoires*, Ottawa, Desbarats, 1866, 360 p.
- BEAUCHAMP, Hélène, *Le Théâtre à la p'tite école*, Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1978, 146 p.; 2^e édition, 1980, 153 p.
- BEAUCHAMP, Hélène, *Le Théâtre pour enfants au Québec 1950-1980*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. «Cahiers du Québec Littérature», 1985, 306 p.
- BÉRAUD, Jean, *350 ans de théâtre au Canada français*, Montréal, Cercle du livre de France, 1958, p. 23-24.
- BURGER, Baudouin, *L'Activité théâtrale au Québec 1765-1825*, Montréal, Parti pris, 1974, p. 310-313.
- DOOLITTLE, J., BARNIEH, Z. et H. BEAUCHAMP, *A Mirror of Our Dreams. Children and the Theatre in Canada*, Vancouver, Talonbooks, 1979, 214 p.
- FRÉCHETTE, Louis, *Contes II, Masques et fantômes et les autres contes épars*, Montréal, Fides, coll. «Nénuphar», 1976, p. 258-269.
- LEGENDRE, Micheline, *Marionnettes. Art et Tradition*, Montréal, Leméac, coll. «Documents», 1986, 193 p.
- LEMAY, Pamphile, *Contes vrais*, Montréal, Beauchemin, 1907, 551 p.
- McKAY, Kenneth, B., *Puppetry in Canada: An Art to Enchant*, Willowdale, Ontario Puppetry Association, 1980, 168 p.
- McPHARLIN, Paul, *The Puppet Theatre in America, a History 1524-1948*, Boston, Harper Brothers, 1949, 734 p.
- REGNIER, Roger, *Les Marionnettes*, Montréal, Éditions de l'Homme, coll. «Artisanat», 1982, 212 p.
- ROGERS, Edwards S., *Iroquoians of the Eastern Woodlands*, Toronto, University of Toronto Press, 1966, 211 p.
- SEGUIN, Robert-Lionel, *Les Jouets anciens du Québec*, Montréal, Leméac, 1976, p. 77-79.
- Travels and Explorations of the Jesuit Missionaries in New France 1610-1791*, Cleveland, The Burrows Brothers Company, vol. XLII, 1899, p. 172-175.

2. Articles de revues

- BARBEAU, Marius, «Medecine-Men on the North Pacific Coast», *Bulletin National Museum of Canada*, n° 152, Ottawa, 1958, 95 p.
- BEAUCHAMP, Hélène *et al.*, «Des marionnettes au Québec. Entretien avec le Théâtre de l'Oeil», *Jeu* 19, 1981.2, p. 109-118.
- BEAUCHAMP, Hélène, «Les marionnettes en festival», *Jeu* 41, 1986.4, p. 76-90.

*Cofondateur du Théâtre de l'Avant-Pays, marionnettiste, metteur en scène et professeur, Michel Fréchette dirige le Département de théâtre de l'Université du Québec à Montréal.

- BINETTE, Louise, «Les marionnettes traditionnelles au Québec», *La Jarnigoine, traditions et art populaire au Québec*, vol. 2, n° 1, Québec, juin-août 1982, p. 11-17.
- DUBÉ, Jasmine, «À la découverte des marionnettes et des marionnettistes du Québec», *Lurelu*, vol. 10, n° 1, Montréal, printemps-été 1987, p. 21-24.
- DUNN, HAMBLETON, JOSEPHINE, «Puppets of the Skeena», *Canadian Geographical Journal*, vol. 47, Ottawa, décembre 1953, p. 248-252.
- GAUVIN, Lise, «Le statut ambigu de la marionnette», *Jeu* 12, été 1979, p. 35-41.
- MASSICOTTE, É.-Z., «Recherches historiques sur les spectacles à Montréal de 1760 à 1800», *Bulletin des Recherches historiques*, Québec, 1932, p. 113-122.
- MASSICOTTE, É.-Z., «Les marionnettes au Canada», *Bulletin des Recherches historiques*, vol. 28, Québec, 1922, p. 8-13, 337-341.
- MORISSET, Gérard, «Le Père Marseille et ses marionnettes», *Revue Technique*, vol. 24, Montréal, janvier 1949, p. 3-5.
- POUX, Bernadette, «Marionnettes des Indiens du Canada», *UNIMA-France*, n° 68, Paris, juin 1980, p. 12-15.
- POUX, Bernadette, «La marionnette aux Amériques», *UNIMA-France*, n° 71, Paris, mars 1981, p. 24-26.
- PROSPER, Huguette, «À chaque génération ses marionnettes!», *À l'affiche*, Montréal, janvier 1989, La Maison Québécoise du théâtre pour l'enfance et la jeunesse, vol. 5, n° 3, p. 4-5.

3. Documents émanant d'organismes

- ASSOCIATION QUÉBÉCOISE DES MARIONNETTISTES. *Répertoire 1986*, Montréal, 163 p.
- ASSOCIATION QUÉBÉCOISE DES MARIONNETTISTES. *Rapports des assemblées annuelles*, Montréal, 1982-1983-1984-1985-1986-1987-1988.
- L'ILLUSION THÉÂTRE DE MARIONNETTES. *Le Bonhomme dansant : la marionnette traditionnelle du Québec*, document de présentation de l'exposition, Montréal, 1981, 10 p.
- MUSÉE DE LA CIVILISATION. *Le Grand Monde de la marionnette*, document d'accompagnement de l'exposition, Québec, 2^e trimestre 1988, p. 6-8.
- UNIVERSITÉ LAVAL, Division des archives de folklore. *Les Marionnettes*, Québec, coll. «Luc Lacourcière», bobine 183, enrg. 3274; coll. «Catherine Jolicoeur», enrg. 704 et 1285; coll. «Antonine Maillet», enrg. 9, 70-71; coll. «Germain Lemieux», enrg. 3393.