

Un parcours em théâtre de marionnettes

André Laliberté

Théâtre de l' Œil (Canada)

J'avais 14 ans quand je fis la connaissance de Micheline Legendre, directrice artistique de la compagnie Les Marionnettes de Montréal. Je ne savais pas alors que cette rencontre allait décider du reste de mon existence. Durant dix ans j'allais chez elle apprendre la technique très exigeante des marionnettes à longs fils. Son théâtre fut pour moi l'école où j'ai fait l'apprentissage de mon métier et de mon art, comme les compagnons du Moyen-Âge.

De Micheline, j'ai appris la rigueur et l'exigence. Les Marionnettes de Montréal était à cette époque la seule compagnie professionnelle de marionnettes du Québec et avec ses spectacles j'ai parcouru des milliers de kilomètres, au pays et à l'étranger. Micheline avait une approche assez traditionnelle du théâtre de marionnettes mais, au gré des tournées et de nos participations à divers festivals, ma vision du monde de la marionnette s'est élargie.

Le Québec a connu dans les années 1960 une révolution que l'on a qualifiée de tranquille (il faut le faire!). Un des faits marquants de cette décennie fut certainement la tenue à Montréal de l'Exposition Universelle de 1967. Grâce à cette «belle visite» venue d'ailleurs, c'est toute une génération qui s'éveillait au monde. J'avais 20 ans et grâce à l'Expo, j'ai rencontré des marionnettistes venus de tous les horizons, qui m'ont conforté dans la voie que j'avais choisie. Parmi ceux-ci, Jacques Chesnais, des Comédiens de bois, qui avait été le maître de Micheline Legendre, avec qui j'ai eu le privilège de travailler. Bien que d'un âge respectable, Jacques Chesnais avait gardé une âme d'enfant. C'est lui qui m'a appris une des grandes vérités du théâtre; après une représentation, il m'a dit en souriant: «Aujourd'hui le public a bien joué!».

Quelques années plus tard, nous avons assisté au Québec à une explosion de compagnies de théâtre, et plus particulièrement de théâtre s'adressant au jeune public. Cette émergence de compagnies mais aussi de créateurs de diverses disciplines était sans doute les fruits de cette révolution qu'il serait peut-être plus juste de qualifier d'évolution rapide. En 1973, avec Francine Saint-Aubin, je décidai de fonder ma propre compagnie: le Théâtre de l'Œil. Pourquoi avoir choisi ce nom? Tout simplement parce que nous étions convaincus que c'était par le visuel que l'on pouvait susciter l'intérêt du spectateur. Quand l'Œil est attiré, l'oreille se tend et l'attention est capturée.

Quand on m'a demandé de parler de mon expérience de metteur en scène en théâtre de marionnettes, je dois avouer que j'ai eu un moment de

panique. Ma formation en cet art tient plus de l'apprentissage que de la formation universitaire. J'ai appris mon métier sur le tas et par l'observation directe plutôt que par l'élaboration de brillantes théories ou la productions de thèses obscures. J'ai toujours été persuadé qu'en art, le moteur principal de la création était l'intuition. Bien sûr, cette intuition n'est pas totalement innée et elle est nourrie par les multiples influences que nous recevons, au niveau personnel et professionnel, ainsi que par les différents spectacles auquel nous sommes confrontés et par les rencontres avec des créateurs qui nous insufflent leurs convictions et leurs passions. Je crois aussi que la rencontre avec le public contribue à nourrir notre personnalité artistique. Chez Micheline Legendre, par exemple, j'ai été amené à rencontrer un grand nombre d'enfants. A travers ces milliers de rencontres, j'ai développé une sensibilité particulière et une connaissance de ce qui touche les enfants. Car les spectacles du Théâtre de l'Œil s'adressent d'abord aux enfants. Dès le début, nous avons eu le souci de nous adresser à eux avec respect et en misant sur leur intelligence. J'ai, pour ma part, toujours été persuadé qu'un bon spectacle pour enfants peut concerner et toucher les adultes. L'enfance fait pour toujours partie de notre monde intérieur et elle nous accompagne tout au long de notre vie, nous rattrapant parfois dans notre vieil âge (ne dit-on pas «retomber en enfance?»).

L'art de la convention et du symbole

Le théâtre de marionnettes en est un de conventions et de symboles. Dans cette forme de théâtre, il est encore plus évident que la manipulation est réciproque, elle se joue sur scène et dans la salle. Le spectateur n'est pas dupe, il sait que le personnage n'est fait que de bric et de broc. Quelques bouts de bois, un rien de tissu et voilà que notre personnage «idéal» se met à vivre. Le spectateur est complice de la supercherie et il accepte que ce simulacre de vie soit non seulement réel, mais parfois plus convaincant que la réalité elle-même!

Qu'est-ce qui caractérise le théâtre de marionnette au niveau de la mise en scène? En quoi ce médium demande-t-il une approche différente de celle du théâtre de comédiens? Pour tenter de cerner ce questionnement je me suis tournée vers le répertoire de notre compagnie - 25 créations en 40 ans d'existence - tentant d'y trouver certaines réponses.

Les premières créations du Théâtre de l'Œil étaient, disons-le, assez naïves. La mise en scène était collective et notre philosophie d'alors consistait surtout à tenter de recréer un univers magique avec des moyens de fortune pour raconter une histoire autant que possible pleine de surprises. *Les mésaventures de la perdrix blanche* s'inspirait d'une fable de La Fontaine et d'une légende inuit. Dans *Une fable au chou*, un petit garçon voyage au pays de

la géométrie et cherche un ami rond, carré, pointu comme lui. Avec *Tohu-Bohu*, on s'aventurerait dans une vision plus «engagée» du théâtre, dans une fable écologique où les animaux, les hommes et de leur pollution, décidaient d'aller s'installer sur la lune. Mais ils réalisent que la lune était déjà souillée par l'homme et leur seule chance de survie reste de faire un grand nettoyage... Évidemment l'approche était simpliste mais reflétait bien les utopies de l'époque. Pionniers de ce courant qu'on appelait le «jeune théâtre», nous étions convaincus que le théâtre pouvait changer le monde et que nous devenions des outils de transformation sociale et politique. Pourtant, notre engagement allait rester discret. Sensibles au ridicule dans lequel pouvait basculer ce type de théâtre engagé, nous avons préféré cultiver l'humour, la métaphore et le fantastique dans nos pièces.

Notre premier succès arrive en 1979 avec *Regarde pour voir*, un spectacle qui prônait la nécessité de l'expression de soi et la capacité de création que possède chaque enfant. Je jouais un jeune garçon qui, avec une amie, créait des marionnettes à partir de matériaux de récupération. Vieilles bottes, bouteille de plastique et brosse usée se transformaient en marionnettes, à travers trois sketches sur la vie de quartier des jeunes héros. Il va sans dire que l'identification des jeunes spectateurs était complète et qu'un grand nombre d'entre eux sont devenus, du moins pour quelques heures, des marionnettistes - parfois au grand désespoir des parents constatant la disparition de certains ustensiles! Un éminent critique de théâtre de l'époque nous avait gratifiés du plus beau titre que nous ayons jamais eu: «De la récupération comme un des beaux-arts».

C'est avec *Les grandes vacances*, notre seul spectacle pour adultes, que nous avons poussé notre réflexion sur la problématique de la mise en scène en théâtre de marionnettes. Ce spectacle, écrit par Michel Tremblay, était mis en scène par Olivier Reichenbach, praticien réputé en théâtre de comédiens. Avec lui, pour la première fois, nous allions conceptualiser les particularités de la marionnette, ses forces et ses faiblesses. Nous avons réalisé ce que nous savions d'instinct mais sans l'avoir jamais exprimé. Par exemple, comment la marionnette était réfractaire au verbiage et comment, grâce à son pouvoir d'évocation, elle pouvait parler sans avoir à nous inonder de mots. La pièce racontait les trois jours dans un salon funéraire d'une famille éplorée par le deuil et exploitée par des croque-morts, bien décidés à «croquer» jusqu'à leurs derniers sous. La grande surprise de Michel Tremblay fût de constater la très grande capacité d'émouvoir suscitée par les marionnettes. Échappant à l'humaine condition, elles transcendent la réalité et permettent de montrer ou d'exprimer ce qui pourrait être choquant, joué par des comédiens.

La marionnette est donc un art de convention et sa principale force ré-

side dans le choix et l'exploitation de conventions claires. Par exemple, dans *Ombrelle, tu dors*, nous avons abordé la peur d'une enfant de voir ses parents se séparer et d'être abandonnée. Nous étions alors à une époque où le divorce devenait plus courant au Québec, cette réalité pouvait donc alimenter une angoisse chez certains enfants, que nous voulions exprimer. Dans le spectacle, les personnages étaient représentés selon deux techniques. Les marionnettes à tige représentaient le monde réel alors que les mêmes personnages traités en aplats illustraient l'imaginaire de la petite fille. Ainsi, les spectateurs comprenaient d'emblée dans quel monde se situer.

Dans l'histoire du Théâtre de l'Œil, *Le Porteur* tient une place bien particulière. Au départ, j'avais décidé de réunir marionnettistes et concepteurs avec le mandat précis de créer un spectacle sans paroles, un théâtre d'images - afin de mériter notre nom! Si l'intention était simple, la réalisation fût des plus complexes et demanda quatre années de recherches et de travail. Il n'est rien de plus compliqué que la simplicité.

À partir de l'idée toute simple d'une étoile tombée sur la terre et d'un drôle d'asticot appelé Pretzel voulant la remettre à sa place, s'est concrétisé le spectacle. Présenté dans un castelet à ouverture panoramique, le spectacle emprunte certains procédés d'animation au cinéma et présente des marionnettes de différents types: à fil, à tige, de type Bunraku, minuscules ou géantes. Bien qu'ici nous soyons dans un univers qui s'apparente au rêve et où tout est possible, il fallait respecter une logique théâtrale et raconter sans aucune parole une histoire dont les interprétations peuvent être multiples, en fonction du vécu et la sensibilité de chaque spectateur. Le voyage initiatique de Pretzel n'est pas sans évoquer les rites de passage qui jalonnent l'existence de la naissance à la mort. Ainsi, sans même le vouloir, nous avons réalisé un spectacle universel et intemporel, qui intéresse les spectateurs de tous les âges et de toutes les cultures. Depuis sa création en 1997, *Le Porteur* a été joué plus de 650 fois et devant les publics les plus divers. En Europe, en Asie, aux États-Unis ou au Mexique, partout il a reçu un accueil enthousiaste. *Le Porteur* illustre bien la magie dont l'art de la marionnette est capable.

Dans un autre registre, je suis très attaché à un spectacle qui misait beaucoup sur la parole. *Cœur à Cœur* est un texte de Réjane Charpentier qui fût une pionnière de la télévision pour enfants du Québec. Réjane disait toujours qu'il y a deux façons de parler aux enfants; on peut se pencher vers eux ou les porter sur nos épaules et leur dire: «Regarde!» Il va sans dire qu'elle préférerait la seconde...

Dans ce spectacle nous abordions les difficultés qu'un enfant peut rencontrer dans son développement. Cet enfant, joué par un comédien, éprou-

vait un profond malaise s'exprimant par un mal de cœur. Réfugié dans le grenier, il retrouvait les jouets de son enfance mais aussi une boule, appelée la Monstresse, qui symbolisait les angoisses du jeune garçon et son stress. La Monstresse se présentait de deux façons durant son combat avec l'enfant, elle était immense et s'étirait pour remplir toute l'aire de jeu; une fois vaincue, elle devenait minuscule et sans défense, suppliant l'enfant de la garder, puisque sans elle il n'aurait plus le courage de grandir. Après avoir hésité, le garçon comprenait qu'il avait aussi besoin d'une certaine agressivité pour affronter la vie.

Ce spectacle a eu sans aucun doute un effet thérapeutique sur certains enfants, qui se sont reconnus dans les interrogations et le combat intérieur du jeune garçon. Les symboles et les archétypes utilisés auraient été beaucoup plus difficiles à faire passer en théâtre de comédiens. D'emblée, le jeune spectateur acceptait la convention de la régression dans le cœur de l'enfant. L'image de cette boule personnifiant le stress était indiscutable et la symbolique du combat avec soi-même une évidence. J'ai le souvenir de cette petite fille qui revenait voir le spectacle semaine après semaine jusqu'au jour où, après une représentation, elle est allée trouver le comédien et lui a dit: «Maintenant, tu peux grandir!» La semaine suivante, elle n'est pas venue... Loin de moi l'idée de m'immiscer dans la voie de la thérapie mais cet exemple illustre bien la capacité de symbolisation très forte que peut avoir la marionnette. Encore une fois, en transcendant la nature humaine, la marionnette symbolique et archétypale permet de comprendre le monde réel.

La tentation d'utiliser les nouvelles technologies est très présente dans le milieu de la marionnette et c'est en partie pour répondre à cette tendance que nous avons créé *Sur 3 pattes*, tout en voulant nous en amuser un peu. L'histoire de ce spectacle est celle d'une caméra qui prend vie et découvre la forêt et ses habitants à travers son œil de cyclope. Il aurait été facile (trop facile!) d'utiliser la vidéo mais nous avons opté pour de la «fausse vidéo», fabriquée avec des silhouettes d'ombres, des acétates et des rétroprojecteurs, qui joue sur les différences d'échelle pour suggérer des gros plans et des plans d'ensemble. Quelle ne fût pas notre surprise quand nous avons reçu des compliments pour notre «judicieuse utilisation de la vidéo!» La leçon à retenir de cette expérience est la force du côté artisanal de notre médium, qualité que l'on a tendance parfois à oublier par l'utilisation de mille gadgets électroniques.

Il ne faudrait pas croire que nous refusons toute utilisation des nouvelles technologies, mais il est essentiel que celles-ci se justifient dans la mise en scène elle-même. Ainsi dans *Corbeau*, notre vingt-cinquième production, nous nous servons d'une caméra qui, fixée au-dessus d'une table, filme des

aplats, des marionnettes en miniature et des acétates qui sont projetés sur un grand écran en fond de scène. La table et la caméra sont placées à l'avant-scène et participent à l'action. La caméra permet d'avoir un dispositif très épuré tout en utilisant une multitude de possibilités. Les changements de décor font partie de l'action et les marionnettistes manipulent à vue. Il est intéressant de constater que, durant la représentation, l'attention de certains spectateurs est aussi attirée par le travail de la caméra que par l'action qui se déroule sur la scène.

A travers ces quelques exemples, glanés dans les productions de notre compagnie, on peut appréhender la complexité et la diversité des approches en théâtre de marionnettes. Ce qui est particulier quand on parle de mise en scène en théâtre de marionnettes, ce sont les choix au niveau de la conception et des techniques qui doivent se faire bien en amont des répétitions. Des choix qui orienteront forcément la mise en scène.

La vie d'un théâtre est faite de rencontres et parmi les nombreuses qui ont jalonné l'itinéraire de la compagnie, celle de Richard Lacroix, scénographe, fut une des plus marquantes pour l'orientation de notre travail. Depuis 1985, il a participé à toute les productions du Théâtre de l'Œil, la plupart du temps comme scénographe ou comme conseiller. Richard a développé une approche et une technique qui lui sont propres. À partir du texte ou d'un canevas, il dessine un scénarimage du spectacle, scène par scène, comme un storyboard au cinéma, se permettant parfois de prendre des chemins très éloignés par rapport au texte proposé. Un peu sur le principe des cadavres exquis, il s'approprie le matériel et fait avancer l'histoire d'une façon surprenante. En partant du scénarimage, nous déterminons peu à peu les prémisses de la mise en scène et le choix des techniques. En marionnette, le décor est souvent traité comme un personnage et doit répondre à des besoins particuliers. Quand nous arrivons au premier jour des répétitions, bien des choix ont été faits mais c'est sans compter sur les surprises de parcours! Ce qui semblait évident sur le papier ne tient plus la route et doit être reconsidéré. Et puis, il reste la couleur que les marionnettistes vont insuffler à leurs personnages et qui parfois va colorer le jeu d'une manière bien différente de ce que l'on avait imaginé. Au Théâtre de l'Œil, les répétitions ne durent jamais moins de 9 semaines et sont souvent plus près de 13 ou 14 semaines. Ce travail très intensif se justifie par les recherches et de tâtonnements nécessaires pour parvenir à la simplicité.

Quand je regarde derrière moi et que je constate que quarante ans ont passés, je suis pris de vertige. Pourtant nous n'avons exploré qu'une infime possibilité du monde de la marionnette. Tant de choses seraient encore à découvrir, tant de techniques de transpositions, d'inventions et de rêves. Mais,

je crois avoir répondu aux attentes de l'enfant de 14 ans que j'étais et qui un jour découvrit émerveillé un art qui allait donner un sens à sa vie.

25 créations:

- 2012 - Corbeau / Raven, Jean-Frédéric Messier
- 2010 - Sur 3 pattes / 3 - Legged Tale, Simon Boudreault, Richard Lacroix
- 2007 - Ah, la vache! / Holy Cow!, Javier Swedzky
- 2005 - La Cité des Loups, Louise Bombardier
- 2002 - La Félicité / Dear Fizzy, Simon Boudreault
- 1999 - Le jardin de Babel, Marie-Louise Gay
- 1997 - Le Porteur / The Star Keeper, Richard Lacroix, André Laliberté, Richard Morin
- 1995 - Zoé perd son temps, Michelle Allen
- 1994 - Un secret de Polichinelle, André Laliberté
- 1993 - Qui a peur de Loulou?, Marie-Louise Gay
- 1991 - Jules Tempête, Cécile Gagnon
- 1990 - Un Autre Monde / A New World, Réjane Charpentier
- 1988 - Bonne fête Willy, Marie-Louise Gay
- 1986 - Coeur à Coeur, Réjane Charpentier
- 1986 - Chouinard et Cie 2, André Laliberté, Josée Plourde
- 1984 - Le Soldat et la Mort, Irina Niculescu
- 1984 - Chouinard et Cie 1, André Laliberté
- 1982 - Ombrelle, tu dors, Suzanne Aubry
- 1981 - Les grandes vacances, Michel Tremblay
- 1979 - À dos de soleil, Jocelyn Desjarlais, Lise Gascon, Marjolaine Jacob, André Laliberté, Pierre Tremblay
- 1979 - Regarde pour voir, Jocelyn Desjarlais, Lise Gascon, Marjolaine Jacob, André Laliberté, Pierre Tremblay
- 1977 - Le toutatous, Jocelyn Desjarlais, Marjolaine Jacob, André Laliberté, Pierre Tremblay
- 1976 - Tohu-Bohu, Jocelyn Desjarlais, André Laliberté
- 1974 - Une fable au chou, Jocelyn Desjarlais, André Laliberté
- 1973 - Les mésaventures de la perdrix blanche, Francine Saint-Aubin, André Laliberté

Prix

Théâtre de l'Œil

- 2005 - Prix Hommage RIDEAU décerné par le Réseau Indépendant des diffuseurs d'événements artistiques unis. Sur 3 pattes / 3 - Legged Tale
- 2012 - Prix du public et Prix des jeunes critiques décernés par l'Arrière Scène, Centre dramatique pour l'enfance et la jeunesse en Montérégie. Le Porteur / The Star Keeper

- 2005 - Citation of Excellence in the Art of Puppetry décerné par UNIMA-USA.
- 2001 - Prix Chalmers pour les pièces de théâtre canadiennes pour jeune public.
- 1999 - Masque de la Production «Jeunes Publics», Masque de la conception du décor, Masque de la contribution spéciale pour la conception des marionnettes décernés par l'Académie québécoise du théâtre. Zoé perd son temps
- 1997 - Citation of Excellence in the Art of Puppetry décerné par UNIMA-USA. Un Autre Monde
- 1990 - Prix de la meilleure production Jeunes publics décerné par l'Association québécoise des critiques de théâtre.