

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

*CLOTHILDE : LA RENCONTRE,*  
LA MARIONNETTE CONTEMPORAINE COMME INCARNATION AU  
SERVICE DE LA TRANSMISSION INTERGÉNÉRATIONNELLE

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAITRISE EN THÉÂTRE

PAR  
JUSTINE HUBERT

FÉVRIER 2017

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.03-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

J'aimerais d'abord remercier celles et ceux avec qui je me suis entretenue : Lise Arseneau, Esthel Arseneault, Guillaume Arseneault, Christine Arseneault-Boucher, Lucie Courteau, Suzanne Renaud, Céline Vigneau, ainsi que Bernard, Célestin, Claudine, Jean-François, Mélanie, Nathalie, Odile, Raphaëlle, Hélène, Robert et Roberte Hubert. Le sens de ma recherche s'est enraciné grâce à ces rencontres.

Merci de tout cœur à mon équipe de création : Carol-Anne Bourgon-Sicard, Benoît Côté, Estelle Desrosiers-Rampin, Charlotte Gandin, Charlotte Girard, Mathieu Marcil, Josée Longuépée et Lucile Prosper. Votre implication et votre confiance m'ont immensément soutenue. Un remerciement spécial à ma co-créatrice et amie, Caroline Tanguay, pour sa justesse, sa sensibilité artistique et sa générosité. Merci aussi à Martin Vaillancourt et Stéphane Heine pour les explorations et conseils, ainsi qu'aux collègues de la maîtrise pour les retours réflexifs.

Merci à ma directrice, Dinaïg Stall qui, tout au long du parcours, m'a généreusement partagé son expérience et rappelé sereinement que le chemin se fait en marchant. Sa rigueur intellectuelle, sa finesse et son expertise pointue ont orienté ma route. Merci aussi à mes professeurs de la maîtrise en théâtre, Angela Konrad, Marie-Christine Lesage, Véronique Borboën et Stéphanie Jasmin qui m'ont donné l'occasion d'explorer mon sujet.

Merci à Katy Boucher pour son optimisme, à Émilie Jobin pour son écoute et à Mélanie Raymond pour son amitié.

Je tiens aussi à remercier Robert Drouin de m'avoir épaulée pendant toutes ces années de questionnements.

Merci enfin à ma cellule familiale d'origine : Monique, Robert, Rosalie, Guillaume.

Pour Joséphine...

## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS .....	i	
LISTE DES FIGURES .....	v	
RÉSUMÉ .....	vi	
INTRODUCTION .....	1	
CHAPITRE I		
LA MARIONNETTE CONTEMPORAINE COMME MODE D'APPROPRIATION DU RÉEL ET COMME INCARNATION SENSIBLE DE LA RESPONSABILITÉ À L'AUTRE .....		7
1.1	Cadre philosophique : éthique relationnelle et transformations dans le théâtre de marionnettes contemporain.....	7
1.1.1	Le <i>Visage de l'autre</i> : la marionnette comme matérialisation de notre relation à autrui .....	7
1.1.2	Filiation à la pratique contemporaine : mettre en scène le « Devenir » et le « flux de la vie » .....	12
1.2	Corpus de créations avec marionnettes appendices : observation initiale de stratégies créatives pour mettre en scène la transmission mémorielle.....	14
1.2.1	La plasticité du matériau, une des clés de la manipulation de Duda Païva .....	16
1.2.2	Une qualité de mouvement qui brouille le regard, <i>Twin Houses</i> , de Nicole Mossoux .....	18
1.2.3	Superposition de signes et transformations expressionnistes : regard sur le travail d'Ilka Schönbein.....	20
1.3	Le théâtre d'objet : charge affective et mémorielle de l'objet à valider au plateau.....	24
CHAPITRE II		
QUAND L'ACTE ARTISTIQUE EST SOCIAL : ANGLES D'APPROCHE DE LA QUESTION DE LA TRANSMISSION MÉMORIELLE.....		28
2.1	Le conte contemporain : adresse directe, hybridation de la langue et métissages intra et transdisciplinaires .....	33
2.2	<i>Fictionner le réel</i> à la manière de Pierre Perrault : l'oralité et la géographie comme sources préalables, le montage comme éclairage du vécu.....	40
2.2.1	L'« expérience du réel », un processus pour recueillir la parole .....	41

2.2.2	Le passé qui met le vécu en relief : la transposition au plateau d'une stratégie de montage.....	43
2.3	Théâtre référentiel : les démarches qui ont inspiré le projet.....	47
2.3.1	Le théâtre documentaire, un genre élargi .....	47
2.3.2	S'inspirer du théâtre de témoignage pour établir un « contrat de vérité » et accéder à un inconscient collectif.....	49
2.3.3	Recours au personnage historique et à l'autofiction, modes d'ancrage et d'appropriation .....	52
 CHAPITRE III		
	DU RÉEL AU PLATEAU : LA DÉMARCHE CRÉATION DE <i>CLOTHILDE : LA RENCONTRE</i> .....	55
3.1	Témoignages, documents, « expérience du réel » et collecte de matériaux : une gestation nourrie.....	57
3.1.1	Les rencontres comme source d'inspirations principales.....	58
3.1.2	« Expérience du réel » : être au moment présent et laisser le temps agir.....	60
3.1.3	Recherche documentaire, indices pour mieux saisir la vie d'avant.....	62
3.2	Premières explorations : découverte d'assises dramaturgiques.....	66
3.2.1	Création d'une mythologie personnelle : explorations plastiques et visuelles autour de la femme-île et de l'homme-tempête.....	66
3.2.2	Laboratoire initial, une activation qui porte ses fruits.....	69
3.3	Sédimentation et allers-retours créatifs : deux échantillons de notre travail exemplifient la mise en œuvre de notre démarche créative.....	71
3.3.1	Le théâtre d'ombres : création de tableaux ancrant notre mythologie personnelle.....	71
3.3.2	Fabrication de Clothilde appendice : réduire les écarts entre l'objet anticipé et l'objet réel.....	74
3.4	L'écriture de plateau, quand le chemin se fait en marchant .....	76
3.4.1	Tâtonnements dramaturgiques : de la recherche d'une polyphonie au récit au « je », en passant par le « grand récit ».....	77
3.4.2	La marionnette comme cadre et canal d'une dramaturgie de l'intime .....	79
3.4.3	Fin de parcours : une dramaturgie née au plateau .....	84
3.5	Réception de l'essai, évolution et perspectives .....	86
3.5.1	Réactions du public, doutes et explorations à poursuivre .....	86
3.5.2	Portée philosophique et sociale : manifestation de « survivance » et projection d'un idéal d'action .....	89

CONCLUSION .....	91
ANNEXE A	
CLOTHILDE : LA RENCONTRE .....	96
APPENDICE A	
EXTRAITS D'ARCHIVES PERSONNELLES (E. ARSENEAULT) ANNOTÉS .....	115
APPENDICE B	
PHOTOS : QUELQUES TRACES DU PROCESSUS ET DE L'ESSAI.....	129
BIBLIOGRAPHIE.....	135

## LISTE DES FIGURES

Figure 1. 1 : <i>Morningstar</i> (2006), de Duda Paiva .....	16
Figure 1. 2 : <i>Twin Houses</i> (1994), de la Compagnie Mossoux-Bonté .....	19
Figure 1. 3 : <i>Métamorphose des métamorphoses</i> (après 1992), d'Ilka Schönbein.....	21
Figure 1. 4 : <i>La Vieille et la bête</i> (2009), d'Ilka Schönbein .....	23
Figure 1. 5 : <i>Métamorphoses</i> (après 1992), d'Ilka Schönbein .....	23
Figure 1. 6 : <i>Voyage d'hiver</i> (2003),d'Ilka Schönbein.....	23
Figure 2. 1 : Mélancolie et envol, travail avec la jambe-prothèse.....	37
Figure 3. 1 : <i>Butte Ronde enfantée</i> , Céline Vigneau (2000).....	67
Figure 3. 2 : <i>La femme-île</i> (2014) .....	67
Figure 3. 3 : <i>Saint Joseph</i> , de Jusepe de Ribera (vers 1635) .....	69
Figure 3. 4 : <i>Léonard Hubert</i> (2014) .....	69
Figure 3. 5 : <i>L'homme-tempête</i> .....	69
Figure 3. 6 : <i>L'ombre de l'homme tempête : un bateau sur une mer agitée</i> (2014) .....	69
Figure 3. 7 : <i>Casse-tête pour trouver l'ordre des tableaux</i> .....	84

## RÉSUMÉ

L'objectif de notre processus de création et de ce mémoire qui l'accompagne est de découvrir, puis de retracer, comment une pratique en marionnette, et plus spécifiquement en marionnette contemporaine, éclaire la thématique de la transmission intergénérationnelle de la mémoire. Ce mémoire expose le récit autopoïétique de notre démarche créative en dialogue avec des contenus théoriques.

Nous avons favorisé une relation scénique étroite entre un personnage historique issu de notre famille, à savoir Clothilde Hubert, et sa descendante, notre *alter ego*. Pour ce faire, nous avons mis au centre de l'essai scénique une marionnette appendice, représentant Clothilde, attachée à une interprète-marionnettiste, interprétant la descendante. *Clothilde : la rencontre* est l'aboutissement d'une recherche expérimentale qui a mené à l'élaboration d'une dramaturgie.

Le croisement entre la théorie et notre volonté artistique a fait surgir plusieurs avenues. Parmi celles qui ont balisé notre route, la portée philosophique de la marionnette et les enjeux plus spécifiques aux pratiques contemporaines du médium ont été retenus. Aussi, l'analyse de certains fragments de productions marionnettiques a inspiré notre pratique. Sur le plan thématique, nous avons repéré des éléments fondamentaux de notre recherche qui traversent aussi certaines pratiques artistiques en dehors de la marionnette (conte contemporain, *cinéma du vécu*, théâtre référentiel) pour mieux définir la « transmission » et la « mémoire » : l'ancrage dans le passé, l'interaction entre individus et l'appropriation (au sens du réinvestissement et de la réinvention). Approfondie, la compréhension de notre thématique a donc permis de saisir pourquoi le conte contemporain, les démarches créatives du cinéaste Pierre Perrault et quelques éléments issus de pratiques en théâtre référentiel nous ont attirée. Nous avons déterminé notre méthode de création et privilégié certains procédés dramatiques en nous inspirant de ces pratiques artistiques. Cela nous a conduit à créer une dramaturgie de l'intime.

Enfin, nous avons créé un objet porteur de sens et d'émotion, ce qui a validé nos intuitions premières et notre parcours de recherche. Nous avons trouvé un chemin personnel et concluant pour explorer la transmission intergénérationnelle de la mémoire par le biais d'outils propres à la marionnette contemporaine, confirmant que l'utilisation de ce médium, dans ce contexte, est probante.

Mots clés : marionnette contemporaine, marionnette appendice, dramaturgie marionnettique, transmission, mémoire, Îles-de-la-Madeleine.

## INTRODUCTION

La genèse de cette recherche création est une fascination pour les histoires mettant en scène notre grand-tante Clothilde Hubert (une sœur de notre grand-père paternel) et le territoire des Îles-de-la-Madeleine d'où notre famille est originaire. Particulièrement, la dimension presque héroïque que prenait Clothilde Hubert, au travers des histoires entendues, nous a incitée à chercher pourquoi sa mémoire revêtait une stature quasi mythique. L'histoire de cette femme nous impressionnait : en ayant envers et contre tous<sup>1</sup> obtenu son diplôme d'infirmière (la première diplômée des Îles) et, de ce fait, œuvré auprès des tuberculeux durant la grande épidémie des années 1930, fondé un centre de soins dans sa communauté, aidé à mettre au monde des centaines d'enfants, contribué à l'éducation des femmes quant à l'hygiène des ménages et l'alimentation, défendu les salaires des enseignantes auprès des élus locaux et été l'instigatrice de plusieurs projets sociaux, dont l'adoption d'orphelins de Québec par des familles madelinienes, elle représentait certainement une héroïne digne d'être citée et donnée en exemple. Qui plus est, Clothilde Hubert était une femme qui se démarquait par son vécu singulier, ponctué de rencontres historiques. On nous raconta entre autres qu'elle participa, en 1933, à un congrès d'infirmières à Paris, qu'elle rencontra le Pape et la Reine d'Angleterre et qu'elle accompagna, au début des années 40, sa belle-sœur chez le réputé docteur Penfield pour une opération au cerveau. De plus, sa

---

<sup>1</sup> Entre deux années scolaires, on nous a dit que Clothilde avait reçu une lettre lui annonçant son renvoi de l'école d'infirmières. Il semblerait qu'elle ait ignoré la missive et que, l'année suivante, elle se soit présentée en classe en obligeant la direction de son établissement scolaire à se rétracter. Son diplôme a donc été chèrement acquis, non seulement en surmontant des difficultés économiques, mais aussi en se montrant entêtée envers certaines personnes qui lui barraient la route.

taille imposante, sa condition d'épileptique et son caractère bouillant contribuaient à nourrir l'imaginaire la concernant. Ainsi, notre projet initial était de créer un essai en marionnette contemporaine pour nous permettre de réfléchir aux modèles d'héroïnes québécoises façonnés par notre culture. Même si, de ce projet initial, un personnage ayant des qualités héroïques est resté, la réflexion autour de l'héroïne québécoise a rapidement été troquée pour une réflexion à propos de la transmission mémorielle.

En effet, comme d'entrée de jeu il était projeté de créer une marionnette appendice pour incarner Clothilde Hubert, la préoccupation qui s'incarnait dans la forme marionnettique — l'espace relationnel entre la manipulatrice et la marionnette principale — nous renvoyait, en tant que descendante et créatrice, à un intérêt plus fondamental. Une marionnette appendice est caractérisée par la possibilité qu'un ou plusieurs de ses membres — incluant les bras, les jambes, ou même une section du tronc — soient incarnés par des parties du corps de l'interprète marionnettiste. Seule, la marionnette est incomplète. Une génération nouvelle est le prolongement des précédentes comme le corps d'un marionnettiste est le prolongement d'une marionnette appendice. Il nous apparaissait donc symboliquement cohérent que ce soit l'espace relationnel entre les générations qui soit le centre de notre exploration. L'intérêt artistique résidait dans la création d'une rencontre qui ne serait pas simplement polarisée par le caractère héroïque de Clothilde Hubert. En donnant le rôle de la descendante à la marionnettiste qui manipulerait Clothilde, nous envisagions de mettre au plateau une métaphore du lien entre deux générations de femmes, pour donner accès à leur humanité. En définitive, notre choix formel de travailler avec la marionnette contemporaine révélait et confirmait notre volonté de comprendre ce qui liait les générations.

Puisque l'utilisation d'une marionnette appendice a été l'intuition principale autour de laquelle nos hypothèses de création ont été fondées, nous synthétiserons dès le premier chapitre quelques aspects essentiels de notre recherche concernant la

marionnette contemporaine. Au second chapitre, nous aborderons trois domaines de création animés par une intention similaire à la nôtre, soit d'activer la transmission mémorielle à travers une pratique artistique. Au troisième chapitre, nous rendrons directement compte de notre démarche de création. Bien que notre réflexion autopoïétique traverse ce mémoire, la dernière partie sera consacrée plus exclusivement à la restitution condensée de notre parcours artistique et de notre démarche heuristique.

De façon plus précise, nous exposerons au premier chapitre le potentiel singulier qu'a la marionnette contemporaine pour incarner de façon sensible la transmission intergénérationnelle de la mémoire. Une dimension spécifique à la marionnette qui nous apparaissait symboliquement prometteuse au regard de notre recherche est qu'en étant à la fois objet et personnage, la marionnette peut à loisir entrer et sortir du vivant<sup>2</sup>. Cette faculté lui permet en quelque sorte de convoquer les morts. Quant aux développements marionnettiques contemporains, ils ajoutent une dimension à cette avenue dramatique : en mettant au jour la coprésence du marionnettiste et de la marionnette, ils mettent de l'avant la coexistence du monde des vivants et de celui des morts. C'est cet attribut spécifique qui nous intéressait.

À travers de notre démarche créative et du mémoire qui l'accompagne, nous souhaitons vérifier notre intuition selon laquelle la marionnette contemporaine pouvait incarner la question de la transmission intergénérationnelle. Afin d'embrasser ce défi dans son ensemble, nous avons pris acte de la dimension éthique qui semble habiter la plupart des nouvelles formes marionnettiques – principalement en ce qui concerne la responsabilité (du marionnettiste envers sa marionnette). Nous focaliserons premièrement notre attention sur cet aspect philosophique en nous

---

<sup>2</sup> Selon Steve Tillis (1992), il s'agirait même de ce qui fonde la marionnette comme langage spécifique. C'est la « double-vision » qui la constitue quelle que soit la forme particulière qu'elle prend (technique, esthétique, etc.).

référant d'abord à une réflexion engagée par Didier Plassard (2009), spécialiste du théâtre contemporain et de la marionnette. Puis, nous ferons des parallèles entre notre essai et certains attributs communs à plusieurs formes marionnettiques actuelles. Enfin, l'étude de l'histoire récente de la marionnette — nous permettant d'observer l'évolution de certaines tendances et caractéristiques de la marionnette contemporaine — nous a éclairée pour sélectionner des productions, des types de manipulation ou des esthétiques qui ont inspiré notre démarche et orienté certains choix. Des artistes aussi distincts que Duda Paiva (2006), Nicole Mossoux (1994), Ilka Schönbein, notamment avec ses différentes versions de *Métamorphoses* (vers 1992 et après) et Christian Carrignon, avec entre autres *Théâtre d'objet : mode d'emploi* (2010), font donc partie du corpus auquel nous ferons référence en premier lieu, de façon à établir des liens entre certaines facettes de leur travail et nos propres intuitions, stratégies et objectifs.

Ensuite, la définition des termes centraux de ce travail, à savoir la « mémoire » et la « transmission », a été établie au contact des théories développées par des chercheurs qui s'intéressent à la culture — dont Fernand Dumont, sociologue de la culture (1995) et Olivier Morin, philosophe et docteur en sciences cognitives (2011). Au deuxième chapitre, certaines conclusions et hypothèses issues de leurs recherches seront mises en parallèle avec notre propre travail de création. Toutefois, pour nous permettre d'aller de l'avant, précifions dès maintenant que la transmission mémorielle, telle qu'elle a été entendue durant le processus, est la passation plus ou moins visible et tangible d'un héritage — de valeurs, d'idées, d'usages, de façons d'être — qui se produit entre une génération d'ancêtres et une génération nouvelle. Cette définition reste sommaire, nous verrons qu'elle s'est élargie et précisée durant notre parcours de recherche-crédation.

Par ailleurs, comme il s'agit de repérer les outils à privilégier et de choisir nos influences, trois pratiques artistiques contemporaines — en dehors de la marionnette

— traitant de façon plus ou moins directe de la transmission de la mémoire ont aussi marqué notre réflexion préliminaire. Elles seront exposées au deuxième chapitre. Nous verrons par exemple que nous avons puisé dans les procédés narratifs du conte contemporain, considérant que la filiation très ancienne entre le conte et la marionnette pouvait s'actualiser dans notre création. Aussi, des principes rattachés au processus de création du *cinéma du vécu*<sup>3</sup>, de Pierre Perrault, entre autres grâce à sa *Trilogie de l'Île-aux-Coudres* (1963-1967), nous ont permis de repérer certaines balises alimentant nos explorations et nos réflexions. En outre, la collecte de témoignages, la recherche documentaire et l'intégration d'un personnage historique étant implicites à notre démarche, certains aspects du théâtre référentiel ont orienté le travail. Par extension, l'autoportrait filmique *Les plages d'Agnès* (2008), d'Agnès Varda, nous a sensibilisée à quelque chose de l'ordre de la liberté créatrice au « je ».

Enfin, même si le récit autopoïétique de notre travail de création est ancré grâce à différents apports théoriques dès le premier chapitre, il sera davantage approfondi au troisième et dernier chapitre. Nous y lirons que notre création s'est déroulée en deux temps : d'abord, nous avons effectué une recherche de terrain; ensuite, nous avons mis la création en œuvre en ponctuant notre travail d'allers-retours permettant de faire des choix quant aux éléments surgissant de nos explorations. Ce travail nous a fait prendre la mesure de l'engagement au présent que nécessite un processus de transmission intergénérationnel. Nous reviendrons sur cette idée durant ce dernier chapitre, ainsi que sur la réception de la création et ses impacts anticipés.

En somme, ce mémoire expose notre démarche création à partir de nos recherches sur la marionnette contemporaine et d'autres domaines artistiques qui traitent de

---

<sup>3</sup> Michèle Garneau, dans *Traversées de Pierre Perrault* (2009), rapporte que Perrault a baptisé lui-même son cinéma, *cinéma du vécu*. Elle explique ainsi l'intention de Perrault, à savoir de « dénouer le réel de l'imaginaire, c'est-à-dire le passé *vécu* des idéologies de pouvoir. Il faut que l'histoire canadienne-française (le vécu des gens) se trouve une forme qui ne soit plus celle du grand récit mythique à l'intérieur duquel on l'avait phagocytée pendant plus d'un siècle. Ce passé *vécu* qui est toujours, de surcroît, menacé d'oubli par ceux qui écrivent l'histoire. »

transmission et de mémoire. À cet égard, certains ancrages sociologiques et philosophiques sont présentés dans la mesure où ils ont contribué à nourrir notre intuition créatrice et notre réflexion théorique. Nous tentons donc ici de restituer notre parcours qui, ponctué de croisements entre la théorie et la pratique, a éclairé plusieurs aspects de notre recherche. Dès à présent, abordons la trajectoire qui s'est tracée entre nos intérêts relatifs à la marionnette et leur concrétisation effective dans l'essai.

## CHAPITRE I

### LA MARIONNETTE CONTEMPORAINE COMME MODE D'APPROPRIATION DU RÉEL ET COMME INCARNATION SENSIBLE DE LA RESPONSABILITÉ À L'AUTRE

#### 1.1 Cadre philosophique : éthique relationnelle et transformations dans le théâtre de marionnettes contemporain

##### 1.1.1 *Le Visage de l'autre* : la marionnette comme matérialisation de notre relation à autrui

Nous souhaitons que la relation intergénérationnelle qui serait mise au plateau soit sensible, poétique et porteuse de sens. Pour ce faire, nous avons intuitivement choisi une forme marionnettique. Nous avons déjà vu et expérimenté que la marionnette contemporaine pouvait mettre en scène de saisissantes métaphores du réel. Cependant, c'est à travers nos lectures que nous avons constaté qu'une éthique relationnelle traversait plusieurs formes contemporaines et que celle-ci faisait justement appel à la sensibilité que nous souhaitons toucher. En guise d'introduction, nous décrirons donc en quoi la marionnette contemporaine parle d'éthique relationnelle et comment ce fait confirme notre choix d'utiliser une marionnette appendice, ainsi que d'autres outils marionnettiques sur scène.

La marionnette contemporaine recèle des modes d'expression permettant d'explorer une kyrielle de mondes fantastiques et d'esthétiques diverses. Choisir d'explorer ce médium singulier pour son potentiel d'incarnation du réel peut paraître paradoxal,

mais force est d'admettre que la marionnette a des possibilités expressives qui permettent d'incarner de façon éloquente des dimensions du réel parfois occultées, et ce, de façon troublante. Dans la marionnette contemporaine, la mise au plateau de l'aspect relationnel — et éthique — nous intéresse particulièrement.

Bien que la marionnette contemporaine recouvre un spectre de pratiques éclatées, distinctes et parfois sans liens apparents, elle met fréquemment en scène des questionnements éthiques, particulièrement ceux relatifs à la responsabilité interpersonnelle. Didier Plassard (2009) a en effet su observer qu'en cessant d'être limitées par ce que suggère la verticalité de la manipulation — par le haut ou par le bas — les dramaturgies marionnettiques contemporaines, sorties du castelet, mettent très souvent en scène ce type de questionnements.

En se rapprochant du corps du marionnettiste, la marionnette contemporaine entre justement dans cet espace de la responsabilité, elle devient presque instantanément, parce que petite, fragile, dépendante, une figure particulièrement saisissante de la relation à l'autre. (Plassard, 2009)

Concrètement, un marionnettiste visible, jouant sur le même plan que sa marionnette et pouvant manipuler autant qu'interpréter, expose son devoir à l'égard de sa figure. Un premier niveau de jeu implique que pour que la figure reste vivante dans le regard du public, le marionnettiste doit la manipuler. L'espace entre l'acceptation et le refus de cette responsabilité vis-à-vis de la marionnette peut devenir un ressort dramatique qui se décline selon l'intention créative. Autrement, certaines dramaturgies marionnettiques peuvent révéler et mettre en exergue des renversements de pouvoirs. Dans un théâtre d'acteurs, les comédiens et le metteur en scène trouvent conjointement comment traduire physiquement et dans l'espace des rapports de force qui s'inversent. En marionnette, l'illusion que l'objet prend le pouvoir sur l'interprète peut décupler l'impact du retournement, puisque contrairement aux acteurs, les deux entités en présence n'appartiennent pas à la même réalité. L'apparente perte de

contrôle de l'interprète, dont le personnage marionnettique continue de dépendre, fait écho aux inquiétudes du spectateur à l'effet de perdre le contrôle sur le monde matériel et que ce dernier se retourne contre lui. Une brèche s'ouvre alors sur une réalité relationnelle préférablement maintenue à distance ou occultée. Ainsi, souvent plus franchement que dans un théâtre d'acteurs, le cadrage que permet la marionnette met l'accent sur ce qui se passe entre les personnages. Cela rend tangible et met en valeur des dynamiques de relations. Sous cet angle, nous constatons que plusieurs formes marionnettiques contemporaines mettent au jour la complexité des liens interpersonnels et l'effort (physique ou moral) qui doit être déployé pour les préserver, les équilibrer ou s'en défaire, et ce, dans tous les types de rapport : séduction, possession, protection, dépendance, révolte, filiation, domination, etc.<sup>4</sup> La force de renvoi au réel de ces formes est d'autant plus puissante qu'en se détachant du réalisme, la marionnette fait apparaître l'essentiel d'une réalité relationnelle.

Inspiré par un postulat d'Emmanuel Lévinas, notre défi a été de chercher à rencontrer Clothilde comme une entité autre, influente. « Pour qu'une véritable transcendance soit possible, il faut que l'autre concerne le moi, tout en lui demeurant extérieur » (Lévinas, 1995). La rencontre concrète d'une altérité pousse, selon Lévinas, à la transcendance. Il propose lui-même un axe de réflexion renversant la pensée occidentale qui sous-tend que tout ce qui est à l'extérieur de nous est aussi en nous. Il suggère plutôt que l'autre est différent et que c'est en opérant une *sortie de soi*<sup>5</sup> qu'il est possible de parvenir à le rencontrer. Lévinas expose en outre qu'en rencontrant le *Visage de l'autre*<sup>6</sup>, « ne pas laisser autrui mourir seul » (ibid.) devient une exigence.

---

<sup>4</sup>Plusieurs types de rapport sont extraits du texte de Plassard, 2009, p.25.

<sup>5</sup> Lévinas associe la *sortie de soi* à un mouvement de transcendance possible à travers la relation sociale. C'est pour lui au contact du *Visage de l'autre* que le sujet, sans être emporté par son mouvement de dépassement, peut rester dans un mouvement de transcendance. (Lévinas, 1995)

<sup>6</sup> Cet extrait de *Altérité et transcendance* (1995) nous renseigne sur ce qu'entend Lévinas à propos du *Visage de l'autre* : « Le visage est cette possibilité du meurtre, cette impuissance de l'être et cette

Par ce fait, il était intéressant de concrétiser notre ancêtre dans un appendice. La descendante par son double statut (manipulatrice et personnage) devait constamment maintenir, au-delà d'elle-même, la vie de son ancêtre. L'objet inanimé enjoignait une *sortie de soi*. En cela — Plassard l'a bien vu — la philosophie éthique lévinassienne, ancrée à une réalité (celle du *Visage de l'autre*), fait écho à la responsabilité éthique que la marionnette contemporaine incarne.

Le sentiment de responsabilité de la descendante qui repositionnait son regard créait donc une relation singulière avec Clothilde appendice : bien qu'elle semblait souvent dominée par l'ancêtre, la descendante en demeurait responsable. Puis, la descendante qui s'est — en quelque sorte — transcendée a été transformée par la rencontre du *Visage de l'autre*, celle de l'altérité qui s'attachait à elle et l'habitait.

Au niveau psychique ou émotionnel, la partie soi-disant consciente ou claire flotte sur une vaste zone obscure où se stratifient des émotions ignorées, refoulées, et qui vont rester telles. Conrad disait que chacun de nous abrite un « compagnon secret [7] » (pour reprendre le titre de son récit), un voyageur clandestin dont on ne repère que des traces, signaux d'une présence qu'on ne réussit pas à voir, même si souvent c'est cette présence qui dirige nos actes, oriente (ou désoriente) nos émotions, tire les fils de nos vies; et c'est avec ou contre cette présence clandestine que nous menons une lutte pour être au centre de nos expériences. » (Eruli<sup>8</sup>, 2011)

---

autorité qui me commande « tu ne tueras point ». Ce qui distingue donc le visage dans son statut de tout objet connu tient à son caractère contradictoire. Il est toute faiblesse et toute autorité. Cet ordre qu'il expose à l'autre relève aussi de l'exigence de responsabilité de ma part. [...] Quand je dis « je fais mon devoir », je mens, car je ne suis jamais quitte envers l'autre. Et dans ce jamais quitte, il y a la « mise en scène » de l'infini, responsabilité inépuisable, concrète. Impossibilité de dire non. » (Lévinas, 1995)

<sup>7</sup>Joseph Conrad, *Le Compagnon secret/The Secret Sharer*, Gallimard, Paris, 2005

<sup>8</sup>Brunella Eruli était une critique et une théoricienne spécialiste des avant-gardes. Elle a été créatrice et rédactrice en chef de la revue *PUCK*.

La relation entre la marionnettiste et sa figure rend visible cette cohabitation, dévoile la « présence clandestine » qui s’empare de la descendante et met au jour les métamorphoses qui s’opèrent en elle.

Le sentiment éthique réveillé par ce type de partition marionnettique, au-delà de la réflexion philosophique, touche une dimension sensible. L’objet de focalisation, le *tu*, au lieu du *moi*, constamment éprouvé dans une manipulation horizontale maintient l’intérêt et tend à provoquer l’attachement. En en faisant un pilier de notre réflexion théorique au regard de notre démarche de création, le parallèle que Plassard propose entre la marionnette contemporaine et la philosophie lévinassienne a permis de ne pas perdre de vue le chemin sensible qui guiderait nos explorations. Concrètement, nous les avons donc régulièrement recadrées en interrogeant ce que Clothilde et ses contemporains pouvaient avoir à nous transmettre, plutôt qu’en cherchant à faire apparaître nos préoccupations du moment (qui allaient teinter l’essai).

« Se souvenir que les hommes d’autrefois avaient un futur ouvert et qu’ils ont laissé après eux des rêves inaccomplis, des projets inachevés : telle est la leçon que la mémoire enseigne à l’histoire<sup>9</sup> » (Ricœur, 1998). Vitaliser le « futur ouvert » de Clothilde Hubert était une priorité. Ainsi, en cherchant ce qui pourrait engager la marionnette appendice « Clothilde » au présent pour projeter ses rêves et ses projets, nous avons finalement trouvé des solutions scéniques en phase avec les possibilités actuelles du médium.

Ce cadre philosophique étant défini, nous exposerons, au prochain sous-chapitre, l’hypothèse d’Hélène Beauchamp<sup>10</sup> selon laquelle la marionnette contemporaine incarne le « Devenir » et le « flux de la vie » (Beauchamp, 2011). Nous parlerons

---

<sup>9</sup>Cité dans *Traversées de Pierre Perrault* : Ricœur, P. (1998). « Histoire et mémoire » dans Baeque, A. et Delage, C. (dir.). *De l’histoire du cinéma*. Bruxelles : Complexe.

<sup>10</sup> Hélène Beauchamp est professeure émérite en théâtre à l’Université du Québec à Montréal.

ainsi de la faculté qu'a la marionnette à concrétiser, juxtaposer et superposer différents états passagers ou sauts temporels, ce qui multiplie les significations et donne de l'épaisseur au propos en exposant ses multiples dimensions. Cette faculté — cette singularité propre à la marionnette — a entre autres influencé notre décision à l'effet de construire un arc dramatique. Nous verrons pourquoi.

### 1.1.2 Filiation à la pratique contemporaine : mettre en scène le « Devenir » et le « flux de la vie »

Les représentations de passages (de la vie à la mort, de la présence au souvenir, de l'état mental à la condition physique, de la réalité au rêve, de la corporéité à l'*éthéré*, etc.) deviennent souvent les articulations essentielles qui constituent la colonne vertébrale de nombreuses productions marionnettiques. Tenant initialement surtout compte du fait que Clothilde et la descendante ne s'étaient jamais rencontrées, qu'elles étaient issues d'époques différentes et de territoires distincts, certaines avenues relatives à la mise en scène de passages ont d'abord été explorées afin de pouvoir mettre leurs deux mondes en relation. En effet, tout en étant directement incarnée par cette relation (nous reviendrons sur ce lien au deuxième chapitre), la transmission de la mémoire allait se déployer à travers les passages et la représentation des espaces ou moments transitionnels.

Hélène Beauchamp (2011), en synthétisant certaines interventions de marionnettistes, pédagogues et universitaires à la suite de tables rondes thématiques initiées principalement par l'Institut international de la marionnette de Charleville-Mézières, émet l'hypothèse qu'une tendance actuelle de la pratique est de travailler autour de la projection du « Devenir » et du « flux de la vie ». Au regard de notre démarche, cette hypothèse nous apparaît très juste. « Plus que le protagoniste d'une action constituée d'événements, le marionnettiste contemporain serait l'acteur et l'orchestrateur d'une

dramaturgie du Devenir et du flux de la vie. » (Beauchamp, 2011)

Nous avons initialement voulu créer plusieurs courtes scènes grâce aux outils qu'offre la marionnette contemporaine en envisageant de présenter des explorations fragmentaires, des tableaux distincts qui n'avaient pas vocation à constituer une forme spectaculaire aboutie : nous songions à proposer une conférence-démonstration que nous aurions ponctuée des extraits créés. Il s'est avéré que les passages, les transformations et la progression dramaturgique ont été des éléments si essentiels à l'expression de la thématique de la transmission de la mémoire et si intrinsèques à notre travail marionnettique que la création d'un arc dramatique a été nécessaire. En effet, l'intérêt du projet reposait sur les articulations : en créant des saynètes déconnectées les unes des autres, le chemin relationnel, temporel et émotionnel ne pouvait pas exister : nous avons donc opté pour l'écriture d'un arc dramatique. Certes non linéaire, cette courbe dramatique traduisait somme toute le parcours émotif de la descendante et sa résolution.

Des constantes citées par Beauchamp pour étayer son hypothèse font par ailleurs écho à notre création. Dans son acception extensive de la marionnette contemporaine (incluant notamment le théâtre d'ombres et le théâtre d'objet), Beauchamp observe entre autres le fait — relevé par Plassard — que donner vie et accompagner une vie sont des *leitmotivs* actuels; elle ajoute que la démarche de Christian Carrignon, qui donne une vie nouvelle à des objets manufacturés « témoins d'un temps perdu » (Beauchamp, 2011), projette à sa façon le « Devenir »; elle affirme en outre qu'en se métamorphosant, le marionnettiste fait partie de la transformation et que l'interpénétration de l'homme et de son environnement (corps-castelet, corps-paysage, corps-matériau, etc.) incarne le « flux de la vie ». « Visibilité changeante, présence instable et transitoire, métamorphoses, substitutions et jeux d'identité et de pouvoir modifient considérablement l'image philosophique du marionnettiste et de la marionnette » (Beauchamp, 2011). En choisissant de créer un arc dramatique, ce

potentiel attribué à la marionnette contemporaine s'est naturellement incarné dans notre essai scénique : en effet, notre *alter ego*, avec sa jambe-prothèse, s'envolait métaphoriquement dans un autre état de conscience, son ventre gonflé se transformait en une géographie physique — l'île du théâtre d'ombres — elle donnait vie à son ancêtre en la « pondant » et le sable devenait le signe du lien entre les membres d'une même famille. En cherchant à incarner la transmission mémorielle dans un arc dramatique, notre essai s'est donc inscrit dans la filiation relevée par Beauchamp.

## 1.2 Corpus de créations avec marionnettes appendices : observation initiale de stratégies créatives pour mettre en scène la transmission mémorielle

Une filiation existe entre plusieurs fragments de spectacles étudiés et notre travail. Plus spécifiquement, l'influence de certains éléments qui avaient touché notre sensibilité artistique dans les pratiques de Duda Paiva, Nicole Mossoux et Ilka Schönbein peut être perçue. La rétrospective sélective de certains fragments de leurs productions nous a permis d'identifier des principes, des esthétiques, des matériaux, des procédés dramaturgiques et des types de manipulation qui ont contribué à enrichir notre démarche. Des influences ont été délibérément choisies tandis que d'autres filiations n'ont été observées qu'*a posteriori*. Les deux types de croisements seront ici présentés.

Préalablement, de manière légèrement digressive, nous aborderons le concept de « réalité liquide », qui a inspiré celui d'« acteur liquide » à Brunella Eruli (2011) et a permis de nommer le fait de pouvoir représenter directement des réalités complexes, multiples, évolutives et souvent furtives.

En ce qui concerne la transmission de la mémoire intergénérationnelle, notre expérimentation a montré qu'elle devait s'incarner dans une forme qui saurait traduire

une réalité changeante qui faisait état du transitoire. Eruli, en s'inspirant des écrits du sociologue anglo-polonais Zygmunt Bauman portant sur le concept de « réalité liquide » (Bauman, 2000), explique comment l'état de présence de l'interprète marionnettiste, comme toutes les composantes du spectacle, peut être fugace et exprimer successivement une multitude d'éléments de natures différentes. L'interprète devient ainsi un « acteur liquide ». En appliquant le concept de Bauman à la marionnette, Eruli fait entrevoir la correspondance entre ce médium contemporain et la postmodernité. La marionnette superpose et juxtapose des éléments ou des métaphores visuelles, qui peuvent, à un certain moment, être constitutifs de personnages, de situations, de territoires puis, l'instant d'après, leur être totalement étranger ou faire écho à un autre aspect de la représentation. Elle met donc au jour une « réalité liquide », une réalité changeante et multiforme, une réalité qui, à cet égard, correspond à la réalité contemporaine. Dans les faits, on ne peut que relever des traces de la mémoire — nous le verrons au deuxième chapitre — et la finalité de la transmission repose sur une réinvention. En matière de dramaturgie, un point de vue linéaire classique ne rendait donc pas justice au mouvement irrégulier de transmission intergénérationnelle de la mémoire. La transmission mémorielle ne pouvait être appréhendée comme un bloc continu. Le concept de « réalité liquide » et par extension, celui d'« acteur liquide » (dont la présence se diffracte), était donc une piste d'exploration importante pour notre écriture scénique. Des créations de Duda Paiva, de Nicole Mossoux et d'Ilka Schönbein ont permis d'entrevoir comment ce concept pouvait s'incarner. Comme l'horizontalité de la relation — le lien — entre la marionnettiste et Clothilde appendice était notre première piste de travail pour incarner la transmission, les expertises originales de créateurs chevronnés en cette matière allaient nous inspirer.

### 1.2.1 La plasticité du matériau, une des clés de la manipulation de Duda Paiva

Créé en 2006 par Duda Paiva, *Morningstar*<sup>11</sup> met en scène une créature, d'abord repliée sur elle-même dans une paire de fesses suspendue, puis déployée et enfilée par le marionnettiste. Ce dernier prête d'abord ses mollets et ses pieds à la figure, puis il l'enfile complètement, comme une paire de pantalons courts qu'il remonterait, pour ultérieurement disparaître derrière sa nouvelle bête.

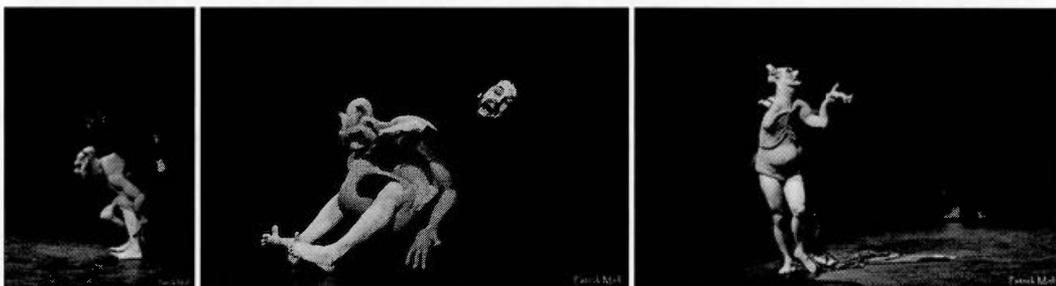


Figure 1. 1: *Morningstar* (2006), de Duda Paiva  
On voit la transformation de l'état de présence du marionnettiste, ainsi que l'évolution du personnage marionnettique.<sup>12</sup>

Cette création ludique met en lumière une « réalité liquide » où la relation entre un danseur-manipulateur et une marionnette appendice se transforme constamment : ni les personnages, ni les relations, ni la dramaturgie ne sont prévisibles. La flexibilité du matériau en mousse et du danseur-manipulateur aidant, les frictions entre la créature et le marionnettiste font apparaître des connexions entre les entités, en laissant aussi souvent les mondes vivre en parallèle. À la lumière de cette production,

<sup>11</sup> Theaterencyclopedie, *Duda Paiva Puppetry and Dance*, mis en ligne le 29 mai 2009. <http://www.youtube.com/watch?v=Mza9EcqdpUw>

<sup>12</sup>Photos mises en ligne le lundi, 16 Février 2009 04:19 :  
[http://patrickmollphoto.com/galleries/theatre/Marionnettissimo/Morning\\_Star/medium/0013.jpg](http://patrickmollphoto.com/galleries/theatre/Marionnettissimo/Morning_Star/medium/0013.jpg)  
[http://patrickmollphoto.com/galleries/theatre/Marionnettissimo/Morning\\_Star/medium/0019.jpg](http://patrickmollphoto.com/galleries/theatre/Marionnettissimo/Morning_Star/medium/0019.jpg)  
[http://patrickmollphoto.com/galleries/theatre/Marionnettissimo/Morning\\_Star/medium/0067.jpg](http://patrickmollphoto.com/galleries/theatre/Marionnettissimo/Morning_Star/medium/0067.jpg)

il nous est apparu que la plasticité du matériau était une des clés qui pourrait nous permettre de faire évoluer la relation entre Clothilde appendice et la descendante. Le partage des jambes nous intéressait également. Il devenait une façon de lier Clothilde et la descendante autant qu'un prétexte pour susciter le conflit entre elles. Nous avons donc choisi de travailler avec de la mousse extensible et de partager les jambes de la descendante avec Clothilde pour explorer les possibilités de jeu, les liens et les fractures qui nourriraient leur relation.

Or, on peut le concevoir, la nature des matériaux utilisés en marionnette influence la création. « Si toute création de marionnette engage une recherche plastique, cette dernière, loin d'être autosuffisante, ne s'élabore que dans les allers-retours entre l'atelier (où la marionnette prend forme) et le plateau (où cette forme est mise en jeu). » (Han, 2009) Nous n'avions jamais expérimenté le travail avec la mousse flexible, mais notre intérêt résidait dans le fait que la mousse, en plus d'être légère et réactive, change d'aspect lorsqu'elle est compressée ou étirée. Apprivoiser notre matière a été ardu, mais des images que nous n'aurions pas pu envisager sans nos explorations ont été créées grâce entre autres à la flexibilité et à la réactivité de la mousse utilisée. Par exemple, une fois compressée, la marionnette pouvait entrer dans un bas de nylon (qui avait l'aspect d'un placenta au bout de son cordon ombilical). Cette propriété nous a permis de concrétiser la scène où la descendante « pond » son ancêtre (voir Annexe A, tableau 3) : « la recherche plastique ne vient pas à l'encontre du jeu ni de la dramaturgie, mais à leur rencontre. » (ibid.)

### 1.2.2 Une qualité de mouvement qui brouille le regard, *Twin Houses* de Nicole Mossoux

À l'autre bout du spectre, *Twin Houses* (1994)<sup>13</sup>, de la Compagnie Mossoux-Bonté, entretient une illusion plus inquiétante en donnant à voir cinq marionnettes appendices qui agissent à travers le personnage incarné par Mossoux. Dans son spectacle, Mossoux exprime les multiples facettes qui l'habitent, « qui squattent nos gestes » (Mossoux et Bonté, 1996), allant même jusqu'à ce que l'une d'entre elles tente de l'égorger. En incarnant un espace personnel et intérieur, ses marionnettes « donnent corps à ce qu'[elle n'osait] évoquer, ou à ce que [son] corps seul ne suffirait à engendrer » (Mossoux et Bonté, 1996). L'intention d'exprimer une condition intérieure invisible autrement s'est également imprimée dans certaines de nos propositions scéniques. À ce titre, les stratégies auxquelles nous avons eu recours différent de celle de Mossoux, puisque nous nous sommes servie d'autres outils marionnettiques — tels la jambe-prothèse, le personnage de Corne-de-brume et le théâtre d'ombres — pour évoquer la condition intérieure de la descendante. Nous y reviendrons d'ailleurs au dernier chapitre. Aussi, contrairement aux marionnettes de Mossoux qui ont un aspect hyperréaliste brouillant les perceptions, Clothilde était une figure dont l'esthétique se voulait ouverte aux interprétations. Son apparence se distinguait de celle de la descendante.

---

<sup>13</sup> Extrait de *Twin Houses* dans : Huraux, M. (réalisateur) et Martin-Lahmani, S. (collaboratrice). (2005). *Anima, l'esprit des marionnettes* [film documentaire]. Paris : CinéTévé/Arte/INA.



Figure 1. 2 *Twin Houses* (1994), de la Compagnie Mossoux-Bonté  
On remarque ici la manipulation sur le côté (tels des siamois) et l'esthétique hyperréaliste de Mossoux, dans *Twin Houses* (1994)<sup>14</sup>.

Néanmoins, à l'instar de Mossoux, l'idée que la marionnettiste soit habitée et prolongée par notre fantôme féminin nous intéressait. Certaines de nos manipulations peuvent en cela s'apparenter aux siennes. Par exemple, dès le premier moment où notre marionnettiste était attachée à Clothilde appendice, elle perdait le contrôle de ses jambes et la marionnette l'enjoignait à la suivre plutôt que l'inverse. D'emblée il s'agissait donc, comme le décrit Patrick Bonté, d'utiliser un « mouvement antagoniste » (expression reprise par Bonté, issue des travaux de Meyerhold, Decroux et Lecoq et dont le sens a évolué) : « il s'agit de montrer un corps tirailé entre deux intentions opposées, deux rythmes différents, de façon à introduire l'idée de division, de fragmentation, et de construire ce que Bonté appelle des "atmosphères schizophréniques". » (Guidicelli, 2011)

D'autres qualités de mouvements de notre essai peuvent aussi rappeler *Twin Houses*. Notamment, lorsque la tête de Clothilde marionnette est manipulée par le pied de la descendante qui veut se défaire de l'emprise de son ancêtre (voir Annexe A, p.111), Clothilde appendice semble bouger d'elle-même, manipulée avec lenteur. L'illusion

<sup>14</sup>Photo 1 : <http://www.rozswietlamykultur.pl/reflektor/2014/01/30/teatr-zaklety-w-lalce/>  
Photo 2 : <http://www.corps-objet-image.com/nicole-mossoux>

que la marionnette peut agir seule est alors entretenue. Dans le même esprit que Mossoux, il s'agissait de préserver intentionnellement la confusion : « Il faudrait qu'il [le spectateur] ne sache plus qui est en train d'agir, qui manipule qui, qui est à l'origine du mouvement — d'âme et de corps —, et qu'il ne perçoive plus ce qui produit la lumière et l'ombre : le faisceau des projecteurs ou le battement des paupières » (Mossoux et Bonté, 1996).

### 1.2.3 Superposition de signes et transformations expressionnistes : regard sur le travail d'Ilka Schönbein

Enfin, la force d'évocation de plusieurs créations d'Ilka Schönbein a marqué notre imaginaire. Ces créations fascinent par le langage singulier que Schönbein construit. Ce langage est peuplé de masques (qui la représentent souvent) et d'objets marionnettiques expressionnistes qui se déploient grâce à une corporéité investie. Schönbein fait vivre des personnages étranges et fait surgir des êtres inquiétants.

Notamment, un extrait de *Métamorphose des métamorphoses*<sup>15</sup> rend bien ce qui, dans les créations de Schönbein, nous touche.

---

<sup>15</sup>Schönbein a créé cinq versions de *Métamorphose des métamorphoses*, elles-mêmes issues d'un spectacle de rue originel : *Métamorphoses*. Pour voir un extrait : Georg Heike, *Ilka Schönbein Metamorphosen*, mis en ligne le 4 février 2011.

<https://www.youtube.com/watch?v=UPGJ7ScBz1w&feature=related>



Figure 1. 3 *Métamorphose des métamorphoses* (après 1992), d'Ilka Schönbein. La mère et la fille<sup>16</sup>.

Une fillette y est accompagnée par sa mère, interprétée par Schönbein, revêtue d'un masque gris et d'un habit noir (évoquant le veuvage et la mort). Tandis que Mossoux se tient plutôt à côté des marionnettes de *Twin Houses* en leur partageant — telle une siamoise — ses épaules, ses bras et le haut de son corps, Schönbein manipule l'enfant en se tenant derrière sa marionnette à qui elle prête une main et ses pieds. L'illusion fonctionne : les pieds qui appartiennent aux deux entités permettent de croire que la petite fille peut flotter, danser et se reposer sur la figure maternelle. En filigrane, l'épaisseur et l'opacité de la relation à la mère — qui manipule — sont transposées sur scène en incarnant le mystère de la transmission entre les deux êtres. L'apparente légèreté de la petite fille contraste avec la noirceur de la figure maternelle. En découvrant que la mère exige de sa fille qu'elle quête, notre perception de la situation et de la relation change. Le présent et l'avenir de la petite fille deviennent subitement très sombres. Dans la scène suivante, la mère devient une marionnette et sa fille, devenue une jeune femme, est jouée par Schönbein. Cette scène évoque l'avenir projeté quelques secondes plus tôt. Nous avons été sensible à cette superposition et cette progression d'images-mouvements inventées par Schönbein. Cela correspondait à un de nos intérêts pour une possibilité de la marionnette : celui de créer une épaisseur de signes qui se transforment, évoluent et se lisent à plusieurs niveaux.

<sup>16</sup> Photos tirées de : <https://leighillam.wordpress.com/2010/04/25/ilka-schonbein/>

Pour terminer, ajoutons que l'esthétique expressionniste de Schönbein nous attirait et que la conception de plusieurs de nos explorations a été nourrie de souvenirs plus ou moins clairs et plus ou moins conscients de ses spectacles. Notamment, le travail que Schönbein fait avec ses masques a influencé certaines de nos explorations. Celui avec une jambe-prothèse — avec laquelle Schönbein travaille dans *La vieille et la bête*<sup>17</sup> et dans *Voyage d'hiver*<sup>18</sup>, nous intéressait. À partir d'une prothèse similaire, nous avons trouvé notre propre voie. Par ailleurs, présenter l'épaisseur et l'opacité de la relation intergénérationnelle était un de nos objectifs. L'accouchement et les premiers instants de vie d'un bébé-marionnette au corps osseux<sup>19</sup> avaient déclenché notre imaginaire à cet égard. Notre création du tableau de la « *ponte* » de Clothilde (voir Annexe A, tableau 3) avec son extraction de l'œuf est probablement en partie attribuable à ce déclencheur. Enfin, Schönbein, dans *Voyage d'hiver*<sup>20</sup>, porte une sorte de luge avec des bâtons de ski de fond. Sur la luge, de petites jambes sont visibles et, comme les véritables jambes de Schönbein ne sont pas éclairées, le personnage semble voguer dans l'espace sombre qui l'entoure.

---

<sup>17</sup> Axe Sud Production, *La vieille et la bête*, mis en ligne le 19 octobre 2012. À 0:45:00. <https://www.youtube.com/watch?v=UKTfMSg3FzQ>

<sup>18</sup> Mickey Kuyo, *ILKA SCHÖNBEIN*. Filmé le 25 mai 2005. Mis en ligne le 6 mars 2008. À compter 0:13:12. [http://www.dailymotion.com/video/x4m9pj\\_ilka-schonbein\\_creation](http://www.dailymotion.com/video/x4m9pj_ilka-schonbein_creation)

<sup>19</sup> Ander Lipus, *ILKA SCHÖNBEIN*, mis en ligne le 11 octobre 2008. <https://www.youtube.com/watch?v=xSgz56-w9H0>

<sup>20</sup> Tanzfilminstitut, *Ilka Schönbeins Winterreise, 3sat Foyer, 03.09.2005*, mis en ligne le 17 octobre 2007. À 0:04:47. [https://www.youtube.com/watch?v=eUjbQ\\_BifVs](https://www.youtube.com/watch?v=eUjbQ_BifVs)



Figure 1. 4 *La Vieille et la bête* (2009), d'Ilka Schönbein  
Utilisation d'un masque et d'une jambe prothèse<sup>21</sup>



Figure 1. 5 *Métamorphoses* (après 1992), d'Ilka Schönbein  
Mère et bébé



Figure 1. 6 *Voyage d'hiver* (2003), d'Ilka Schönbein  
Luge<sup>22</sup>

De notre côté, une avenue dramaturgique s'est développée autour d'un toboggan qui aurait pu devenir une métaphore de la vie<sup>23</sup>. Durant les explorations autour de cet objet, nous nous sommes remémoré la descente en luge de Schönbein et nous en avons regardé l'extrait vidéo avec certains collaborateurs. En présentant ces extraits, certaines références communes ont été établies et ont enrichi nos dialogues.

<sup>21</sup>Photo de la figure 1.4 tirée de : <https://leighgillam.wordpress.com/2010/04/25/ilka-schonbein/>

<sup>22</sup>Photos des figure 1.5 et 1.6 tirées de : <https://coldcomfort2010.wordpress.com/ilka-schonbein/>

<sup>23</sup> Un fragment du journal personnel de Béatrice Arseneault-Hubert nous a entre autres inspiré qu'un toboggan pourrait devenir la métaphore de la vie (voir Appendice A).

Rejetés, retenus, ou partiellement intégrés, plusieurs éléments issus de ce corpus ont fait avancer notre réflexion et notre écriture de plateau. Principalement, nous avons réinvesti l'idée d'utiliser de la mousse pour sculpter Clothilde (Duda Paiva), nous avons été sensible à la manipulation et aux effets de présence que Nicole Mossoux crée, puis l'esthétique, ainsi que la superposition et l'évolution des signifiants qui singularisent les propositions scéniques de Schönbein nous ont inspirées à plusieurs niveaux. Des traces du chemin entre nos inspirations marionnettiques et l'essai réalisé sont observables. Il est juste d'affirmer que des réminiscences de nos recherches préalables ont ressurgi — consciemment ou non — durant la démarche de création et qu'elles ont vraisemblablement nourri notre intuition créatrice.

### 1.3 Le théâtre d'objet : charge affective et mémorielle de l'objet à valider au plateau

La marionnette, ce médium dont le mode d'appropriation du réel consiste à créer concrètement des métaphores au plateau, a plusieurs modalités d'expression. Nous en avons énuméré certains détails et quelques techniques (dont le « mouvement antagoniste », les prothèses, l'utilisation de masques, les variations rythmiques, etc.). À présent, nous nous attarderons à la pratique de Christian Carrignon autour de l'*objet manufacturé* et nous entreverrons où cela nous a conduite.

Le théâtre d'objets exerçait, depuis le début de notre réflexion au sujet de la mémoire, un grand attrait pour la recherche. Nous avons d'abord cru que certaines ressources matérielles typiques aux Îles-de-la-Madeleine comme des filets, des instruments maritimes, des cartes de navigation, du bois de dunes, de la laine et des broches à tricoter, etc. pourraient déclencher la création de tableaux durant les laboratoires de recherche. Bien que nous ayons rapporté quelques-uns de ces matériaux des Îles-de-la-Madeleine, nous n'avons pas senti l'élan d'approfondir leur exploration. En

revanche, l'idée de base issue de lectures à propos du Théâtre de cuisine, dirigé par Christian Carrignon, s'est déposée là où on ne l'attendait pas.

En réalité, nous souhaitons nous inspirer d'un théâtre d'objet dont la forme s'éloigne de l'animisme et de l'anthropomorphisme traditionnellement attribués à la marionnette, parce qu'il engage d'emblée la mémoire. En effet, c'est « la rupture mémorielle des années 70 » (Mattéoli, 2011) qui a introduit ce théâtre d'*objets pauvres* ou *manufacturés* dans lequel, Mattéoli nous l'explique, le souffle du spectacle provient de l'objet chargé de la mémoire qu'il porte. L'*objet pauvre*<sup>24</sup>, parfois « manipulé de façon immobile », est exposé et entre en relation avec le conteur qui « évolue dans un temps immobile dont il assure la permanence en entretenant la mémoire de ce qui fut et se trouve être toujours ». Cette pratique nécessite le concours d'un témoin ou d'un conteur qui donnera sens à la présence de l'objet. Bien que le narrateur tire certaines ficelles, l'*objet pauvre* s'impose en se déterminant lui-même et en s'écartant souvent de ce qu'on voudrait lui faire jouer. Il a sa mémoire propre et le créateur doit être attentif à la laisser s'exprimer. Dans le cas qui nous occupe, le sable des Îles-de-la-Madeleine s'est imposé comme ambassadeur du territoire puis, au fil de l'écriture de plateau, il a également accumulé d'autres significations.

À ses débuts, le Théâtre d'objet, nommé ainsi en 1980 et créé par trois compagnies (Théâtre de cuisine, Théâtre Manarf et Vélo théâtre) en réponse à l'abondance d'objets issus de la société de consommation, était réservé aux objets manufacturés. Cependant, « aujourd'hui l'on peut, paradoxalement, faire du Théâtre d'objets sans objet, par exemple en manipulant de la matière. » (Duval, 2012) Qui plus est, le signe n'a pas besoin d'être authentique pour évoquer de nombreuses significations : dans

---

<sup>24</sup> L'*objet pauvre* dont se sert Christian Carrignon est un objet manufacturé devenu « référent collectif » ; c'est une relique véritable qui a été témoin d'une autre époque. Il est chargé parce qu'il contient un souvenir, une référence (Mattéoli, 2011).

notre essai scénique, le sable, qu'il provienne du parc ou qu'il soit fait de maïs concassé était aussi le sable des Îles.

Dans le théâtre d'objet, il s'agit bien de suggestion ou d'évocation : l'objet ou la matière y adoptent un fonctionnement métaphorique — ou métonymique, selon les cas. Une large place est laissée à l'imagination du spectateur, sollicitée *a priori* plus fortement que devant un acteur ou une marionnette. La plupart du temps, l'objet ne représente pas, il signifie [...] : tout le théâtre de marionnette s'appuie sur des signes, mais le Théâtre d'objet particulièrement. (Duval, 2012)

Ainsi, l'utilisation de la parole conteuse — qui donne dans ce cas-ci plusieurs sens à la matière — s'est avéré être une stratégie narrative génératrice d'une poésie visuelle et langagière qui, à partir d'un signe — le sable — a engendré des résonances diverses.

En somme, nous avons choisi d'explorer les aspects du théâtre de marionnettes contemporain qui nous interpellaient et qui nous semblaient cohérents pour exprimer notre thématique. Nous avons commencé par nous intéresser à l'éthique relationnelle que la marionnette évoque et qui se retrouvait au cœur de notre intuition première, à savoir la mise au plateau d'une relation intergénérationnelle grâce à une marionnette appendice. En outre, durant notre parcours de création, nous avons compris qu'il fallait accuser l'adéquation entre les dynamiques de la transmission et la faculté de la marionnette contemporaine à exprimer le transitoire. Concernant notre démarche, l'hypothèse d'Hélène Beauchamp (2011), relative au « Devenir » et au « flux de la vie », s'est donc avérée juste. Ensuite, nous avons été inspirée par le travail de Duda Paiva, Nicole Mossoux et Ilka Schönbein. Il constituait une référence quant aux choix de matériaux, aux différentes qualités de mouvement, à la superposition de signes dans la dramaturgie et aux transformations que les esthétiques et types de manipulations permettent d'opérer. Enfin, l'utilisation des principes du théâtre d'objet s'avérait prometteuse si l'on considérait que l'objet porte une mémoire et que

notre objectif était justement de la transmettre. Cependant, il fallait que la pratique confirme notre intuition. Le chemin qu'il nous a fallu prendre pour que le sable devienne un matériau déterminant pour notre écriture dramatique sera retracé au troisième chapitre.

Auparavant, le prochain chapitre nous permettra de voir comment d'autres pratiques artistiques reliées à la transmission de la mémoire ont permis d'établir des méthodes de recherche et des balises de création qui ont participé à construire la dramaturgie marionnettique de notre essai. En premier lieu, notre manière de définir et d'envisager la transmission et la mémoire sera précisée à partir de recherches de Fernand Dumont (1995) et Olivier Morin (2011).

## CHAPITRE II

### QUAND L'ACTE ARTISTIQUE EST SOCIAL : ANGLES D'APPROCHE DE LA QUESTION DE LA TRANSMISSION MÉMORIELLE

Pour définir ce qu'est la transmission mémorielle, nous avons fait appel principalement à deux chercheurs, Fernand Dumont (1995), sociologue de la culture, et Olivier Morin, docteur en sciences cognitives. De leurs écrits théoriques, nous dégagons des concepts fondamentaux à la base de notre recherche : l'ancrage dans le temps, l'interaction entre les individus et l'appropriation. En effet, la transmission mémorielle repose sur ces trois piliers. En vue de tisser des liens entre ces notions et notre processus de création, nous avons cherché à comprendre les démarches de créateurs de différents domaines artistiques également inspirés par la question sociale de la transmission de la mémoire. Les trois domaines que nous avons choisis incarnent les idées fondamentales citées plus haut. Nous tenterons d'abord d'entrevoir ce qu'est la transmission selon Morin et ce qu'est la mémoire pour Dumont, puis de mettre en évidence comment la marionnette contemporaine correspond à une tradition réinvestie. Par la suite, nous entreprendrons de présenter, en parallèle avec certaines voies artistiques que nous avons empruntées, les chemins de différents créateurs, pertinents au regard de cette recherche. Débutons cependant en introduisant certaines notions relatives à la transmission et à la mémoire.

Zaki Laïdi (2000)<sup>25</sup>, politologue français, décrit un phénomène qui risque de se produire parce que la temporalité est niée dans notre culture de l'immédiat : « Un

---

<sup>25</sup> Zaki Laïdi est cité dans *Traversées de Pierre Perrault* (Garneau et Villeneuve, 2009) : Laïdi, Z. *Le*

présent qui va se replier, se recroqueviller sur lui-même, incapable de se rattacher aux deux canaux symboliques du temps que sont la faculté de transmettre (le passé) et celle de promettre (l'avenir). » Notre essai scénique risquait aussi de tourner à vide s'il ne s'attachait qu'à mettre en scène des anecdotes historiques sans les lier « aux deux canaux symboliques du temps ». Il nous fallait donc trouver comment, dans une forme marionnettique singulière, renouer avec la mémoire de nos ancêtres et l'orienter vers un devenir sans nous perdre dans la nostalgie de mondes révolus.

Nous avons dû entre autres préciser à nouveau, dans le concret du processus, ce qu'était la transmission. *A priori*, nous considérions que la transmission était le mouvement vertical du legs (d'idées, d'usages, de valeurs) de générations passées vers les générations suivantes. La lecture de Morin (2011) a élargi cette idée en démontrant que la transmission se fait aussi — et beaucoup — horizontalement : elle circule entre les individus d'une même génération. Cela implique un mouvement présent et constant. Qui plus est, et c'est ce que nous avons davantage éprouvé, le mouvement (inter et intra générationnel) est en fait doublé d'un contre-mouvement puisque pour pouvoir parler de transmission, le legs doit être accompagné d'une appropriation. Illustrons simplement : pour pouvoir bénéficier d'un héritage, ce dernier doit certes être légué, mais il faut ensuite qu'il soit accepté et réinvesti. Le processus de création tenait à ce dernier principe. Par ailleurs, Morin précise réserver le concept de transmission à la passation, et non à la diffusion : « La diffusion est une distribution d'idées et de pratiques dans le temps et dans l'espace. La transmission est une interaction entre individus. » (Morin, 2011) C'est cette acception qui est privilégiée dans ce travail (et c'est d'ailleurs pour cela que nous nous sommes rendue aux Îles-de-la-Madeleine afin de rencontrer des membres de notre famille, témoins du passé). Notre démarche nous a amenée à éprouver deux conditions pour qu'il y ait une transmission. Au travers de ses recherches, Morin les a aussi dégagées. Il s'agit

de l'appropriation (au sens où la chose transmise est réinventée ou réinvestie par le légataire), puis de l'essentielle « interaction entre individus » que nous nous sommes appliquée à favoriser à plusieurs niveaux, qui s'inscrivent dans les trois pratiques artistiques étudiées dans ce chapitre.

D'autre part, Fernand Dumont, préoccupé par la place de l'humain dans la société moderne, commente les transformations de la culture et défend la nécessité de réinvestir certaines traditions ou d'en favoriser la création pour qu'elles restent des vecteurs de l'essentiel de ce qui doit subsister de l'histoire : la mémoire. Son point de vue sociohistorique exposé dans *L'avenir de la mémoire* (1995) éclaire l'intérêt de la recherche en distinguant notamment l'histoire — et l'accumulation de contenus historiques — et la mémoire. La mémoire est pour lui ce qui mérite d'être réinvesti ou réexaminé dans le présent et pour le futur, au nom de valeurs. Elle est présentée comme une sélection d'idées, de croyances et d'usages signifiants issus du passé et constituant une cartographie qui permet de saisir le monde, de s'y impliquer et de s'y réaliser activement. Elle repose sur une vision du monde partagée. Provenant de l'histoire, la mémoire, adaptative, se transforme et se réinvente en fonction des communautés qui se l'approprient pour lui donner un sens. Notons ici que Dumont, comme Morin, relève l'appropriation — telle que nous l'avons définie au paragraphe précédent — comme étant une condition essentielle à la transmission de la mémoire. En effet, les traditions étant selon Morin construites à partir d'*indices* auxquels les individus ou les communautés attribuent un sens, l'invention est nécessaire. « La réinvention à partir d'indices n'est pas une forme dégradée, imprécise ou approximative de la transmission culturelle : c'en est un aspect incontournable. » (Morin, 2011) Ainsi, la transmission a lieu quand une version réinventée d'une tradition a été créée.

Remarquons que la marionnette contemporaine, considérée sous cet angle sociologique, peut être envisagée comme une tradition (un vecteur de la mémoire) et

une expérience de transmission. Dumont déplore que les traditions, qui devraient incarner la mémoire, se soient figées. Il affirme que les traditions politiques, scolaires, culturelles et économiques institutionnalisées ne sollicitent que superficiellement la participation réelle des individus ou, pis encore, qu'elles divertissent, détournant ainsi l'individu de ce qui le concerne vraiment. Toujours selon l'auteur, les traditions ont perdu leur porosité : leur essence qui consiste à se modeler avec les gens qui les portent. Dumont suggère donc que favoriser la conservation, l'adaptation ou l'émergence de traditions stimulerait l'inclusion et la participation active à la vie sociale. Cela permettrait de conserver ou réanimer la culture d'une communauté dans laquelle l'individu peut et veut s'impliquer. « Si [la tradition] reporte au passé, ce n'est pas en remontant le fil des événements avec le souci d'en faire le récit fidèle et d'en dégager les causes, mais avant tout pour y trouver la légitimité des actions du présent. » (Dumont, 1995) Dans la perspective que propose Dumont, les pourtours de la marionnette contemporaine, en constante redéfinition, incarnent une tradition vivante. Les créateurs actuels en marionnette s'approprient des formes ancestrales, font revivre une mémoire (de la forme marionnettique et de ses contenus) et projettent — dans le microcosme du spectacle — une partie de la complexité du monde contemporain. Dans cet éclairage, réinvestir la tradition de la marionnette peut donc être considéré comme un acte social à une époque où « en perdant la tradition, le danger est de perdre peu à peu, presque insensiblement, la mémoire en tant que faculté de mise à distance du monde et, par conséquent, d'interprétation et de critique de ce qui s'y déroule » (Descheneau-Guay, 2012).

Ainsi, nous reconnaissons que notre intention artistique était de nous approprier certaines valeurs du passé et de faire face au devenir. Pour déjouer le risque de restituer une vision du passé uniquement nostalgique, folklorique ou vide de sens et afin d'insuffler une vision nouvelle aux matériaux réunis, aux documents rassemblés et aux entretiens réalisés, nous avons observé des stratégies artistiques développées

en dehors des formes marionnettiques. Trois domaines distincts ont suscité notre intérêt. Il s'agissait d'abord du conte contemporain qui nous indiquait des pistes de travail quant à l'utilisation de la langue, mais qui a également aidé à mettre en œuvre des métissages intra et transdisciplinaires porteurs de sens. Ensuite, le cinéma de Pierre Perrault (sa vaste filmographie s'étend de 1963, avec *Pour la suite du monde*, à 1994, avec *Cornouailles*) suggérait aussi quelques éléments de réflexion autour de l'oralité. Il proposait par ailleurs un processus singulier susceptible d'activer la transmission de la mémoire, ainsi qu'une stratégie de montage que nous avons reprise. En outre, la géographie, considérée par Perrault comme une source préalable, a cimenté notre essai. D'ailleurs, nous expliciterons davantage comment notre création s'est enracinée dans la géographie au troisième chapitre. Enfin, comme il nous fallait nous nourrir de la mémoire de Clothilde Hubert et des Îles-de-la-Madeleine pour créer un objet théâtral qui éclairerait une réalité historique, une cueillette de témoignages et une recherche documentaire allaient précéder nos explorations marionnettiques. Nous avons donc embrassé l'ensemble des pratiques rassemblées sous le terme générique de « théâtre référentiel <sup>26</sup> » pour nous informer des différentes formes que prend la transmission de la mémoire au théâtre. En particulier, cela nous a fait découvrir l'engagement personnel que certains créateurs prennent envers le public. L'intention de transmettre « ce qui peut être réassumé au nom des valeurs » (Dumont, 1995) étant un aspect explicite de la plupart des créations de ce type de théâtre, nous avons tout intérêt à nous inspirer de ces pratiques.

---

<sup>26</sup> Jean-Marie Piemme, dans sa préface de *Usage du «document», les écritures théâtrales entre réel et fiction* (numéro 50 de la revue *Études théâtrales*, 2011), explique : « Nous appelons ici « document » les éléments qui dans un texte théâtral (textuel ou scénique) peuvent être qualifiés de référentiels. » Dans son acception du « document », il inclut « tous les éléments de natures diverses qui [ont] une existence à l'extérieur du théâtre et indépendamment de lui. » Pour ce travail, nous avons choisi de nommer les formes théâtrales qui impliquent des « documents » - selon la définition de Piemme - « théâtre référentiel », afin de distinguer par la suite le théâtre documentaire, du théâtre de témoignage et des autres formes impliquant un personnage historique ou une figure autoréférentielle.

## 2.1 Le conte contemporain : adresse directe, hybridation de la langue et métissages intra et transdisciplinaires

Déjà, par nature, la marionnette est « transdisciplinaire » : elle se situe au croisement des arts vivants et des arts visuels. Qui plus est, le conte et la marionnette ont une longue histoire de métissage qui continue encore au travers du travail de plusieurs artistes<sup>27</sup>. Ces derniers investissent la filiation ancestrale de la marionnette et du conte pour créer des formes marionnettiques contemporaines : « une direction en particulier paraît devoir être plus systématiquement explorée, celle du travail des formes narratives, en raison des liens nombreux et très anciens qui associent la manipulation des marionnettes à l'art du conteur » (Plassard, 2011). À l'instar de beaucoup de créateurs, nous avons aussi choisi de métisser ces deux pratiques. Par ailleurs, d'autres couches de sens étaient présentes dans notre essai scénique grâce à des métissages intradisciplinaires (à l'intérieur même des deux pratiques scéniques dont il est question). Pour ce qui concerne la marionnette, Gouarné, dans son article *Le corps double du manipulateur* (2009), entend la manipulation de l'outil marionnettique donnée à voir en même temps que le jeu de l'interprète comme un métissage : « Le métissage permet [...] la superposition des niveaux de jeu et des interprétations, et il multiplie les connotations et la portée symbolique de l'action de manière à déranger le spectateur ». De son côté, le conte contemporain est également fait de métissages intradisciplinaires qui enrichissent la lecture du spectacle. Comme nous allions utiliser ce médium dans notre essai scénique, nous avons travaillé à superposer les niveaux de lecture de notre parole conteuse en esquisant une hybridation de la langue (langue vernaculaire, langue contemporaine, langue épistolaire) puis, comme

---

<sup>27</sup> Au Québec, l'Illusion théâtre, le Théâtre Magasin, le Théâtre des petites âmes, le Théâtre de l'Avant-Pays, ainsi que le Théâtre de la Pire Espèce sont quelques compagnies qui ont travaillé le métissage entre la marionnette et le conte. Ailleurs, Michèle Nguyen, Christian Carrignon, Roland Shön, Le Vélo Théâtre et la Cie Singe Diesel sont d'autres exemples d'artistes explorant cette avenue.

nous allons l'expliciter, en métissant des lieux et des temporalités. En somme, jumeler des éléments du conte à la manipulation d'outils marionnettiques a constitué, pour nous, une multitude de croisements féconds.

Parlons d'abord de ce qui caractérise l'*oralité*<sup>28</sup> en nous attardant plus spécifiquement à l'adresse au public et à certains procédés du langage. Nous concentrerons ensuite nos observations sur les métissages opérés par la parole conteuse, puis ceux s'incarnant dans la rencontre du conte et de la marionnette.

Une première spécificité du conte – traditionnel ou contemporain — réside dans le fait qu'il interpelle directement le spectateur. La plupart du temps soutenu par un éclairage sobre et une mise en scène minimaliste, le conteur s'appuie sur sa parole pour captiver le public. La force de transmission du conte tient sans doute à cette relation directe que le *passeur*<sup>29</sup> entretient avec l'auditoire. L'« interaction entre individus » que Morin aborde s'incarne franchement dans cette adresse directe. De plus, en partageant sa liberté de fabulation<sup>30</sup>, le conteur engage la complicité du public. « Par la magie de son verbe, le conteur déplace l'image de son cadre de référence habituel [...], et amène ses auditeurs à construire et à explorer leur propre banque d'images » (Massie, 2001). Dans notre essai scénique, l'interprète, debout à jardin, regardait l'auditoire pour commencer son récit en disant « Quand j'étais petite », révélant d'emblée le caractère intime de son adresse. L'aspect testimonial du récit motivait aussi, comme nous le verrons, le fait de briser d'emblée le quatrième

---

<sup>28</sup> L'*oralité* est un terme que Massie (2001) adopte pour parler de l'ensemble des formes issues du renouvellement du conte traditionnel.

<sup>29</sup> Le *passeur* est celui qui transmet la parole. L'utilisation de ce mot sous-tend un legs (Massie, 2001).

<sup>30</sup> Gilles Deleuze, dans *Cinéma 2 - L'image-temps* (1985), parle de la fonction de fabulation en ces termes : « ce qui s'oppose à la fiction, ce n'est pas le réel, ce n'est pas la vérité qui est toujours celle des maîtres ou des colonisateurs, c'est la fonction fabulatrice des pauvres, en tant qu'elle donne au faux la puissance qui est en fait une mémoire, une légende, un monstre. »

mur. Ajoutons que la liberté de fabulation qui caractérise le conte était à nos yeux essentiels à mettre en scène. La descendante, décrivant le trou bleu par lequel elle entrevoyait sa tante décédée et par lequel elle serait aspirée représente un exemple clé de cette fabulation à laquelle le public était convié. L'outil privilégié par le conteur est une langue métissée où la réalité multiple qu'il porte s'affirme<sup>31</sup>. Le conteur, en habitant successivement de multiples présences est en quelque sorte cet *acteur liquide*<sup>32</sup> qu'Eruli évoquait. Sans perdre le fil de son récit, il peut alternativement raconter, vivre ou faire vivre différents personnages, temps, lieux, actions ou états.

En plus d'imposer une relation d'engagement avec le public, le médium nous intéressait pour ses procédés langagiers. Dans un conte, la langue est souvent sculptée de manière à mettre en valeur des particularités régionales forgées par des conditions géographiques et historiques spécifiques. Diverses figures de style, ainsi que des structures ou du vocabulaire empruntés à la littérature sont parfois aussi intégrés à la forme. Qui plus est, utiliser successivement divers procédés narratifs est un des privilèges du conteur. Parmi ces procédés, la narration au « je », la citation, le retour en arrière, la digression, le pastiche et la parole contée-chantée peuvent permettre de restituer des fragments du récit (Massie, 2001). De plus, les jeux vocaux ou sonores comme les répétitions, la rime, les ruptures de rythmes ou de ton, l'allongement de syllabes sont aussi communs à la pratique.

De fait, nous projetions d'introduire la langue quasi vernaculaire des Îles, modelée par les visiteurs, les naufragés et les spécificités du territoire (climat, golfe, faune, flore). Inspirée par le travail des conteurs d'ici, l'intégration du vocabulaire

---

<sup>31</sup> La figure de proue du conte en ce moment, Fred Pellerin, incarne bellement cette tradition renouvelée.

<sup>32</sup> Rappelons qu'Eruli (2011) emprunte le concept à Bauman (2000) pour parler de la présence du marionnettiste : « sa présence doit aussi jouer de ces connexions et de ces fractures pour créer un espace où faire entendre les liens qui unissent l'acteur, le personnage, la marionnette, les objets. »

spécifique à l'archipel (*pied de vent, demoiselles, foin de dune, etc.*) et la création d'une poésie en résonance avec les Îles étaient parmi nos aspirations. Nous voulions aussi utiliser des chansons typiques. En fin de compte, nous avons gardé quelques couleurs locales, mais l'écriture de plateau ne s'est pas prêtée à une intégration particulière de chansons, d'expressions ou de vocabulaire madelinot. Nous n'avons pas non plus axé nos explorations sur les sonorités de la langue. Dans les dialogues comme dans la parole contée, nous avons surtout travaillé à activer des passages provenant des documents rassemblés ou des gens rencontrés. La narration au « je », la citation et la digression ont été privilégiées (en plus des dialogues entre les deux présences). Même si notre attrait pour l'utilisation d'une langue hybridée transparait dans l'essai, c'est sur les métissages que nous avons concentré nos efforts. Ces derniers ont été des moteurs de création, générateurs d'inspiration. En effet, dans les tableaux 1, 7 et 10 (voir l'Annexe A), la descendante raconte directement au public des histoires dont les stratégies narratives reposent sur des métissages, soit à l'intérieur même du conte, soit entre le conte et la marionnette.

Le premier tableau fait voyager à travers plusieurs temporalités et plusieurs lieux : les années 80 et 90 dans une maison familiale près du fleuve, les Îles-de-la-Madeleine des années 50, la soirée du 11 octobre 2014 dans un parc de Montréal et les Îles-de-la-Madeleine imaginées. Le périple à travers ces différentes réalités est affranchi d'une scénographie complexe et d'un équipement spécialisé : l'évocation par la parole libère des contraintes matérielles. Dès les premières phrases, l'écart entre les perceptions des enfants et celle du père relativement aux bateaux est manifesté à travers la parole conteuse. « Adolescents, on s'en foutait pas mal des bateaux [...] mon père, à chaque passage de bateau, célébrait pas tant le bateau qui passait ici-maintenant, mais plus un bateau qui était dans sa tête, un bateau synonyme de la survie de ses racines » (voir Annexe A, tableau 1). Le contraste entre le bateau qui représente la connexion au « reste du monde » et le bateau réel tel qu'il est vu par les enfants est mis en évidence par la narration. Il révèle l'écart entre les générations,

ainsi que l'incommunicabilité que la perte de mémoire engendre, puisque le même signe n'évoque pas les mêmes signifiés pour les protagonistes. La parole permet donc d'introduire progressivement les multiples niveaux d'appréhension du monde qui seront explorés dans l'essai scénique.

Ensuite, grâce à la jambe-prothèse, la descendante entre métaphoriquement et concrètement dans sa mélancolie — évoquée par la parole conteuse — qui est donnée à voir :

« [L'interprète se détache lentement de sol, elle semble voler] Dans la tête de papa, y'avait tout un imaginaire lié à ses Îles et à sa famille. [...] J'ai hérité de sa mélancolie... une mélancolie [...] qui m'empêche d'avancer... Des fois, j'm'y réfugie. Ça me permet d'être ailleurs. ... me laisser bercer dans une vague de tristesse et faire comme le bateau qui s'échoue : toucher le fond et m'immobiliser. » (voir Annexe A, tableau 1)

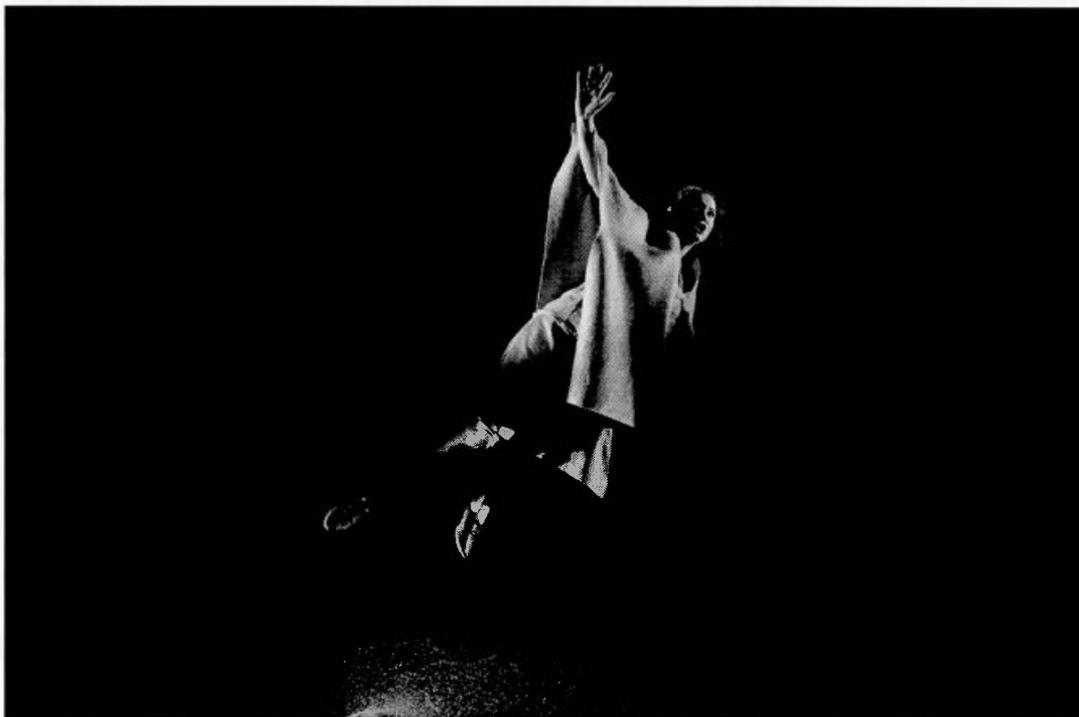


Figure 2. 1 Mélancolie et envol, travail avec la jambe-prothèse.

Comme suspendue dans les airs, le personnage de la descendante paraît être en flottement. *Clothilde : la rencontre*, photo Patrice Tremblay, UQAM (2015)

Dans ce cas, le métissage de la parole conteuse et de la manipulation marionnettique métaphorise l'état intérieur de la descendante. L'idée que la descendante perd sa « connexion au monde » est incarnée de façon sensible par l'image de la conteuse qui flotte (grâce à la jambe-prothèse) et par sa narration durant laquelle elle se compare avec un bateau qui s'échoue.

Par ailleurs, la bascule dramatique, où la descendante creuse dans le sable d'un parc à Montréal et voit soudainement un trou bleu dans lequel se trouve sa tante Roberte vivante, superpose fugitivement deux, puis trois espace-temps. L'évocation du parc de Montréal transporte l'interprète et le public d'un temps et d'un lieu réels — l'ici et maintenant de la représentation — au temps et au lieu remémorés — le 11 octobre 2014 à Montréal, dans un parc — puis se juxtapose à un temps et un lieu intériorisés; un territoire poétique, les Îles-de-la-Madeleine imaginées. « Sur le territoire physique se greffe un territoire imaginaire et fantastique qui permet la rencontre de la tradition et de la modernité ». (Massie, 2001)

Le conteur, devenu *métisseur* (Massie, 2001), construit des ponts entre des réalités opposées, des temps ou des lieux distincts ou des concepts hétérogènes. Par exemple, Yves Robitaille a revisité *La chasse-galerie*<sup>33</sup> en situant son récit aux Galeries Saint-Machin plutôt que dans un camp de bûcherons. Cette réinvention d'un conte connu fusionne les époques et les lieux. Ce procédé a été mis en pratique dans l'essai scénique en nous référant d'abord à la légende du trésor de la Butte Ronde (Chiasson, 1969) et ensuite à celle des aurores boréales (ibid.) qui étaient, à une certaine époque aux Îles-de-la-Madeleine, appelées « marionnettes ».

<sup>33</sup>*La chasse-galerie* est une légende mettant en scène des bûcherons qui, la veille du Nouvel An, font un pacte avec le diable afin que ce dernier fasse voler leur canot pour les amener danser au village. Ils ne doivent pas prononcer le nom de Dieu, mais au retour, un d'entre eux échappera le mot interdit.

La référence à la légende du trésor de la Butte Ronde, dans laquelle un marin à la tête tranchée est enterré pour protéger un butin enfoui, fait présager les dangers (réels ou chimériques) du parcours intérieur dans lequel l'interprète s'engage. Cette résurgence du folklore populaire permet d'anticiper la bascule intérieure de la descendante qui sera plongée malgré elle au-delà de sa mélancolie, à la rencontre de son « trésor » familial.

Au septième tableau (voir Annexe A), l'interprète raconte l'histoire des « marionnettes ». Il y a très longtemps, en voulant faire danser des aurores boréales, des hommes se seraient retrouvés prisonniers de ces lances venues du firmament. Telle quelle, consignée dans le répertoire du Père Anselme Chiasson (1969), la légende appartient au passé et à un univers fantasmagorique. Juxtaposée à la situation de la descendante qui essaie de se dégager de l'emprise de son ancêtre, une dimension s'ouvre et la réalité intérieure du personnage est mise à jour. Le rapprochement entre la forme marionnettique et le danger d'emprisonnement que les aurores boréales représentent selon la légende, en plus d'être un clin d'œil au public, met surtout un point d'orgue au fait que la descendante soit actuellement prisonnière d'exigences appartenant au passé ou à un autre monde. Le sentiment d'emprisonnement de la descendante apparaît à travers des réminiscences d'une légende très ancienne : « Quand ils se sont rendu compte qu'elles avançaient sur eux, ils étaient pratiquement entourés par les lances de lumières. Prisonniers des marionnettes. » (voir Annexe A, tableau 7)

Enfin, le conte contemporain rencontre aussi la marionnette contemporaine au tableau 10 (voir Annexe A). Cette façon d'allier les deux, comme nous l'avons vu dans la pratique de Christian Carrignon, est courante dans la pratique du théâtre d'objet. Ici, le sable est à la fois le sable réellement prélevé dans un parc montréalais et celui des Îles, une métonymie du territoire et du passage du temps, ainsi que le symbole du lien qui permet la connexion entre les membres issus d'une même

famille. L'écart entre nos intentions de départ et le sens poétique ultimement conféré au sable est exprimé avec autodérision; la descendante se croit obligée d'expliquer son symbole pour qu'il soit compris : « C'est mon symbole du territoire et du temps qui passe. » (voir Annexe A, tableau 10). Le sable devient par la suite le lien « doux » et « fin » entre la descendante et sa tante Roberte et, par extension, le lien réinvesti entre les membres de sa famille.

En somme, remarquons que les trois concepts fondamentaux relevés par nos lectures théoriques sont aussi essentiels à la pratique du conte contemporain. D'abord, le conte favorise l'ancrage dans le temps en juxtaposant plusieurs époques et en liant des éléments folkloriques aux événements du présent. Ensuite, l'interaction entre les individus s'incarne *a priori* dans la forme que prend l'oralité : le *porteur* s'adresse directement au public. Enfin, le conte contemporain s'approprie des éléments du passé, des *indices* mémoriels, en les investissant avec le souffle personnel de chaque conteur. Le conte, associé à la marionnette, a donc été un choix d'expression prolifique pour éclairer notre thématique.

## 2.2 *Fictionner le réel*<sup>34</sup> à la manière de Pierre Perrault : l'oralité et la géographie comme sources préalables, le montage comme éclairage du vécu

Pierre Perrault, principalement connu comme cinéaste (*Pour la suite du monde*, 1963; *Le goût de la farine*, 1977; *La bête lumineuse*, 1982, etc.), a inventé une forme cinématographique près du documentaire. Il capte le vécu de protagonistes du réel en les faisant dialoguer dans un contexte qu'il choisit, puis il monte les images de façon à construire une réalité *fabuleuse*<sup>35</sup> qui révèle le présent des rencontres. Avant tout, tenant pour acquis que la géographie et l'oralité sont préalables à l'histoire et à

<sup>34</sup> Dans la perspective de Deleuze (1985), *fictionner le réel* implique le devenir en ce sens que c'est le personnage réel qui se projette – et qui projette son peuple – dans une invention de lui-même.

<sup>35</sup> Pour un rappel de la fonction de fabulation (Deleuze, 1985), voir la note 28, p. 32.

l'écriture, Perrault enracine sa démarche dans la rencontre du territoire et des gens qui l'habitent. Donc, en amont, Perrault rencontre, choisit un cadre (un lieu, des gens et une activité liée à leur histoire); et en aval, il détermine la forme, le montage final. Au centre de tout cela, il laisse la parole aux acteurs du réel qu'il écoute et dont il capte les voix et les images en favorisant les échanges et en embrassant le territoire foulé.

Nous verrons d'abord comment le fait de provoquer des rencontres est devenu essentiel à nos yeux. Ensuite, nous partagerons le cheminement de notre pensée quant au fait qu'une certaine stratégie de montage permet d'*hommager*<sup>36</sup> le vécu. Nos réflexions relatives à la géographie comme sources préalables ne seront abordées que succinctement en conclusion, puisque les liens entre notre processus et la géographie des Îles seront aussi établis au troisième chapitre.

### 2.2.1 L'« expérience du réel »<sup>37</sup>, un processus pour recueillir la parole

En plongeant des personnages du présent dans une situation du passé (un rituel, une action à entreprendre, une recherche) et en captant leurs actions et réactions, le *cinéma du vécu* de Perrault se met en forme de façon presque organique. Trois films mettent notamment des personnages en relation à partir de situations proposées par Perrault. *Pour la suite du monde* (Dansereau, Brault et Perrault, 1963) donne l'occasion à des jeunes hommes de l'Isle-aux-Coudres de faire la pêche aux bélugas (les « marsouins ») interrompue depuis 1924; *La bête lumineuse* (Bobet et Perrault, 1982) est une chasse à l'orignal où des citoyens se rassemblent pour vivre un retour à

---

<sup>36</sup>Perrault aimait l'infinitif : « hommager ». Selon Michel Garneau, « hommager » le vécu était à la fois essayer de renouer avec lui et le transmettre (Garneau et Villeneuve, 2009).

<sup>37</sup> À partir de l'expression « fictionner le réel » issue de *Traversées de Pierre Perrault* et de la notion d'« expérience » de Walter Benjamin (2006), nous avons nommé ce que nous cherchions à favoriser en amont, l'« expérience du réel ». L'« expérience du réel » est une rencontre ou une expérience par laquelle des enjeux du présent s'expriment. Une « expérience du réel » a finalement été transférée dans notre essai scénique, mais nous l'avons vécue à un moment où ne nous l'attendions plus. Il en sera question au troisième chapitre.

la nature; et dans le cas du film *Le règne du jour* (Bobet, Coté et Perrault, 1967), Alexis Tremblay et sa femme Marie vont en France pour retrouver les traces de leurs ancêtres. Ces situations donnent lieu à des dialogues inusités, à des prises de conscience inattendues et à des témoignages touchants. Perrault laisse ses personnages *fictionner le réel* « au nom d'une mémoire fabuleuse » (Garneau et Villeneuve, 2009).

Nous avons l'intention de transposer cette démarche très inspirante. À la fin de juin 2014, en voyageant de Montréal aux Îles-de-la-Madeleine avec trois descendantes de la famille, nous comptions reproduire le processus de Perrault. Nous allions enregistrer nos conversations avec les descendantes et d'autres insulaires. Les lieux (voyage en voiture entre Montréal et les Îles, Havre-aux-maisons, Bassin et maisons ancestrales) mettraient ces conversations en contexte. À la suite de ce voyage, nous avons cherché comment mettre en scène les protagonistes du réel rencontrés et, peut-être, quelques situations vécues. Cependant, nous avons vite constaté que les stratégies propres au *cinéma du vécu* n'étaient pas directement applicables. Comme le médium de la marionnette est à mille lieues de celui de Perrault, nous ne savions pas comment réinvestir les enregistrements. La marionnette ayant elle-même une puissance d'évocation, il fallait aussi la laisser parler. Nous avons donc plongé dans le processus sans savoir où il nous mènerait.

Quoi qu'il en soit, comme nous avons l'intention de trouver une stratégie pour donner une place prépondérante à la parole directe, nous nous sommes consacrée à réécouter, copier, coller et adapter certains fragments de ce que nous avons recueilli. Ce que nous avons d'ailleurs aussi fait avec les textes des documents trouvés. Ultiment, quelques mots, phrases et expressions ont été intégrés au texte final :

« Quand j'étais petite », « Madelinotes », « La Garde Hubert », « Si tu marchais plus drette, t'aurais meilleure digestion », « d'ous'tu r'ssous », « t'es la fille à Robert, à Antime, au Grand Jean », « pas s'faire rouler

dans la farine », « ouvre ta fenêtre », « “a vient pas des Îles » et « Quand on habite sur le bord de la mer, l’horizon se dresse toujours à l’infini comme une certitude : celle que tout est possible. » (voir l’Annexe A)

Bien que ce processus nous ait permis de recueillir des mots (et, au travers ceux-ci, des mémoires, des sensations et des informations), nous avons réalisé que le fait de ne pas pouvoir mettre les acteurs du réel sur la scène nous éloignait de l’essence de la démarche de Perrault qui, lui, cède l’espace dramatique à une parole vivante. L’« expérience du réel » ne se transférait pas si simplement. Les filtres de la représentation auxquels Perrault se soustrait seraient réintroduits en créant des personnages. Il fallait inventer une solution inusitée pour retrouver l’essentiel de ce qui nous intéressait. Cette solution a été de mettre en action un personnage du présent — notre *alter ego*. Cette voie — autrement plus simple et efficace que celles que nous anticipions — a donné accès à une parole vivante, à la réalité. Nous y reviendrons plus en détail.

### 2.2.2 Le passé qui met le vécu en relief : la transposition au plateau d’une stratégie de montage

Dans *Le retour à la terre* (1976), Perrault ressuscite un passé disparu : des segments du documentaire de l’abbé Proulx (1930) mettent en perspective le contraste entre la parole populaire actuelle (de 1976) et le discours idéologique des années 30. Le retour sur le passé par les témoins du présent permet de voir les contradictions du commentaire de l’abbé Proulx : tandis que des gens amaigris et édentés sortent d’une église, la voix de l’abbé Proulx fait l’éloge de la colonisation; juste après, Perrault donne à entendre un ancien colonisateur qui témoigne de la famine qu’il subissait à cette époque. Par ce rapprochement, Perrault ne cherche pas à « dénoncer la propagande du religieux, mais à *hommager* l’origine de la colonisation en Abitibi », nous explique Michèle Garneau, dans *Traversée de Pierre Perrault* (2009).

Ce principe cinématographique, celui de faire apparaître, par contraste, deux perceptions d'une même réalité historique en juxtaposant des séquences provenant d'époques distinctes, a été transposé dans l'essai scénique en vue d'*hommager* le vécu de Clothilde Hubert. Nous avons tenté de faire apparaître les contradictions qui ont surgi lorsque nous avons examiné la personnalité de notre ancêtre. Nous avons aussi utilisé des éléments du passé qui commentent et expliquent le présent. Ces contrastes, en plus d'exposer les différentes perceptions de ce que Clothilde Hubert a pu être réellement, mettent le présent en perspective.

Au cours du deuxième tableau (voir Annexe A), une séquence d'ombres montre des enfants munis de parachutes qui descendent vers l'île pendant qu'une voix enregistrée, voix radiophonique, décrit certaines des bonnes œuvres de Clothilde Hubert. Le texte, bien que réécrit, est issu principalement d'un article rédigé à l'occasion de la remise du prix Maria Patton à Clothilde Hubert<sup>38</sup> qui mettait en valeur des facettes prestigieuses de sa vie sociale (cet article est le premier document de l'Appendice A). Tout de suite après la séquence d'ombres, nous avons choisi de faire entendre la voix de Clothilde appendice par le biais d'un personnage marionnettique – Corne-de-brume<sup>39</sup>. Clothilde appendice, enfermée dans le ventre arrondi de la descendante, s'insurgeait : « Si tu regardais plus loin qu'ton nombril tu verrais que c'est pas la mélancolie qui te prend. C'est moi! Je me sens comme des patates vapeurs là-dedans! Laissez-moi sortir d'ici! J'va t'apprendre à vivre. » (voir Annexe A, tableau 2)

---

<sup>38</sup> Le prix Maria Patton était décerné à une Madelinienne ayant fait avancer la cause des femmes (voir Appendice A).

<sup>39</sup> Corne-de-brume était le compagnon imaginaire de Clothilde et un adjuvant pour la descendante. Il avait la fonction de capter certaines fréquences inaudibles (de l'ordre des sensations, des souvenirs oubliés, des besoins cachés et des intuitions enfouies) et de les traduire plus clairement. Il était muni de deux lampes (pour éclairer...) et contenait un haut-parleur (pour exprimer...).

Ce contraste entre la femme publique reconnue et Clothilde appendice — qui manifeste son mécontentement en menaçant la descendante — fait dès le premier abord sentir le décalage entre l'histoire rapportée officiellement et la représentation intime que la descendante se fait de son ancêtre.

Un autre passage fonctionne de façon un assez similaire. Un reproche, issu d'une époque que nous croyions révolue résonne avec l'avertissement que Clothilde appendice donne à la descendante :

T'es la fille à Robert, à Anthime au Grand Jean, toi. Pis t'es une petite paresseuse. Attends un peu... Ah, ah! Je l'ai. Écoute ça. « Juste un petit mot pour te dire que tu es une paresseuse, ce qui est indigne d'une Hubert, et que cela me crève le cœur. » 1942. Tu vois t'es pas la première paresseuse de la famille, mais ça se corrige. (voir Annexe A, tableau 5)

La phrase citée, issue d'une lettre d'Adé Hubert (frère de Clothilde Hubert) à sa sœur Béatrice, est empreinte d'un humour légèrement caustique. Elle donne pourtant un indice à propos de la pression qui pouvait être exercée dans cette famille; pression à être actif, prolifique, utile... Extraite de son contexte d'origine, cette phrase vient dialoguer avec la situation présente. Elle permet d'ajouter le poids de l'histoire à l'invective de l'ancêtre. La pression pour inciter la descendante à se mettre en action, à faire des efforts, à faire fi de sa mélancolie pour plonger dans la vie est ainsi plus insistante. Mettre le vécu en relief et *hommager* les origines, sans poser de jugement vindicatif, restaient parmi nos objectifs.

Ajoutons enfin que, selon Perrault, la géographie est comme l'oralité<sup>40</sup>, une source préalable. « Les deux postulats les plus fondamentaux de la pratique de Perrault sont les répondants exacts de ceux de Dumont : que la géographie vient avant l'histoire ;

---

<sup>40</sup> Cette fois-ci, le terme « oralité » n'est pas utilisé pour recouvrir les nouvelles formes que prend le conte contemporain, mais pour parler de la parole directe des gens habitant le territoire.

que l'oralité vient avant l'écriture. » (Garneau et Villeneuve, 2009) Nous avons donc prêté une grande attention à la géographie des Îles, à ses paysages et aux éléments. Nous reparlerons de cela au troisième chapitre, mais mentionnons déjà que, sans occulter tous les aspects du territoire réel infusés dans l'essai – la mer, l'horizon, l'archipel, le sable, les maisons colorées – la Butte Ronde, située à Havre-aux-maisons et le vent des Îles ont été le ciment de la mythologie personnelle que nous avons créée en tout premier lieu. Nous en discuterons plus avant : la géographie physique, comme source préliminaire, constitue le ciment des relations complexes entre la mémoire et le paysage intérieur du présent pour l'ensemble de notre création

En somme, le processus créatif de Perrault qui sous-tend les fondements de notre recherche a balisé certains aspects de la création. Le désir de provoquer une « expérience du réel » en initiant des interactions entre les individus fait état d'un premier élément fondamental. Ensuite, Perrault ancre ses œuvres dans le temps en déployant différentes stratégies, dont celle de mettre en relief le passé en le juxtaposant au présent. La reprise de cette stratégie de montage, transposée dans notre construction dramatique, reflète notre préoccupation à l'effet d'ancrer notre essai dans le temps. Puis la géographie, comme matière à métaphores, a favorisé l'intégration et la réinvention d'indices mémoriels; réitérons que nous verrons au troisième chapitre dans quelle mesure la géographie des Îles-de-la-Madeleine a permis de nous approprier notre mémoire en étant la source principale des métaphores créées dans l'essai. Concluons brièvement que notre démarche a été orientée par celle de Perrault : l'exemple de son travail nous a aidée à créer une voie artistique cohérente en regard de notre objectif thématique.

### 2.3 Théâtre référentiel<sup>41</sup> : les démarches qui ont inspiré le projet

Notre projet est certes une démarche en marionnette contemporaine, mais il se situe également dans la pratique du théâtre référentiel. Des visées à caractère social – pleinement assumées ou accidentelles — traversent plusieurs formes référentielles, comme elles sous-tendent notre projet. Voyons donc d’abord ce qui semble être commun à la pratique du théâtre documentaire. Nous aborderons ensuite de façon générale la pratique du théâtre de témoignage en retenant entre autres comment Charlotte Delbo, dans *Qui rapportera ces paroles?* (1974), établit un « contrat de vérité » (Chiappone-Lucchesi, 2011). La catégorie inclusive du théâtre référentiel comprend en outre les spectacles qui reprennent des personnages historiques dans leurs dramaturgies ou font l’autoportrait de leur auteur. Nous verrons que l’autofiction est devenue une avenue intéressante pour ce projet et, par extension, nous indiquerons brièvement comment le travail d’autoportrait d’Agnès Varda (2008), au cinéma, nous a inspiré une liberté créatrice au « je ».

#### 2.3.1 Le théâtre documentaire, un genre élargi

Aujourd’hui, « la notion de document au théâtre est difficile à contenir » (Piemme, 2011). Aussi, la catégorie documentaire est poreuse. En intégrant tous les types de sources, l’approche documentaire actuelle rend compte de l’ambiguïté et de la complexité de défis contemporains. « Le théâtre documentaire contemporain devient un espace de constat, de contre-pied des idées reçues, de questionnement subjectif plutôt qu’un instrument de formation d’une pensée politique. [...] Aucune grille de

---

<sup>41</sup> Reprécisons que l’expression « théâtre référentiel », réfléchi à partir de la définition que Piemme (2011) fait du « document », désigne les multiples formes théâtrales qui intègrent des référents réels (personnages historiques, documents, témoignages, écriture autoréférentielle, etc.).

lecture n'étant imposée au spectateur, le travail de conscience est partagé avec lui et c'est à lui qu'il revient de formuler ses propres conclusions. » (Moguilevskaia, 2011)

Selon l'objectif à atteindre, les créateurs choisissent de travailler avec des sources qui ne sont plus nécessairement officielles ou scientifiques : « l'homme de la rue peut se tromper, mais ses ambitions sont beaucoup plus insignifiantes [que celle de l'homme politique] et du coup il peut dire plus de vérité » (Moguilevskaia, 2011). Les citations — textuelles, sonores, iconiques — (Piemme, 2011), l'évocation d'événements, l'intégration de personnages historiques et le « matériau historique quotidien » (Sarrazac, cité par Piemme, 2011) traversent maintenant la pratique du théâtre documentaire. Par ailleurs, en introduisant de nouvelles sources, certaines créations bifurquent vers l'espace privé, cet espace que nous avons aussi investi.

Notre sélection de références documentaires et testimoniales s'est orientée autour de deux critères : que les indices mémoriels nous touchent ou nous interpellent personnellement et que ces fragments du passé puissent servir de tremplin à la création en permettant de dégager une perspective face aux défis du devenir. Il n'était pas question de classer, d'analyser ou d'établir un savoir historique : « Dans une certaine logique positiviste (pour les démarches de sciences exactes), la réalité est un "objet d'étude" duquel l'homme se détache et s'extrait. Le problème de cette façon de percevoir la documentation est qu'elle pousse à une réception passive des réalités. Ceci implique que le spectateur soit gardé dans la croyance d'une version de l'histoire arrêtée, indépendante de sa réception. » (Zenker, 2011) Il était plutôt question de renouer avec ce que Benjamin (2006) appelle l'expérience commune, lorsqu'il exhorte « à construire une "expérience" (Erfahrung) avec le passé pour pouvoir accoucher le présent de ses promesses inaccomplies » pour faire en sorte que le « passé ne passe jamais, qu'il télescope le présent. » (Cormann, 2011) C'est cette faculté d'échanger des expériences que nous cherchions à retrouver. Des ruptures et des correspondances entre ce que nous avons relevé — parmi les articles, les lettres et

les extraits de journaux personnels qui nous ont été confiés — et notre vécu personnel sont apparues dans le jeu entre les deux interprètes et les objets marionnettiques. Nous avons donc intégré les documents à travers l'expérience de la création pour créer une expérience de représentation.

Pourtant, notre intérêt pour les sources documentaires que nous avons rassemblées — qui étaient plus nombreuses et diversifiées que nous l'avions d'abord envisagé — a failli nous faire basculer dans une restitution didactique de l'histoire. L'histoire de la déportation des Acadiens, celle de la vie des Madelinots, les récits de naufrages, la domination des propriétaires des Îles jusqu'à la fin du 19<sup>e</sup> siècle, l'histoire du ponchon<sup>42</sup>, l'avènement des coopératives, ainsi que le contenu des lettres qui faisaient mention d'événements historiques (la guerre 39-45, le référendum de 1980, diverses élections, l'Expo 67, etc.) nous fascinaient. Certains laboratoires de création ont été orientés par ces sources passionnantes. Nous avons constaté, en revanche, que le fait de relater ces contenus historiques en tentant d'y coller la forme marionnettique nous faisait rater notre cible sensible. Nous avons donc eu maille à partir avec le fait documentaire. Il fallait trouver un équilibre, une façon d'intégrer les sources qui ferait écho à une dramaturgie perméable aux états d'âme.

### 2.3.2 S'inspirer du théâtre de témoignage pour établir un « contrat de vérité » et accéder à un inconscient collectif

Au théâtre, le témoin présente souvent un vécu intime et tragique : témoignages sur la vie en camp de concentration, sur le conflit en Irak, sur le génocide rwandais, etc.

---

<sup>42</sup> En janvier 1910, le câble du télégraphe qui assurait le seul lien de communication entre les Îles-de-la-Madeleine et la grande terre s'est sectionné. Isolés et inquiets de manquer de vivres, des Madelinots ont installé une voile et un gouvernail sur un baril à mélasse dans lequel ils ont placé du courrier, scellé. Retrouvé au Cap-Breton, le courrier a été distribué et les insulaires ont éventuellement reçu de l'aide par bateau. Série documentaire *Histoires oubliées* : <http://www.histoiresoubliees.ca/histoire/le-ponchon-des-iles...>

Certes, l'expérience que nous voulions restituer était intime, mais elle n'était pas tragique. Nous avons donc mis un certain temps à trouver notre filiation à ce type de théâtre. Aussi, l'objectif du témoignage est souvent d'éveiller, d'informer et d'impliquer l'auditoire, tandis que notre approche le conviait d'abord à une expérience sensible. Nous souhaitons éveiller la sensibilité du public, émouvoir. Quelques-uns des points de convergences qui traversent les pratiques de théâtre de témoignage et nos objectifs ont tout de même balisé notre chemin. Puis, l'idée du tragique quotidien développée par Maurice Maeterlinck a enraciné certains choix.

Le théâtre de témoignage cherche à interpeller le public. Il le fait souvent en établissant un « contrat de vérité<sup>43</sup> » (Chiappone-Lucchesi, 2011). L'identité dévoilée du créateur ouvre une brèche dans la fiction, ce qui favorise l'adhésion à la proposition scénique. En effet, le « contrat de vérité » engage le public en engageant d'abord l'artiste témoin. Le spectateur devient ainsi l'héritier du legs du narrateur : « C'est notre devoir de responsabilité et de transmission qui donnera de la valeur au témoignage et c'est ce dernier, par sa valeur de testament, qui nous lègue un devoir de responsabilité » (Chiappone-Lucchesi, 2011). La création d'un double théâtral a donc fait partie de notre expérience. Sur ce point, le vécu tragique de Charlotte Delbo, résistante détenue à Auschwitz de 1943 jusqu'à la fin de la guerre, restitué au travers de son double — Françoise — dans quatre pièces de théâtre, dont *Qui rapportera ces paroles ?* (1974), est l'exemple phare qui nous permettait de comprendre comment le « contrat de vérité » pouvait être scellé. En effet, la voix narrative au « je » de Françoise, tout en ayant la fonction d'établir une distance entre Delbo et son vécu, permettait de certifier son identité biographique. Pourtant, maints détours ont été faits avant de reprendre le principe de Delbo de façon assumée. Nous avons d'abord envisagé que le personnage de la descendante représente toute sa génération et qu'elle restitue, avec Clothilde appendice, les témoignages des femmes rencontrées.

---

<sup>43</sup>Le « contrat de vérité » repose entre autre sur deux conditions soit, l'identité de l'auteur et le rapport avec la voix narrative (Chiappone-Lucchesi, 2011). C'est Marie Bornand qui nomme ainsi ce concept.

Cependant, la forme marionnettique que nous avons préalablement choisie nous imposait des contraintes quant à l'intégration des voix des différents témoins. Nous verrons plus avant que notre choix de témoin n'a pas été rapidement établi et essayerons de comprendre ce qui nous a fait cheminer.

Parfois, une des stratégies du théâtre de témoignage est de recourir à la choralité, à la polyphonie ou à des voix multiples. Nous avons réfléchi à une manière de faire sentir ou entendre les voix de nos témoins sans nécessairement créer plusieurs personnages. Le partage des voix est une manière d'exprimer un inconscient collectif (Jubenville, 2004) et cet aspect allait être considéré dans l'intention de faire résonner la création au-delà du vécu intime. Yves Jubenville nous apprend que cet inconscient est souvent sollicité par de « grands récits » (récits universels, mythologiques) et nous avons réfléchi à cette notion dans le cadre de la création. Nous y reviendrons plus particulièrement, puisque la question des voix multiples et celle du « grand récit » ont été sérieusement considérées durant le processus. Nous aborderons notamment du même souffle la notion d'*impersonnage* empruntée à Jean-Pierre Sarrazac (1999 et 2011).

Revenons enfin sur l'idée du tragique qui troublait notre perspective au point de remettre en question la légitimité de notre démarche. Nous avons trouvé un apaisement en lisant des écrits de Maeterlinck. Ce dernier aspirait, il y a plus d'un siècle, à mettre en scène (et en mots) un tragique qui ne devait plus être basé sur une intrigue classique et des combats passionnés, mais sur la « réalité mystérieuse de l'âme » (Maeterlink, 1894) :

Il y a un tragique quotidien qui est bien plus réel, bien plus profond et bien plus conforme à notre être véritable que le tragique des grandes aventures. Il est facile de le sentir, mais il n'est pas aisé de le montrer, parce que ce tragique essentiel n'est pas simplement matériel ou psychologique. Il ne s'agit plus ici de la lutte déterminée d'un être contre un être, de la lutte d'un désir contre un autre désir ou de l'éternel combat de la passion et du devoir. Il s'agirait plutôt de faire voir ce qu'il y a

d'étonnant dans le fait seul de vivre. Il s'agirait plutôt de faire voir l'existence d'une âme en elle-même, au milieu d'une immensité qui n'est jamais inactive. Il s'agirait plutôt de faire entendre, par-dessus les dialogues ordinaires de la raison et des sentiments, le dialogue plus solennel et ininterrompu de l'être et de sa destinée. Il s'agirait plutôt de nous faire suivre les pas hésitants et douloureux d'un être qui s'approche ou s'éloigne de sa vérité, de sa beauté ou de son Dieu. (ibid.)

Faire entendre « [l]e dialogue [...] de l'être et de sa destinée », donner à voir l'« immensité qui n'est jamais inactive » étaient des défis stimulants qui, le croyions-nous, allait donner une profondeur au développement de notre thématique.

En définitive, le « contrat de vérité » — que nous avons finalement établi à la manière de Delbo — et l'inconscient collectif (potentiellement mis en scène à travers un « grand récit » ou une polyphonie de voix du passé) sont deux pans de certaines déclinaisons du théâtre de témoignage qui ont alimenté l'éclairage de notre thème. Le concept du « tragique quotidien » nous a par ailleurs rassérénée relativement à notre restitution d'un témoignage « quotidien ».

### 2.3.3 Recours au personnage historique et à l'autofiction, modes d'ancrage et d'appropriation

Notre rétrospective des formes de théâtre référentiel a multiplié les avenues et, de ce fait, les défis, puisque le mode d'ancrage de la marionnette contraste *a priori* et à plusieurs niveaux par rapport à celui des formes référentielles. Tandis que la pratique en marionnette s'articule à partir du matériau et de sa mise en mouvement, la forme référentielle émerge d'un fait vécu, d'une réalité historique ou d'un personnage ayant existé et que le créateur souhaite réactiver. Les deux genres qui cohabitaient dès la genèse du projet devaient s'interpénétrer. En effet, l'intégration d'un personnage historique était une prémisses autant que l'utilisation d'une marionnette appendice.

L'association était prometteuse, mais il fallait trouver des voies dramaturgiques qui donneraient un éclairage sensible à la transmission mémorielle.

L'autofiction – qui est aussi une forme de théâtre référentiel – nous est apparue en cours de création être le meilleur lien entre la dimension documentaire et la forme marionnettique. Exploré par Enzo Cormann (2011), auteur dramatique, ce type de dramaturgie permet, selon lui, d'avoir un regard qui met les possibles en perspective. « La figure auto référente aspire [...] à participer d'une puissance excédant ses capacités propres. En œuvrant à l'universalisation de l'expérience vécue, l'opération théâtrale libère le document ou le modèle du joug de l'anecdote et de la particularité, comme de sa confiscation privée. Elle lui confère une dimension *poétique*. » (Cormann, 2011) C'est ce que nous espérions. Cependant, il s'est avéré que nous avons fait plusieurs détours avant d'assumer cette posture.

Par ailleurs, l'autoportrait de la cinéaste Agnès Varda, dans *Les plages d'Agnès*(2008), nous a enseigné que la liberté créatrice était compatible avec le témoignage. Varda — qui superpose fantaisies et réel — parle au « je » pour évoquer ceux qu'elle a connus, aimés et admirés. Elle joue à se représenter de façon ludique, ce qui lui permet de dessiner un portrait qui réinvente son passé et sa réalité. Son travail formel, avec entre autres du sable, des miroirs, des artistes de cirque et des collègues de bureau en maillot de bain, crée des métaphores visuelles qui, superposées à son témoignage, rejoignent notre imaginaire et notre sensibilité. L'organisation de son film a d'ailleurs particulièrement happé notre imaginaire : « Le début du film est très honnête. Je me décris "*petite vieille rondouillarde et bavarde*", les gens sourient, puis je dis mon projet. Raconter ma vie, mais en indiquant tout de suite que ce sont les autres qui m'intéressent et me motivent... Puis vient la déclaration qui justifie le titre du film et sa structure : "*Si on ouvrait des gens, on trouverait des paysages. Moi, si on m'ouvrait on trouverait des plages.*" » (Mathilde

Blottière, 2010). Inspirée, nous avons suivi son exemple qui nous permettait de maintenir notre question de recherche au centre de nos préoccupations.

La catégorie du théâtre référentiel implique l'ancrage dans le temps et, surtout durant la cueillette de données, l'interaction entre les individus. Le grand risque était de restituer le contenu de la cueillette de données sans avoir pu l'investir, le réinventer et nous l'approprier.

Nous avons donc ici découvert que les pratiques artistiques relatives à la « transmission » et à la « mémoire » favorisent toutes, chacune à leur manière, l'ancrage dans le temps et les interactions entre individus. Leurs stratégies de création pour s'approprier (réinvestir et réinventer) les contenus que les artistes cherchent à mettre en valeur sont par ailleurs bien singulières. Pour notre essai, nous avons d'abord choisi de développer des procédés propres au conte contemporain. La combinaison du conte et de la marionnette transformait plus encore notre interprète principale en « actrice liquide » qui tantôt racontait la fable ou tantôt était plongée dans l'action. En second lieu, nos démarches d'inspiration ont principalement été orientées par les processus créatifs relatif au *cinéma du vécu* : nous avons cherché à entendre les gens et à visiter le territoire à la manière de Pierre Perrault. Ensuite, sa stratégie de montage, à l'effet de juxtaposer le *vécu* avec des idées ou idéologies ambiantes, a par ailleurs été reprise dans notre essai. Enfin, notre étude de différentes pratiques du théâtre référentiel visait à trouver un canal par lesquelles témoignages recueillis allaient être entendus. Au chapitre qui suit, nous verrons pourquoi nous avons bifurqué de cet objectif (celui de restituer directement les témoignages recueillis) et ce qui nous a amenée à créer une dramaturgie de l'intime qui mettrait de l'avant notre propre témoignage. Commençons toutefois par aborder la période de gestation active qui a précédé la fabrication des outils marionnettiques et les explorations en salle.

### CHAPITRE III

#### DU RÉEL AU PLATEAU : LA DÉMARCHE CRÉATION DE *CLOTHILDE* : *LA RENCONTRE*

La dimension intergénérationnelle de notre mémoire, qui n'a pas été abordée de front jusqu'ici, le sera davantage à travers ce chapitre. Durant le processus de création et à la suite de la présentation de l'essai scénique, nous avons pu mesurer l'engagement intime que la tentative de créer des ponts entre les générations impliquait, ce dont nous tenterons de restituer certains aspects. Notamment, des affinités avec une démarche théâtrale liées à un mouvement en *transgénéalogie*<sup>44</sup> ont été découvertes. En plus de nous faire plonger dans la dimension intergénérationnelle, ce chapitre présentera notre processus de création de manière globalement chronologique. Cependant, pour que les méandres de la démarche soient plus accessibles, nous avons aussi établi certains liens thématiques qui ne rendent pas parfaitement compte de l'ordre des événements. L'intention reste ici de restituer de façon intelligible un processus organique. Nous présenterons donc le cheminement de notre recherche création en mettant en évidence l'impact qu'ont eu les questions de recherche, l'étude de terrain, ainsi que les textes théoriques consacrés à la genèse de l'œuvre. Nous décrirons donc comment notre intuition artistique s'est liée à la recherche théorique et comment une dramaturgie marionnettique a été construite à partir des prémisses décrites dans les précédents chapitres.

---

<sup>44</sup> Le *transgénéalogique*, « [c]'est la prise en considération, notamment par les thérapeutes, de tout ce qui nous touche, au corps, à l'âme et à l'esprit, en provenance de notre ascendance, de notre lignée. » (Van Eersel et Maillard, 2002)

Mentionnons également que comme certains aspects techniques sont moins liés à notre question de recherche, ils ne seront pas discutés, malgré l'intérêt qu'ils peuvent susciter pour un créateur. À titre d'exemple, la fabrication et la conception de Corne-de-brume (personnage marionnettique secondaire) n'est pas détaillée dans ce mémoire. Nous n'avons par ailleurs ciblé que quelques aspects de la fabrication de Clothilde appendice. Ces aspects seront abordés au regard de notre écriture de plateau.

En premier lieu, nous rendrons compte de la recherche de terrain aux Îles-de-la-Madeleine et à Montréal. En second lieu, nous décrirons sommairement nos premières explorations plastiques et visuelles, puis comment le fait de nous mettre en action a fait émerger un ancrage dramaturgique. La troisième section sera dédiée à l'origine et au sens des tableaux d'ombres, ainsi qu'à l'exposition de deux situations spécifiques concernant la fabrication de Clothilde appendice. Ces exemples permettent de comprendre en quoi les allers-retours entre la salle de répétition et l'atelier de fabrication, ainsi que le décalage entre l'objet anticipé et l'objet créé ont fait évoluer l'écriture de plateau. En quatrième lieu, nous ferons état de la progression de la dramaturgie qui, une fois cadrée par la clarté nouvelle de notre positionnement recentré sur notre vécu intime, a pu prendre forme. La dernière section fera premièrement état de la réception de l'essai, puis de sa possible évolution advenant la poursuite de notre démarche de création. « La rencontre » anticipée de Clothilde a ultimement aussi été celle d'un public qui, en dépit du caractère brut de l'essai, a résonné avec plusieurs aspects de l'expérimentation. En guise de conclusion, une hypothèse sur la portée philosophique et sociale de l'essai sera esquissée en vue de sensibiliser le lecteur aux impacts de notre acte de création en marionnette contemporaine.

### 3.1 Témoignages, documents, « expérience du réel » et collecte de matériaux : une gestation nourrie

Il s'agit ici de témoigner de notre recherche de terrain qui a principalement été effectuée aux Îles-de-la-Madeleine au mois de juillet 2014. Une dizaine de membres de notre famille élargie – présents aux Îles – a particulièrement nourri notre projet. Inspirée de la démarche de Pierre Perrault qui plonge ses protagonistes dans une activité relative au passé pour faire surgir des enjeux actuels, nous avons encadré quelques rencontres. Toutefois, les expériences les plus marquantes se sont présentées de manière fortuite. Aussi, nous avons profité de ce voyage pour recueillir quelques matériaux typiquement associés à l'insularité dans l'intention de faire du théâtre d'objet. Sur la grande terre, au retour, d'autres témoins originaires des Îles ont été contactés. À Montréal, des livres, ainsi que des archives familiales ont été consultés. Cependant, c'est aux Îles-de-la-Madeleine que la plupart des documents – publiés ou non – ont été trouvés. Un extrait du documentaire *Les Îles-de-la-Madeleine*, de l'abbé Proulx (Office nationale du film, 1956) a aussi été l'une des assises de notre imaginaire. Enfin, un dossier de l'émission Découverte (Radio-Canada, 1996)<sup>45</sup> à propos de la géologie des Îles a été un élément fondateur pour donner un sens à notre essai. Puisque certains aspects de notre recherche de terrain ont été plus déterminants au regard de la création, nous les avons synthétisés ici en vue de nous attarder sur les éléments recueillis qui ont influencé nos choix quant à la dramaturgie marionnettique.

---

<sup>45</sup>Gagnon, S. (Journaliste) Robert, H. (Réalisatrice). (1996). *La géologie des Îles-de-la-Madeleine*. Radio-Canada. Consulté à l'adresse : [http://ici.radio-canada.ca/actualite/decouverte/dossiers/1\\_geolo/](http://ici.radio-canada.ca/actualite/decouverte/dossiers/1_geolo/).

### 3.1.1 Les rencontres comme source d'inspirations principales

Par delà le fait de donner de la matière textuelle à transformer, coller, juxtaposer et mettre en contexte, l'immersion qui débutait dès nos premières rencontres rejoignait notre sensibilité créatrice. « C'est étrange de passer par deux provinces anglophones pour aller voir sa famille, au Québec ». Ce commentaire de Céline Vigneau (fille de Roberte Hubert), lancé sur la route vers les Îles (28 juin 2014), a fait écho au sentiment réveillé par notre quête, à cette impression d'être étrangère au chemin qui pourrait nous connecter à une génération passée. Par ailleurs, lorsque notre cousine Nathalie Hubert a cité ce que son père Georges-Henri lui avait souvent dit : « Quand on habite sur le bord de la mer, l'horizon se dresse toujours à l'infini comme une certitude : celle que tout est possible. Rien ne peut nous freiner dans l'élan d'aller plus loin, vers l'inconnu, vers la réalisation de nos aspirations, de nos rêves, de nos projets. » (2 mai 2015), nous avons cru que cette réflexion devait teinter l'essai. De la même manière, nous avons plusieurs fois récolté et réinvesti des métaphores énoncées par notre parenté.

D'autre part, sensible à l'art du conteur, nous nous sommes imprégnée de la manière dont les gens des Îles racontent leurs histoires. La plupart des orateurs amorcent leurs récits par une formule qui relie leur anecdote à leur réalité : « Il paraît que... », « Une fois... », « Quand j'avais à peu près tel âge... » ou « Quand j'étais petit... » (Céline Vigneau, 29 juin 2014). Quelques mois plus tard, nous avons calqué une de ces formules pour amorcer notre essai. De plus, leurs façons d'intégrer des chansons et d'utiliser la langue pour créer des images nous inspiraient. La conception de la marionnette principale et l'écriture de plateau ont donc été influencées par la forme et le contenu des histoires racontées. Assurément, ces dernières ont été d'intéressantes sources d'inspiration.

Durant notre périple, des informations factuelles concernant Clothilde Hubert et la vie d'avant ont été récoltées et confirmées. On nous a par exemple affirmé que Clothilde Hubert donnait toujours un ordre en arrivant chez les gens. Plusieurs fois, on nous a dit qu'elle demandait systématiquement aux femmes d'ouvrir leurs fenêtres et qu'elle était pour cette raison appelée Madame Courant-d'air. Ce détail a influencé la dramaturgie.

En outre, la volonté excessive de réaliser des idéaux familiaux et sociaux et son corolaire, la dépression – le découragement, le sentiment d'impuissance, d'illégitimité ou d'incapacité à accomplir – nous ont semblé être des récurrences intergénérationnelles avec lesquelles quelques descendantes et descendants composent ou ont déjà composé. Ces récurrences nous sont apparues assez fortes pour être examinées et interrogées par l'essai. Par ailleurs, la fierté de faire partie d'une famille qui valorise l'éducation et la connaissance pour « ne pas se faire rouler dans la farine » (Roberte, 24 juillet 2014) était palpable. Cette fierté devait transparaître dans notre travail.

Ainsi, en plus d'allumer notre fibre créatrice en nous donnant à entendre des métaphores spontanées ou populaires et en nous faisant apprécier différents récits – ainsi que différentes manières de les raconter – nous avons récolté des anecdotes et des faits relatifs au passé, puis tracé des liens entre les vécus, les traits caractéristiques et les valeurs de certains membres de notre famille. Nous avons dès lors, grâce aux rencontres provoquées, plusieurs points d'ancrage pour la dramaturgie.

### 3.1.2 « Expérience du réel » : être au moment présent et laisser le temps agir

Influencée par la démarche de Pierre Perrault, nous avons mis certaines rencontres en contexte pour faire surgir quelque chose qui pourrait s'apparenter à une dramaturgie du réel. Certes, le voyage de deux jours jusqu'aux Îles-de-la-Madeleine avec une cousine, une petite-cousine et notre fille a permis de recueillir des confidences et de partager des souvenirs qui se sont retrouvés au cœur de la création, mais l'« expérience du réel » telle que nous l'envisagions ne créa pas à ce moment de ressources directement transférables comme nous l'espérions. Néanmoins, nous avons, auprès de femmes de notre famille, appris à cuisiner des galettes à la morue, imaginé Clothilde Hubert dormir dans la chambre où elle avait habité à la fin de sa vie et découvert le pétrin dans lequel notre grand-mère cuisinait son pain.

Par ailleurs, le fait d'être physiquement aux Îles-de-la-Madeleine nous a évidemment confrontée à la réalité de ce territoire. Nous y avons apprécié les buttes pelées aux noms pittoresques, le golfe du Saint-Laurent souvent visible à 360 degrés, les caps rouges ou gris-vert, les maisons colorées. La distance, un certain isolement, une proximité avec la communauté où tout un chacun prend part à la vie de son voisin, une langue quasi vernaculaire, ainsi qu'une façon bien chaleureuse de se toucher et de s'étreindre faisaient également partie de cette réalité. Spécialement, le fait de sentir le vent qui, aux Îles-de-la-Madeleine, est toujours présent a nourri notre inspiration. Invisible, ce réel compagnon du quotidien est devenu l'idée d'une force de changement. Cette idée associée à d'autres figures a mené au concept de l'homme-tempête duquel nous parlerons plus loin; ajoutés à l'obsession qu'avait Clothilde à l'effet d'ouvrir les fenêtres, le vent et ses connotations ont permis de créer un pivot

dramatique (voir Annexe A, tableau 6). Bref, en allant à la rencontre des éléments de la nature et des gens, l'émergence de liens et de sens a été favorisée.

De plus, le fait d'être presque systématiquement accompagnée de notre fille âgée d'à peine deux ans teintait chacune de nos rencontres. La plus mémorable s'est produite lorsque nous sommes allée visiter notre oncle Léonard Hubert, capitaine de bateau à la retraite. Léonard était atteint de la maladie à corps de Lewi<sup>46</sup> qui se caractérise entre autres par des hallucinations. Quand nous l'avons visité au centre où il habitait désormais, sa maladie était avancée et il ne réagissait pas tellement aux stimulations extérieures. À un moment toutefois, Léonard a pris la main de la petite et, ensemble, ils sont partis marcher. L'expérience nous a marquée; elle nous a fait voir qu'au-delà du potentiel cognitif, l'affect de Léonard répondait à la présence de l'enfant. Le grand capitaine se réveillant de sa torpeur pour accompagner notre enfant a éveillé en nous des émotions et des réflexions qui se sont cristallisées dans l'homme-tempête dont nous détaillerons l'origine au point 3.2.1. Cette sculpture et son ombre incarnaient selon nous une force instinctuelle affectueuse et protectrice qui entraîne le mouvement.

Il faut enfin mentionner que notre collecte d'objets n'a pas été très fructueuse. Il était exclu de rapporter le pétrin, le bureau de travail dans lequel notre grand-père avait rangé le testament de son père (qui allait être brûlé par Clothilde) ou des galettes à la morue. Espérant encore faire du théâtre d'objet, nous avons tout de même rapporté de vieilles photos, du bois de dunes et des coquillages. Nous doutions toutefois de notre dessein, puisqu'aucun objet recueilli ne nous apparaissait être une ressource sensible à la fois malléable et porteuse d'une mémoire signifiante.

---

<sup>46</sup> La maladie à corps de Lewi est une maladie neurologique dont les symptômes s'apparentent à ceux de la maladie d'Alzheimer ou de la maladie de Parkinson. Son évolution est toutefois plus rapide.

### 3.1.3 Recherche documentaire, indices pour mieux saisir la vie d'avant

D'autre part, la recherche documentaire nous a amenée à trouver des sources écrites de trois ordres : historiques, imaginaires, ainsi que quotidiennes ou intimes.

En scrutant les documents de facture historique, notre intérêt s'est fixé sur la thématique de l'exil. Cet aspect nous a émue d'autant plus lorsque nous avons consulté des arbres généalogiques<sup>47</sup> de l'époque de la déportation des Acadiens (autour de 1755 et après), le nombre élevé de morts infantiles conjugué aux noms des lieux de baptêmes donnait des indices quant à l'errance et aux conditions de vie misérables de nos ancêtres acadiens. Nous avons alors réfléchi à ce que provoque l'exil : « ceux qui avaient échappé au Grand Dérangement de 1755 (la déportation des Acadiens) y affluèrent [aux Îles-de-la-Madeleine], emportant avec eux le bagage le moins encombrant pour qui doit partir précipitamment et pourtant le plus essentiel pour la conservation de leur identité : leur imaginaire collectif. » (Bergeron, 2006) Nous intéresser à l'histoire rappelait que l'exil avait été un facteur puissant pour la préservation de l'imaginaire collectif des Madelinots. L'intention de prolonger cet imaginaire déjà riche et d'ouvrir métaphoriquement les bagages fabuleux issus des exils répétés de nos ancêtres amena à intérioriser la notion d'exil, le fait d'être étranger à notre propre territoire intérieur. Voir parallèlement, dans un documentaire de l'abbé Proulx<sup>48</sup>, deux de nos oncles accueillant leur grand frère Léonard et leur père (notre grand-père) qui, au retour de la pêche, ramenait des galettes de « la belle

<sup>47</sup> La plupart des documents généalogiques ont été consultés chez Célestin Hubert, au printemps 2015.

<sup>48</sup> *Les Îles-de-la-Madeleine*, 1956, documentaire réalisé par Maurice Proulx. À 0 :16 :21, on aperçoit Anthime Hubert et trois de ses fils (Bernard, Louis-Marie et Léonard) à côté de la maison actuelle de Robert Vigneau, sur le chemin des Buttes, situé au pied de la Butte Ronde. Le narrateur affirme que le père rentre de la pêche avec son fils aîné, mais Paul-Eugène (premier garçon de la famille), intimidé par l'objectif de la caméra, avait alors cédé sa place à Léonard Hubert.

Pour voir le film : Bibliothèque et archives nationales du Québec :

<http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/2279751>

dame qui habite la bouée <sup>49</sup>», a démontré que notre famille avait aussi la propension à habiller le réel d'un imaginaire fabuleux. La décantation des éléments recueillis nous a éventuellement amenée à interpréter certains de nos souvenirs personnels : particulièrement ceux relatifs à notre père, exilé de ses Îles. Cependant, à ce stade des recherches, nous étions loin d'envisager qu'une démarche aussi intime serait l'assise sur laquelle la dramaturgie de l'essai serait posée.

La constitution géologique des Îles-de-la-Madeleine nous a aussi intéressée. Une panoplie d'associations entre la géologie des Îles et d'autres éléments de l'essai avaient le potentiel de nourrir le processus de création. Nous en avons choisi une. Dans un dossier préparé par l'équipe de Découverte (1996), à Radio-Canada, nous avons appris que les falaises des Îles, sur une très longue période, se sont désagrégées et que c'est le sable issu de cette transformation qui a lié six îles de l'archipel : « graduellement, les vagues rongent les falaises par en dessous <sup>50</sup>». Ce fait géologique est devenu la conclusion de l'essai, la métaphore de ce qui lie les individus : le temps et le fait de se laisser transformer (de se laisser toucher) au contact du monde.

La deuxième catégorie de documentation, les livres de légendes et de contes ancestraux, nous a fait découvrir des histoires peuplées de pirates, de trésors, de phénomènes naturels inusités, de musique et de petits êtres magiques. De cette recherche sont issues les deux légendes évoquées dans l'essai, soit celle du trésor de la Butte Ronde et celle des Marionnettes (Chiasson, 1969). Certaines ambiances

---

<sup>49</sup> La « bouée » réfère aux balises, qui sont en fait des aides à la navigation, placées par la Garde côtière canadienne dans les eaux du Golfe. Lorsque nous cherchions à définir le statut de notre seconde marionnettiste (celle qui manipulait *Corne-de-brume*), nous avons envisagé qu'elle soit « la dame de la bouée » et qu'elle interagisse manifestement avec les objets et les autres personnages. Il était plus juste de ne pas développer cette idée à l'étape où nous étions, mais cela pourrait offrir une avenue intéressante lors d'une nouvelle phase d'exploration.

<sup>50</sup> Le dossier sur la géologie des Îles peut être consulté à l'adresse suivante : *La géologie des Îles-de-la-Madeleine*. Journaliste : Solange Gagnon ; Réalisatrice : Hélène Robert, mars 1996. Radio-Canada. [http://ici.radio-canada.ca/actualite/decouverte/dossiers/1\\_geolo/](http://ici.radio-canada.ca/actualite/decouverte/dossiers/1_geolo/)

magiques recréées dans l'essai par la parole conteuse ou le travail marionnettique sont entre autres inspirées de ces lectures.

En troisième lieu, les lettres, des articles et différents documents personnels ont aussi permis de dégager des axes thématiques. Pour alléger la lecture, nous avons sélectionné quelques documents qui peuvent être consultés à l'Appendice A. Mentionnons d'abord une lettre qui atteste que Clothilde Hubert se portait à la défense des femmes. Dans sa missive, Clothilde sermonnait les commissaires d'école relativement au peu d'égards qu'ils portaient à leurs jeunes enseignantes, aux mères de famille et à l'éducation des enfants. En questionnant la valeur donnée à l'éducation, aux femmes, ainsi que le pouvoir des dirigeants politiques, cette lettre a fait écho à des événements encore à l'ordre du jour en 2015 (coupes en éducation, revendications étudiantes, coupes dans les services dédiés à la petite enfance, etc.).

Apparemment, à en juger par l'animosité que vous avez manifesté à l'endroit de vos jeunes filles, vous auriez payé six cents à mille piastres pour des étrangères si vous aviez pu les trouver pour éviter d'engager vos propres institutrices. Elles, vous exigez qu'elles se donnent parce que plusieurs d'entre vous ont des femmes qui ont enseigné pour rien ou à peu près rien.

Depuis ce temps, vous avez progressé matériellement, mais Dieu que vous avez rétrogradé au point de vue éducatif! [...]

Messieurs les commissaires, vous dormez sur vos deux oreilles, conscients que tout votre devoir de directeur de l'éducation est accompli quand vous avez réussi à empêcher, par n'importe quel moyen, les salaires des maitresses d'augmenter. [...]

Vous ménagez une couple de piastres à chaque contribuable et ce contribuable loue votre grande sagesse ; la congrégation Notre Dame ménage quelques milliers de dollars et, ensemble vous faites retomber la paroisse de dix ans en arrière. (extrait de la lettre adressée aux commissaires de la Paroisse de Havre-aux-Maisons, écrite par Clothilde Hubert, le 30 septembre 1944, voir Appendice A)

Elle nous a amenée à nous interroger, à travers le personnage de la descendante, à propos de la place assignée aux femmes contemporaines et, plus généralement, aux valeurs prônées dans notre société. L'encadrement social que prodiguait auparavant la religion catholique ayant été évincé, nous avons cherché à évoquer artistiquement la perte de ce cadre et à convoquer ce qui pourrait soutenir les valeurs actuelles. Bref, ce retour en arrière nous permettait de développer une plus grande conscience du présent et de l'élargir par notre démarche créative.

La plupart des lettres nous indiquaient qu'au début du 20<sup>e</sup> siècle, la foi en une entité supérieure donnait un sens à la vie. L'oppression que les croyances religieuses exigeaient d'endurer était perçue comme un mal temporaire à assumer. Nos lectures nous ont montré que l'éthique de nos ancêtres prenait racine dans le religieux. Aujourd'hui, le rapport à l'oppression n'est plus le même; les souffrances personnelles ne sont plus aussi ouvertement célébrées. Cependant, bien que nous revendiquions une éthique dont la transcendance ne passe pas par une relation au divin, mais par la rencontre d'une altérité, nous restons traversée par les valeurs judéo-chrétiennes. Conséquemment, notre rapport parfois ambigu et souvent inconscient à nos origines religieuses s'est fait sentir dans l'essai. Il s'est infusé au cœur du conflit développé avec la marionnette principale.

L'attention particulière portée sur les traces écrites laissées par nos ancêtres nous a permis de choisir des passages qui sont devenus des répliques de Clothilde appendice. Cette appropriation a nourri la relation des deux protagonistes principales. Spécialement, Arthémise Hubert (1895-1982), sœur de Clothilde et religieuse de la Congrégation Notre-Dame, a fait vibrer notre sensibilité. Son humilité et sa quête de sens nous a touchée : « Il est fort sur la vie intérieure. C'est tellement vrai que c'est cela qui nous manque le plus. On se démène dans bien des œuvres et on délaisse le plus nécessaire. Que peut-on donner aux âmes quand soi-même on est vide » (voir Appendice A). Le contraste entre les témoignages à propos de son tempérament

agréable et ceux concernant le tempérament de Clothilde constituait une tension ayant un certain potentiel dramatique. Prétendre qu'Arthémise inspirait Clothilde nous apparaissait être une piste intéressante à explorer pour développer le personnage de l'ancêtre. À partir des réflexions d'Arthémise (et de celles de quelques autres Hubert), nous avons donc mis en scène une Clothilde appendice multidimensionnelle. Au contact de Clothilde appendice, la descendante avait par conséquent accès à la voix de plusieurs ancêtres à la fois, dont celle d'Arthémise.

### 3.2 Premières explorations : découverte d'assises dramaturgiques

À présent, le travail plus spécifiquement réalisé durant la phase de création concernant notre écriture de plateau sera abordé. Les expérimentations plastiques et visuelles faites en solo, qui ont permis de créer nos archétypes de femme-île et d'homme-tempête, seront d'abord succinctement explicitées. Ensuite, nous parlerons de notre toute première exploration grâce à laquelle nous avons vécu une « expérience du réel » transférée dans l'essai. Cette expérience est devenue un élément déclencheur de notre arc dramatique.

#### 3.2.1 Création d'une mythologie personnelle : explorations plastiques et visuelles autour de la femme-île et de l'homme-tempête

Avant même le travail avec l'équipe de création, nous avons saisi deux occasions de faire de l'exploration plastique et visuelle en solo. Ces expérimentations ont permis de trouver deux forces antagonistes présentes dans l'essai, soit celle de la femme-île, puis celle de l'homme-tempête. L'essence des deux archétypes créés a par la suite été principalement réinvestie dans le travail avec les ombres (voir Annexe A, le tableau de l'île qui respire [2] et le tableau du vent [6]). La femme-île et l'homme-tempête

ont été les premières représentations concrètes de nos intuitions : les racines notre dramaturgie marionnettique.

Durant l'atelier « *La création spontanée* », offert dans le cadre de la maîtrise et encadré par Véronique Borboën, le concept de la femme-île qui se forgeait déjà dans notre mouvement de création par le biais de quelques écrits s'est développé. L'idée de créer un corps-géographie ou un corps-paysage qui pourrait devenir un castelet nous habitait. Nous avons donc fabriqué une île ayant les formes d'une femme enceinte. Directement inspirée du tableau coloré *Butte Ronde enfantée* (2000), de Céline Vigneau, notre île a toutefois été fabriquée dans une seule couleur.



Figure 3. 1 : *Butte Ronde enfantée*, Céline Vigneau (2000)

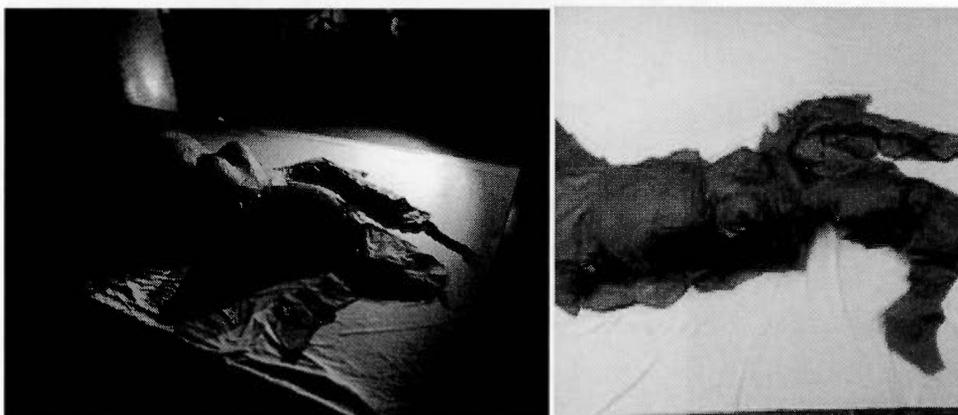


Figure 3. 2 : *La femme-île* (2014)

Les notions d'isolement et d'exil, ainsi que certains attributs perçus comme étant féminins – la réceptivité, la force tranquille, les rondeurs – se mêlaient au travail. Le fait que la femme soit enceinte nous promettait des surprises, peut-être des trésors. Nous pensions alors faire l'autopsie de la femme et extraire son utérus, peut-être malade (puisque certaines femmes de la famille avaient souffert de maladies utérines). L'utérus étant la première maison, travailler autour de cet organe aurait pu nous plonger symboliquement plus avant dans nos préoccupations (exil, territoire intérieur, racines). Nous voulions par ailleurs que l'île engendre d'autres petits personnages, une petite communauté d'insulaires. Une fois la femme-île fabriquée, nous avons tenté d'ajouter des figurines qui peupleraient l'île. D'un point de vue esthétique, ces figurines diluaient l'image. Nous avons donc laissé notre œuvre vivre telle quelle et continuer de nous habiter en attendant la suite. Le tableau d'ombres (voir l'Annexe A, tableau 2) a finalement mis en scène notre concept et porté ses significations.

Dans un second temps, l'atelier de création *Écriture scénique : influences, croisements et inventions des images*, dirigé à l'Université du Québec à Montréal par Stéphanie Jasmin, nous a donné l'occasion de développer un personnage archétypal, pendant de la femme-île. Au Musée des beaux-arts de Montréal, la barbe et la chevelure argentées du *Saint Joseph*, de Jusepe de Ribera, une peinture créée autour de 1635, nous ont intéressée. Nous avons librement associé ce Saint-Joseph au personnage de Prospero, dans *La Tempête*, de Shakespeare (1610-1611)<sup>51</sup>. La dimension de Prospero qui nous intéressait était le fait qu'il possède des pouvoirs surnaturels, alchimiques. Nous avons d'abord imaginé que sa chevelure-castelet

---

<sup>51</sup> *La Tempête*, de Shakespeare : Prospero, après avoir été déchu par son frère, se retrouve sur une île avec sa fille Miranda. Magicien, il maîtrise deux esprits : Ariel et Caliban. Une tempête déclenchée par Ariel fait échouer le bateau dans lequel se trouvent le roi de Naples, son fils Ferdinand et Antonio, le frère de Prospero. Après avoir traversé les épreuves que Prospero place sur leur route, ils se réconcilient et Ferdinand épouse Miranda. Prospero renonce enfin à la magie, libère les esprits et retourne chez lui.

représenterait une tempête dans laquelle un bateau ferait naufrage. Le souvenir du vent des Îles et celui de notre oncle Léonard, décédé quelques semaines plus tôt, nous habitaient et se sont associés à la création. Léonard, fort, droit et bon, qui a traversé de réelles tempêtes – celle qui, en 1964, emporta le Marie-Carole et son équipage, entre autres – et dont la maladie récente provoquait un désordre cognitif, telle une tempête bousculant ses repères usuels, était notre inspiration pour créer l’archétype d’une force pouvant transformer la femme-île. Nous avons donc modelé la tête d’un homme barbu.

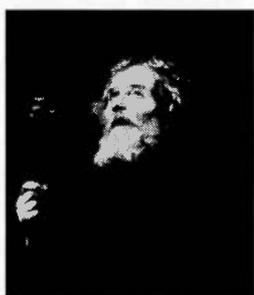


Figure 3. 3 : *Saint Joseph*, de Jusepe de Ribera (vers 1635)



Figure 3. 4 : Léonard Hubert (2014)



Figure 3. 5 : L’homme-tempête

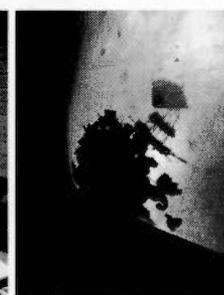


Figure 3. 6 : L’ombre de l’homme-tempête : un bateau sur une mer agitée (2014)

Transposé en principe masculin, l’homme-tempête devenait l’impulsion qui permet d’avancer, de se repositionner, de se dégager des anciennes croyances. Grâce à un écumage créatif, l’homme-tempête s’est finalement traduit en une tempête de vent (voir Annexe A, p.109) qui a amené la descendante à vaincre certaines de ses résistances.

### 3.2.2 Laboratoire initial, une activation qui porte ses fruits

La toute première exploration en salle nous a surtout permis d’élarguer des possibilités. Elle a été faite quelques mois avant le début officiel de l’écriture de

plateau. Avec des miroirs, une caméra, un projecteur vidéo, du sable, des figurines, une photo de Clothilde Hubert et d'autres outils, deux marionnettistes, sans directives préétablies, ont joué. À la suite de ce travail, nous avons décidé de n'utiliser ni caméras ni miroirs. Quant au sable, nous l'avons aussi mis de côté puisqu'il était impossible de le nettoyer complètement après chaque répétition.

Une étape de préparation antérieure à cette exploration a pourtant été déterminante. En allant « voler » du sable dans un parc pour pouvoir réaliser notre laboratoire, nous avons vécu une expérience sensible qui a marqué le parcours créatif. Cet événement déclencheur s'est produit le 11 octobre 2014. C'était justement le jour de l'enterrement de notre tante Roberte, décédée des suites d'un cancer. Cette tante, que nous avions revue aux Îles quelques mois auparavant, était une personne autour de laquelle notre famille gravitait. Elle habitait la maison ancestrale. Elle était de surcroit la sœur jumelle de notre père. Dans notre imaginaire, elle était aussi un peu une femme-île : celle qui tient le phare. Notre sortie nocturne au parc pour prendre du sable dédié à l'exploration a été l'« expérience du réel » qui a ancré la dramaturgie de notre essai et qui a rassemblé le plus de composantes de la recherche (le témoignage, l'influence du processus de Perrault, le théâtre d'objet, le rapport à la transmission perdue, la gémellité travaillée avec la jambe-prothèse, etc.) Cependant, ce soir-là, nous n'avions que le sentiment d'être illégitime.

Ce sentiment, mêlé à la tristesse de perdre quelqu'un que nous connaissions peu, mais qui signifiait beaucoup, a donné du sens au fait de prendre du sable dans le parc. Le sable est alors devenu une ressource sensible. Nous l'avons à ce moment associé à la terre recouvrant le cercueil de notre tante décédée. Cette expérience du réel a été intégrée beaucoup plus tard, mais elle a été déterminante pour la création finale.

### 3.3 Sédimentation et allers-retours créatifs : deux échantillons de notre travail exemplifient la mise en œuvre de notre démarche créative

Nous avons anticipé de créer certains tableaux en théâtre d'ombres, mais n'envisagions pas qu'ils seraient les vecteurs de l'essentiel des états intérieurs de la protagoniste. Ces états intérieurs antagonistes sont issus des deux archétypes créés en amont. La prochaine partie met en lumière comment chacun des deux archétypes s'est sédimenté dans l'essai. Nous aborderons les trois tableaux d'ombres, mais particulièrement, nous expliquerons comment nous sommes passée des figures de la femme-île et de l'homme-tempête aux tableaux de la femme-île et de la tempête de vent. Ensuite, un second échantillon de notre travail, lié à la fabrication de Clothilde appendice, traite de deux moments illustrant comment les allers-retours entre l'atelier et la salle de répétition nous ont demandé de prendre des décisions adaptées à chaque situation. Notre expérience nous a fait éprouver qu'en création, chaque avancée est une découverte qui engendre de nouvelles options. Cette partie expose donc en premier lieu comment deux des images de l'essai se sont sédimentées (la femme-île et l'homme-tempête), puis elle présente deux situations reliées à la fabrication de Clothilde appendice où, comme créatrice, nous avons été appelée à faire des choix importants pour la suite de notre écriture de plateau.

#### 3.3.1 Le théâtre d'ombres : création de tableaux ancrant notre mythologie personnelle

Dès le début du projet, nous avons nourri une intention d'explorer le théâtre d'ombres sans savoir ce que nous cherchions exactement. Le 7 mars 2015, nous avons donc saisi l'occasion de participer à un stage donné à l'École supérieure de théâtre de l'Université du Québec à Montréal. Nous avons à ce moment rencontré Jean-Pierre Lescot, directeur d'une compagnie de théâtre d'ombres et de marionnettes

depuis 1968, qui a rafraîchi notre mémoire à l'égard des origines du théâtre d'ombres.

L'ombre, nous a rappelé Lescot, est une image qui fascine depuis l'aube de l'humanité. Elle ressemble à la réalité, mais elle est par ailleurs extravagante, puisque potentiellement distordue, de taille variable, immatérielle, noire et autonome dans ses déplacements. Les possibilités expressives de l'ombre ont amené les premiers utilisateurs du médium à l'adopter pour invoquer les morts. Ces manifestations théâtrales représentaient le lien entre la réalité matérielle et le monde plus mystérieux de l'au-delà<sup>52</sup>. C'est cette nature originelle qui nous intéressait. Il s'est avéré que la transition entre le moment où la descendante chute, ébranlée par sa mélancolie, et le moment où elle se réveille *engrossée* de Clothilde appendice (voir Annexe A, tableau 3) a été l'occasion d'utiliser le théâtre d'ombres pour créer un pont entre la réalité matérielle et l'état intérieur de la descendante (intimement lié à notre archétype de la femme-île). Par la suite, nous avons créé deux autres tableaux d'ombres qui, outre le fait d'établir une certaine cohérence esthétique, ont ponctué la dramaturgie de l'essai. Tandis que le tableau des aurores boréales (voir Annexe A, tableau 7) créait un lien entre le médium utilisé, l'état de la descendante et l'imaginaire madelinot, celui de la fenêtre et du vent (voir Annexe A, tableau 6) transposait l'esprit de l'homme-tempête et ajoutait un pivot dramatique.

Une première image que nous cherchions à créer était celle d'une île qui serait contenue par une femme. L'ombre du prototype de notre marionnette couchée évoquait cette image. Au fil des explorations, nous avons découvert que remplacer la marionnette par le corps de l'interprète nourrissait le personnage de la descendante et la dramaturgie. D'un coup d'œil, la femme-île évoquait le rapport de la descendante à la géographie des Îles et toutes les connotations qu'on peut imaginer relativement à

---

<sup>52</sup> Ces qualificatifs et caractéristiques attribués au théâtre d'ombres sont paraphrasés et synthétisés à partir des notes prises durant l'exposé donné par Jean-Pierre Lescot, en mars 2015, dans le cadre de son stage offert à l'Université du Québec à Montréal.

cette association. Ce tableau d'ombres permettait en outre de faire la transition entre deux espaces dramatiques distincts.

Par ailleurs, nous avons cherché à créer une aurore boréale pour pouvoir raconter l'histoire des Marionnettes <sup>53</sup> qui dansent et emprisonnent ceux qui les font danser. La fonction des ombres, à ce moment, restait semblable à celle décrite pour le premier tableau; elle faisait résonner le passé avec le présent, confondre l'imaginaire avec le réel en créant une métaphore de l'état de la descendante « prisonnière de sa marionnette ».

Quant aux deux figures d'ombres utilisées lorsque Clothilde appendice et la descendante étaient emportées par le vent, elles ont été ajoutées durant les dernières semaines pour créer un pivot dramatique. La représentation des deux femmes miniaturisées provoquait un effet d'étrangeté qui désamorçait la tension accumulée jusque-là. Pourtant, notre intention n'était pas de nous servir du potentiel grotesque des ombres. Ce moment de turbulence faisait évoluer la relation entre les personnages et rendait la dramaturgie plus dynamique. Cette fonction (relative au mouvement et à la transformation) correspondait aux attributs de l'homme-tempête. De cette manière, l'essence de notre deuxième archétype a été intégrée. Dans une version ultérieure, ce tableau serait à bonifier, car il suggère des avenues ludiques qui peuvent permettre à l'action de se développer. Nous n'avons découvert la force du moment que lorsqu'il a été joué devant le public.

Ainsi l'utilisation du théâtre d'ombres a permis d'évoquer des états intérieurs relatifs au passé et à la mémoire, puis de mettre de l'avant – avec la scène du vent – l'appropriation de cette dernière en provoquant l'évolution du conflit dramatique. Puisque chaque tableau d'ombres avait une fonction similaire, l'utilisation ponctuelle

---

du médium est restée cohérente. Enfin, il est intéressant de souligner que les archétypes de la femme-île et de l'homme-tempête, dont la source préalable est la géographie des Îles-de-la-Madeleine, se sont sédimentés à travers les ombres et ont été parmi les principaux tournants de la dramaturgie.

### 3.3.2 Fabrication de Clothilde appendice : réduire les écarts entre l'objet anticipé et l'objet réel

Les créateurs de marionnettes doivent composer avec le décalage entre leurs idées et la matérialité des objets. Les objets résistent, ils ont leurs propres qualités de présence et les artistes doivent en tenir compte pour aspirer à les faire parler. Sachant cela, nous avons tâché de cibler nos interventions en interrogeant successivement nos choix dramaturgiques et nos options esthétiques. Pour vaincre l'écart entre la marionnette projetée et celle fabriquée, il a fallu retourner plusieurs fois en atelier, faire preuve d'un peu d'acharnement ou laisser tomber des idées impossibles à concrétiser.

Initialement, nous cherchions à créer une marionnette qui s'attache et se détache facilement, qui se place devant, sur le côté et derrière l'interprète, qui se compresse, qui puisse se déployer et dont le visage évoque celui de Clothilde Hubert. Nous cherchions à ce que cette marionnette ait un aspect décharné et une facture expressionniste. En ombre, la marionnette devait aussi pouvoir évoquer la femme-île et, pour cela, avoir un ventre pansu.

La dramaturgie marionnettique s'écrit en mettant en jeu les intuitions du créateur qui doit relever les défis techniques posés par la matière. Dans notre cas, le travail autour du ventre pansu de Clothilde appendice — qui permettait de créer la femme-île en ombres — illustre bien une dynamique de création en marionnette. Visuellement, le corps décharné et le ventre pansu de notre premier prototype créaient un contraste

étrange; ce contraste brouillait la lecture de la forme. En tentant plusieurs avenues pour corriger l'apparence disgracieuse de la marionnette et préserver l'atteinte de notre objectif à l'effet de projeter l'ombre de la femme-île (coller les seins au ventre, réduire la taille du ventre, remplacer la marionnette par la marionnettiste), nous avons ouvert une nouvelle voie dramaturgique. En effet, en tentant de projeter l'ombre de la marionnettiste, nous avons envisagé que son personnage — la descendante — pourrait avoir les attributs de la femme-île. Cette nouvelle perspective — que la protagoniste soit une femme-île — suggérait une autre direction à la dramaturgie. En somme, un nouveau souffle a été donné à notre écriture de plateau parce que l'apparence du prototype de marionnette appendice ne nous convenait pas. Provoquées par notre insatisfaction, nos nouvelles explorations ont fait apparaître une alternative plus évocatrice que nous avons gardée.

Par ailleurs, un autre exemple démontre qu'adapter la dramaturgie à l'objet marionnettique peut, dans un autre contexte, être une option intéressante. En effet, durant plusieurs périodes d'exploration, nous avons eu l'impression que la tête en papier mâché qui avait été fabriquée ne pouvait pas parler. Un dilemme concernant la tête de Clothilde est donc survenu. Il s'agissait de décider si l'on conservait cette tête sans gueule ou si l'on en créait une nouvelle — en mousse — avec une gueule. Il n'a pas été aisé de discerner si le problème était esthétique ou dramaturgique. Après un moment, nous avons réalisé que les premières propositions dramaturgiques — dans lesquelles Clothilde appendice revivait l'histoire ou la commentait — ne convenaient pas à la marionnette conçue. À ce moment, nous étions directement confrontée à la question de la dramaturgie relative à la transmission de la mémoire. En explorant le mouvement, il avait été évident que la présence de la marionnette envahissait l'espace du présent et que la marionnette s'imposait. Nous avons donc statué que nous ne devions pas changer de tête, mais plutôt faire évoluer notre dramaturgie. Grâce à l'outil marionnettique, nous avons dû tenir compte de ce que nous avons étudié à travers certains écrits de Dumont, à savoir que la mémoire se travaille au présent.

Comme la mémoire, la marionnette ne devait pas raconter de l'histoire ancienne; elle devait plutôt s'inventer selon les paradigmes du présent. Au lieu de coller des anecdotes, il fallait comprendre la dynamique de la transmission et chercher à actualiser notre vision des traditions, des usages, des idées et des valeurs associées au passé. Nous savions que la présence de la marionnette appendice était particulièrement convaincante lorsqu'elle était en relation avec l'interprète, mais il nous fallait trouver la teneur de cette relation. Dans ce contexte, au bout d'un certain temps, nous avons compris qu'avec ou sans gueule, la marionnette pouvait parler si elle était placée dans un environnement favorisant son expression. Nous devions faire vivre Clothilde au présent, à travers une dramaturgie qui lui convenait.

Sans entrer dans d'autres détails techniques, terminons en mentionnant que, à la manière de la question du ventre pansu ou du dilemme de la tête, plusieurs autres contraintes matérielles nous ont permis de canaliser nos choix. Éliminer des possibilités et simplifier la marionnette permettait de clarifier les enjeux dramaturgiques, d'infirmier ou de confirmer certaines avenues.

#### 3.4 L'écriture de plateau, quand le chemin se fait en marchant<sup>54</sup>

Quelques jalons qui ont orienté l'écriture de notre dramaturgie marionnettique seront ici exposés. Après quelques tâtonnements, notre dramaturgie, cadrée par notre implication intime, est née et s'est confirmée au plateau.

---

<sup>54</sup> *Le chemin se fait en marchant* est un poème de l'auteur espagnol Antonio Machado. Ce poème a inspiré notre manière d'envisager le processus de création.

### 3.4.1 Tâtonnements dramaturgiques : de la recherche d'une polyphonie au récit au « je », en passant par le « grand récit »

Nous cherchions à trouver une adéquation entre le thème de la transmission de la mémoire et une dramaturgie reposant sur des outils et pratiques choisis issus de la marionnette contemporaine (incluant des matériaux, différents effets de présence, ainsi que différents statuts pour les interprètes). Pour ce faire, nous avons travaillé à partir d'ébauches de tableaux que nous avons rédigées (annexe). Nous avons bon espoir que cette base nous permettrait, en exploration, de trouver des personnages poreux, à plusieurs voix, qui pourraient porter une grande diversité d'indices mémoriels; nous croyions également que nous allions créer des tableaux détachés les uns des autres qui nous permettraient de répondre à notre question de recherche. Ce processus de création ouvert, durant lequel une œuvre complète n'était pas attendue, a favorisé une sédimentation riche. Toutefois, sans arc dramatique, l'adéquation recherchée ne pouvait pas être trouvée. La transmission de la mémoire telle que nous l'entendons requérait de franchir plusieurs étapes qui ne se lisent qu'à travers une série de transformations. À la suite de ce constat, nous avons envisagé d'écrire un « grand récit ». Cependant, avant d'en être rendue là, nous avons exploré les personnages, leurs voix et leurs relations.

Revenons au moment où des ébauches de tableaux étaient écrites et où il fallait trouver comment Clothilde appendice et sa descendante pourraient canaliser les voix des autres témoins. À ce moment, Clothilde était dans notre esprit « la mémoire des Madelinienes du début du XX<sup>e</sup> siècle » et la marionnettiste était une « nouvelle génération de femmes ». En effet, nous ne considérions pas nos personnages comme des représentations strictes de Clothilde et de notre *alter ego*. Nous cherchions essentiellement comment elles pouvaient contenir tous ceux que nous souhaitions qu'elles représentent.

En salle de répétition, nous avons trouvé des mouvements et des dynamiques relationnelles entre Clothilde et la marionnettiste. Par ailleurs, Clothilde – compressée dans un bas de nylon — est devenue un œuf porté, lancé, roulé, pondu; un œuf petit-personnage, un œuf qui respire, etc. Nous avons aussi vérifié que Clothilde pouvait bercer le bébé *humanette* dont nous avons fabriqué le prototype (un corps de bébé attaché à la tête de la descendante). À la suite de ces explorations, Clothilde appendice n'avait toujours pas de voix. Nous savions toutefois qu'elle pouvait être juste en mouvement, que sa présence était forte et que l'interaction lui était favorable.

Conceptuellement, la notion d'*impersonnage*<sup>55</sup>, « formé au point de croisement de l'individu et de la communauté » (Sarrazac, 1999), nous intéressait et nous ne trouvions pas de pont entre les possibilités expressives de Clothilde et cet intérêt. Notre volonté de créer des personnages à voix multiples restait théorique et il fallait prendre un tournant inconnu pour la voir se concrétiser. Cette recherche est restée en suspens, car nous ne trouvions pas d'orientation qui nous ferait avancer dans cette voie. Au même moment, nous hésitions à fabriquer une nouvelle tête pour que Clothilde appendice ait une gueule. En fin de parcours, l'écriture d'un dialogue ayant comme thème ce que signifie le fait d'être une Hubert a permis aux voix de Clothilde et de notre *alter ego* d'exister. Nous y reviendrons dans la prochaine partie, car il s'agit d'abord ici d'expliquer comment nous nous sommes sortie de cette impasse.

Nous avons pressenti que, pour éclairer notre thématique, il nous fallait impérativement construire un fil dramatique. La stratégie d'écrire un « grand récit » basé sur l'histoire a été tentée. Nous avons cru qu'écrire un récit qui pourrait inclure toutes sortes de chroniques nous donnerait une occasion de développer les différentes voix de nos ancêtres. La déportation des Acadiens était le sujet qui nous apparaissait

---

<sup>55</sup> « L'impersonnage est le témoin de sa propre vie, vie non pas individuelle et fixée mais nomade et transpersonnelle. Il est le martyr — *martus*, en grec, signifie témoin. Un témoin, c'est-à-dire, comme chez Brecht, un *tiers*, qui témoigne non plus pour le Christ, mais pour l'Homme. » (Sarrazac, 2011)

pouvoir permettre à un public d'entrer dans notre univers. Prenant enfin parti, nous avons établi un canevas.

Ajoutons que pour lier nos chroniques, il nous apparaissait essentiel d'introduire un élément ludique. Nous avons alors imaginé un personnage de porte-voix muni d'une ventouse qui se déplacerait en bondissant et qui aurait pour fonction de retransmettre la voix de Clothilde (qui n'en avait toujours pas), de faire le pont entre les temporalités et de donner une dimension fantaisiste à l'essai. Ce personnage a progressivement intégré notre univers pour éventuellement devenir Corne-de-brume (tel que décrit plus tôt).

De notre première proposition dramaturgique, certains tableaux et différentes idées sont restés. Cependant, la lecture de notre projet à plusieurs collaborateurs a été l'occasion de sentir quel grand détour nous faisons. Nous entrons justement dans la zone de folklore et de nostalgie que nous voulions tant éviter. De plus le projet reléguait Clothilde appendice et la descendante au second plan. Ces dernières devenaient des commentatrices ou des faire-valoir de l'Histoire. Elles ne vivaient pas : elles jouaient des scènes qui s'étaient déjà produites ou les commentaient. Cette idée de dramaturgie n'était donc pas marionnettique. À la suite à cette lecture, nous avons ajourné la répétition qui devait avoir lieu. Le sentiment d'avoir accédé à une certaine structure dramatique a été bref. Il fallait décidément resserrer notre point de mire en produisant un récit intime, un récit au « je ».

### 3.4.2 La marionnette comme cadre et canal d'une dramaturgie de l'intime

Jean-Pierre Sarrazac parle de l'intime en ces termes : « [...] ce qui est le plus au dedans et le plus essentiel d'un être ou d'une chose [...] » (Sarrazac, 1989).

L'intime n'exclut pas pour autant le spectaculaire. Au contraire, la rencontre de l'intime avec l'autre « témoigne d'ailleurs de sa disposition à

se donner en spectacle » (p.67). Réconcilié avec le spectaculaire, l'« intime » s'oppose par contre à l'« intimiste ». L'« intimiste » signifie la fermeture de l'action dramatique sur la sphère de la vie privée, alors qu'avec l'« intime » la vie privée est exposée publiquement. Dans cette dramaturgie de la subjectivité, la vie humaine n'est plus représentée par une action dramatique suivie, elle est évoquée « à travers une série d'associations subjectives et d'actions fragmentaires où l'onirisme prend une large part. » (O'Sullivan, 1994, cite Sarrazac, 1989)

Nous avons ultimement cherché à mettre en scène cet intime-là. Cette orientation a finalement permis d'intégrer beaucoup d'éléments que nous considérons comme essentiels (la marionnette appendice, la jambe-prothèse, l'exil, le rapport entre le passé et le présent, des éléments de la recherche de terrain, la transformation, la dimension sensible, etc.).

Nous aborderons d'abord comment notre ancrage s'est produit et ferons un parallèle avec certains commentaires d'Alejandro Jodorowski<sup>56</sup> (van Eersel et Maillard, 2002) liés à sa pratique théâtrale et psychologique autour de l'arbre des ancêtres. Nous parlerons ensuite de la manière dont s'est terminé le processus en abordant quelques détails à propos des derniers moments de création.

Certaines décisions ont été prises lorsque nous avons reconnu que notre marionnette appendice — qui devait transmettre sa mémoire à sa descendante — exigeait, par sa forte présence, notre implication intime. Nous avons donc commencé à accepter de livrer un témoignage personnel. À ce titre, l'exemple d'Agnès Varda qui assume absolument et honnêtement sa parole au « je », nous a indiqué une voie envisageable.

---

<sup>56</sup> Alejandro Jodorowski est un artiste franco-chilien ayant fondé le Mouvement Panique avec Roland Topor et Fernando Arrabal. Il est surtout connu pour ses films (particulièrement *El Topo* – 1970) et ses scénarios de bande dessinée (notamment, ceux de la série *L'Incal*). Il a par ailleurs développé une approche de guérison psychique propre à l'imagination et utilisant l'art dramatique.

Le décès de Roberte, puis quelques mois plus tard, celui de Léonard, l'imaginaire légué spécifiquement par notre père et notre propre interprétation de ce que signifiait le fait d'être une Hubert ont été nos ressources sensibles pour révéler notre « tragique quotidien<sup>57</sup> ». À partir de ces pôles qui touchaient notre affect, les interactions entre Clothilde et notre *alter ego* surgissaient plus facilement. En outre, notre double théâtral assumé — la descendante — nous permettait de proposer un « contrat de vérité » semblable à celui qui avait été scellé dans la pratique de Charlotte Delbo (1974). Ce double transmettait les voix de sa génération sans user de procédés compliqués. La polyphonie recherchée s'est par conséquent intégrée et sédimentée dans ce personnage sans que le public ait à le savoir. Quant à Clothilde, en empruntant les répliques, les mots et les idées d'une panoplie de gens disparus, elle a aussi été un personnage à voix multiples.

La jambe-prothèse s'est naturellement intégrée dans le premier monologue. Explorées en amont, certaines possibilités de mouvements avec la jambe ont permis de créer les métaphores de la mélancolie, de la gémellité et de l'envol dans nos îles imaginées. La suite de l'essai a été orientée par le travail de dialogues sur ce que signifiait être une Hubert. À ce moment, les mouvements trouvés antérieurement avec la marionnette ont inspiré les dialogues et vice-versa. Les autres tableaux, que nous avons déjà plus ou moins explorés, allaient être déterminés autour de ces dialogues physiques et verbaux.

Avec le recul, nous remarquons que nous travaillions à ce moment-là sur un terrain semblable à celui de Jodorowski. La filiation de notre démarche avec son travail à partir de l'*arbre des ancêtres* est indéniable : « Une fois qu'on a pris conscience que l'on porte son arbre généalogique dans son corps, [...] tout peut changer d'un seul

---

<sup>57</sup> Rappelons cette citation de Maeterlinck à propos du tragique quotidien : « Il s'agirait plutôt de nous faire suivre les pas hésitants et douloureux d'un être qui s'approche ou s'éloigne de sa vérité, de sa beauté ou de son Dieu. »

coup. » (Jodorowski dans van Eersel et Maillard, 2002) La marionnette appendice, par son incarnation matérielle et par le fait qu'elle était attachée à l'interprète, imposait son regard constant sur notre *alter ego*. La descendante était amenée par ce fait à répondre à la présence insistante de la marionnette en engageant une introspection.

Il ne faut pas craindre de s'enfoncer profondément en soi, pour traverser toute la part d'être mal constituée, toute l'horreur du non-accomplissement, et pour lever l'obstacle de l'arbre généalogique qu'on porte en travers de soi et qui oppose son barrage au flux de la vie. Dans ce barrage, fait de tas de branches mortes, vous retrouvez des spectres de votre père, de votre mère, de vos grands-parents et de vos arrière-grands-parents... Il faut avoir le courage et l'énergie de les empoigner. (Jodorowski, dans van Eersel et Maillard, 2002)

Le passage pour enfin « empoigner » Clothilde appendice a été de lui demander ce que signifie être une Hubert. Cette question nous a amenée à envisager plus clairement l'écriture du dialogue avec Clothilde (qui représentait pour nous le défi le plus confrontant). Nous avons sélectionné des extraits de textes et leur avons répondu d'un point de vue personnel en ayant en tête les explorations faites avec la marionnette. Un collage-montage a ainsi commencé à prendre forme et à constituer le nœud de l'essai. Par la suite, d'autres scènes ont été créées. Par exemple, une scène durant laquelle Corne-de-brume enterre les frères et sœurs de Clothilde s'est mise en forme. Étant munie de lumières, cette marionnette nous permettait de focaliser l'éclairage sur de petits objets (en l'occurrence des croix et un livre), ce qui refermait l'espace du cimetière, le temps de cette scène. La scène du cimetière — miniature et intemporelle — se juxtaposait poétiquement aux événements.

L'inconscient n'est pas scientifique, il est artistique. L'étude de l'arbre doit donc se faire d'une autre façon que par la raison pure. [...] Dans le corps géométrique, on sait parfaitement quelles sont les relations entre les parties. Dans un corps organique, ces relations sont mystérieuses. Pour les comprendre, il faut entrer dans l'inconscient. Comme dans un rêve. Le

rêve de l'arbre généalogique, il ne faut pas l'interpréter, il faut le vivre.  
(Jodorowski dans van Eersel et Maillard, 2002)

Qui plus est, notre positionnement à l'intérieur de l'œuvre nous a amenée à prendre acte de notre sentiment de responsabilité et nous l'avons placé au cœur du processus artistique.

Il faut qu'au-dedans de moi je fasse de tous mes parents et ancêtres des êtres réalisés. [...] Il faut donc que j'aie cherché la bouddhité dans chaque personne de ma famille. [...] Ont-ils le cœur rempli de rancune, le cerveau rempli d'idées folles, le sexe rempli de désirs mal placés? Eh bien, tel un berger avec ses moutons, je dois les remettre dans le chemin, faire un nettoyage des besoins, des désirs, des émotions. Voilà la mission » (Jodorowski dans van Eersel et Maillard, 2002)

Ainsi, le fait de donner de la douceur à Clothilde en la mettant dans une position de fragilité, particulièrement au tableau 9 où l'interprète manipule la tête de Clothilde avec son pied, mais aussi en lui mettant des mots de sa fratrie en bouche, contribuait, en quelque sorte, à la « bouddhifier ». Le fait de la laisser partir en lui chantant une berceuse participait aussi à sa libération. Enfin, la spécificité du théâtre de marionnette, où l'objet inanimé n'est vivant que parce qu'on s'occupe de lui, rendait tangible l'appropriation qui doit être au cœur d'un processus de transmission. Qui plus est, la matérialité du médium, qui enjoint l'interprète-créateur d'une partition intime à prendre activement et entièrement part à l'action qu'il construit, exigeait que nous répondions à la fois de nous-même et de notre figure. Cette dernière ne jouait pas autre chose que ce qu'elle était et, pour que la fable fonctionne, la même humilité et la même honnêteté devaient être déployées pour créer la dramaturgie. Ainsi, la marionnette appendice, particulièrement, par sa forme spécifique, son authenticité intrinsèque, agissait comme un puissant révélateur pour nous, en tant que descendante et en tant que créatrice.

### 3.4.3 Fin de parcours : une dramaturgie née au plateau

Durant les dernières semaines, avec notre assistante à la mise en scène, nous avons dessiné les tableaux créés et tenté de les placer en ordre.

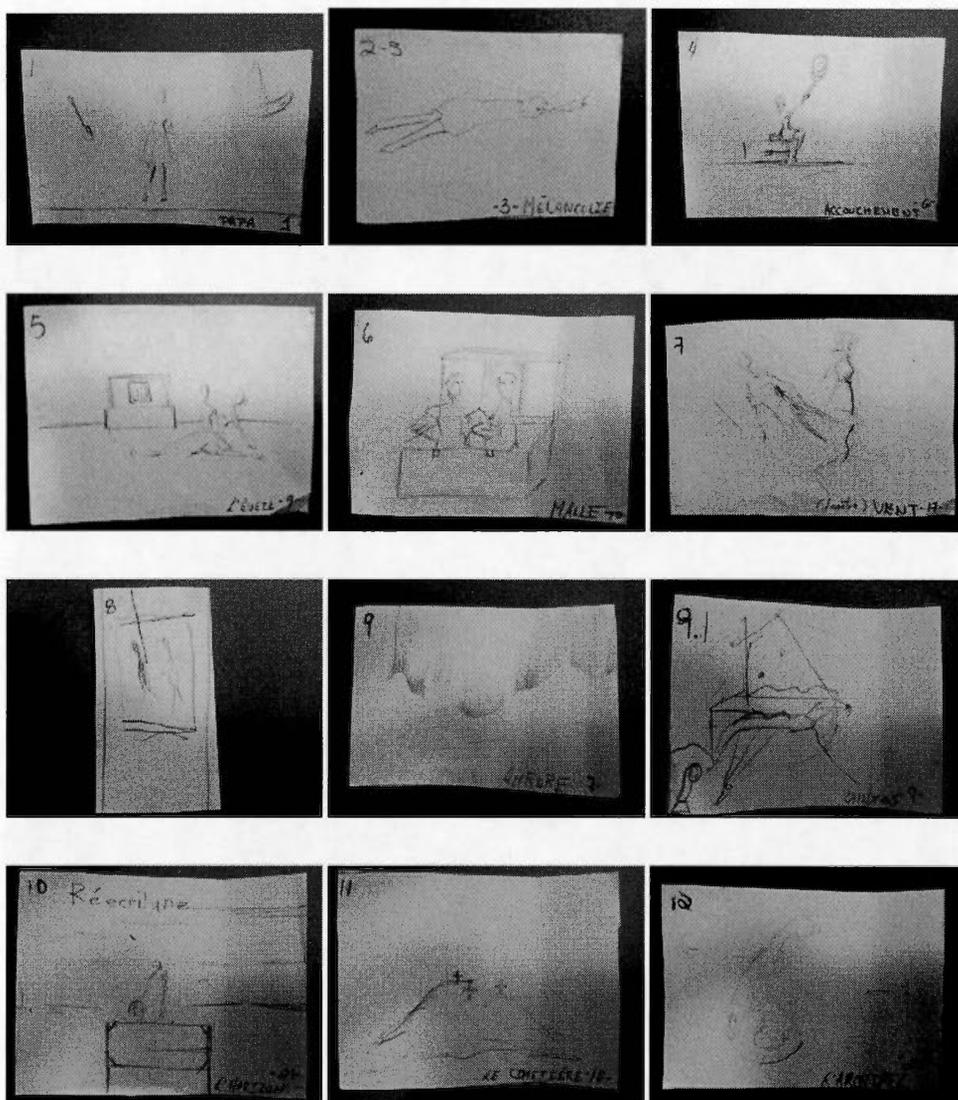


Figure 3. 7 Casse-tête pour trouver l'ordre des tableaux

L'ordre présenté ici représente notre avant-dernière hypothèse avant d'avoir fixé la dramaturgie de l'essai. Également, le tableau 6, celui des ombres dans le vent (voir

Annexe A, p.109) associé dans ces images au chiffre 8 a été créé après les autres. Il a donc été dessiné ultérieurement, ce qui explique son petit format.

Il nous a fallu quelques tentatives avant d'obtenir l'ordre final de l'essai. Nos hésitations concernaient principalement le tableau d'ombres (voir Annexe A, tableau 2) et la scène du cimetière où Corne-de-brume enterre la famille (voir Annexe A, tableau 8). Après quelques enchaînements boiteux, l'ordre des scènes s'est imposé. C'est à ce moment que nous avons placé le tableau des aurores boréales (voir Annexe A, tableau 7) sur la plus petite surface de projection.

Techniquement, il a fallu travailler en accéléré, pour que l'essai puisse s'enchaîner sans trop de heurts. Notamment, la scène de l'île en ombres et celle de la ponte de l'œuf représentaient des défis techniques plus importants qui ont été relevés selon les possibilités des marionnettes construites et des matériaux rassemblés jusque-là.

Le texte a par ailleurs été peaufiné conjointement avec l'interprète principale qui avait une grande sensibilité relativement à la musicalité et au sens des mots. Nous nous sommes partagé quelques propositions de vocabulaire, de syntaxe, de structures de dialogues et, surtout, de coupures. Notamment, le monologue concernant les aurores boréales a été tronqué pour qu'il soit en adéquation avec la nouvelle dimension de l'écran de projection des aurores (la fenêtre de la malle); la petite taille de l'écran ne supportait pas un monologue aussi long que lorsque nous projetions l'aurore sur la voile du bateau.

Enfin, l'arc dramatique de l'essai, influencé par les outils marionnettiques choisis, a reflété le parcours de différentes phases de ce que nous avons retenu de la transmission intergénérationnelle : appel du passé (souvenirs et état mélancolique), chute dans l'inconscient (théâtre d'ombres comme médium de passage), confrontation à l'ancêtre, transformation (de l'ancêtre et de l'*alter ego*), prise en charge de l'ancêtre par l'*alter ego* et engagement au présent.

### 3.5 Réception de l'essai, évolution et perspectives

Somme toute, nous avons su mener à bien le défi d'éclairer la thématique de la transmission intergénérationnelle de la mémoire en créant une dramaturgie intrinsèquement marionnettique. En effet, bien que le travail ait été basé sur une importante documentation et traversé par un intérêt relatif au conte contemporain et aux processus de création du cinéaste Pierre Perrault, c'est le canal – la marionnette contemporaine – qui a permis au contenu de fleurir ou de flétrir, en fonction de la nature des objets marionnettiques utilisés et des orientations prises.

Nous verrons dans les prochaines lignes comment l'accueil du public a permis de réfléchir à notre recherche et nous partagerons ensuite notre idée de l'impact philosophique et social de notre démarche.

#### 3.5.1 Réactions du public, doutes et explorations à poursuivre

Les réactions du public nous ont informée de ce qui, dans l'essai scénique, était particulièrement touchant ou frappant. Quelques commentaires de spectateurs sont relatés plus bas. Nous y ajoutons nos réflexions pour donner un aperçu de ce que nous retenons de l'entreprise. Enfin, en réfléchissant brièvement sur les avenues que pourrait prendre le projet scénique s'il était développé plus avant, nous avons aussi relevé ce qui devrait être travaillé dans une perspective de production théâtrale.

D'abord, quelqu'un nous a dit que l'image la plus saisissante pour elle était la femme-île qui respire. Techniquement, si notre exploration avait eu des visées professionnelles, il aurait fallu accorder davantage de temps à la création de ce tableau. À tout le moins, nous savons désormais que l'évocation de la femme-île incarnée de cette manière a touché une partie du public.

Une autre personne était séduite par notre conférence avant l'essai; il lui semblait que le partage de nos prémisses faisait partie du spectacle et devait être intégré à une création future. De façon semblable, nous croyons que, comme la spectacularisation de l'intime est une part indéniable du caractère de la proposition scénique, il faudrait effectivement prendre cet aspect en compte advenant la poursuite du travail.

On nous a par ailleurs souligné que quelque chose de l'ordre de la transcendance habitait l'essai. Il est difficile d'identifier à quoi l'on faisait référence, mais nous croyons que toute la séquence avec la jambe-prothèse contribuait à ce sentiment, car elle permettait d'aller au-delà de la matérialité brute. Les ombres, en dépit de leur réalisation inégale, ont certainement eu le même effet.

En outre, un de nos oncles (Jean-François Hubert, 12 juin 2015) a noté que les yeux de Clothilde appendice étaient « pareils » à ceux de l'ancêtre. Ce commentaire nous a surpris : les yeux étaient faits de deux pierres noires et lustrées et nous doutions de leur efficacité. L'observation de notre oncle nous amène à rappeler au lecteur notre réflexion selon laquelle la marionnette peut évoquer plus directement une réalité que des représentations esthétiquement plus fidèles (1.1.1). Comme la simplicité des yeux laissait à notre oncle l'espace d'imaginer ce qu'il voulait, l'effet de réel a pour lui été saisissant.

Enfin, un autre membre de notre famille nous a dit qu'il avait un sentiment d'inaccomplissement au regard de la famille, une impression à l'effet de ne pas avoir été à la hauteur des attentes des Hubert. Cette confidence nous a indiqué que l'essai avait touché un sentiment profond; elle nous a confirmé que nous avions visé juste quant à une caractéristique rassemblant plusieurs membres de la famille.

De notre côté, nous nous interrogeons encore relativement à la conception de Clothilde appendice. Une tête en mousse avec une gueule pourrait lui apporter

quelque chose de plus ludique; le fait qu'elle soit faite en mousse la rendrait compressible et cela nous permettrait de limiter la taille de l'œuf (qui passerait mieux dans la trappe). Quant à son corps, il n'a pas été conçu pour durer; il faudrait donc envisager sa conception en fonction d'une utilisation plus longue. Esthétiquement, nous souhaiterions voir l'aspect décharné du corps sculpté et profiter de la mobilité du cou pour que Clothilde puisse se transformer davantage. En intégrant plus de possibilités de compression, d'extension et de distorsion du matériau, nous pourrions notamment bonifier le tableau de l'horizon (voir Annexe, tableau 9). Pour faciliter la manipulation et les transitions, une réflexion quant à la conception de l'attache serait à poursuivre. Enfin, plusieurs autres éléments seraient à réviser : l'insertion des bras, la scénographie, l'œuf (son expulsion), la prise pour la manipulation de la tête de Clothilde avec le pied de l'interprète, etc.

Outre les éléments techniques et esthétiques, nous percevons que la dramaturgie présente quelques brèches qui peuvent permettre à l'histoire de se prolonger. La scène de l'horizon pourrait être amenée ailleurs, notamment en réfléchissant à l'apport de Corne-de-brume. En effet, le personnage de Corne-de-brume – peu développé – pourrait éventuellement permettre à des anecdotes historiques éliminées pour l'essai de ressurgir. La deuxième marionnettiste, celle qui manipulait Corne-de-brume, pourrait ainsi devenir la « dame de la bouée » et changer de fonction. Ensuite, la scène dans le vent en théâtre d'ombres pourrait se prolonger, être reprise à un autre moment ou être suivie d'un nouveau tableau.

Enfin, nos inspirations artistiques issues du conte contemporain, du cinéma de Pierre Perrault et des démarches rencontrées au théâtre documentaire ou de témoignage se sont canalisées à travers une dramaturgie spécifique à la marionnette contemporaine. La facture intime de l'essai a traduit la transmission de la mémoire intergénérationnelle de façon sensible. En somme, le parti pris dramaturgique de nous

dévoiler intimement a permis aux outils marionnettiques de révéler une réalité subjective et complexe de manière concrète et sensible.

### 3.5.2 Portée philosophique et sociale : manifestation de « survivance » et projection d'un idéal d'action

Notre travail à partir d'objets marionnettiques déplaçait le regard pour faire voir des aspects autrement invisibles du vécu d'une femme face à ses ancêtres. Il interrogeait la position de notre *alter ego* dans le monde actuel, sans toutefois revendiquer l'adoption de valeurs précises. À propos du livre *Survivance des lucioles* (2009), Nicolas Truong (2009) écrit que « Georges Didi-Huberman convoque toute une cohorte d'œuvres qui, plutôt que de “prendre parti” comme dans les manifestations les plus caricaturales de “l'art engagé”, s'attachent à “prendre position”, c'est-à-dire à déplacer le regard et à déjouer le pouvoir par de nouvelles formes esthétiques. » En sollicitant et concrétisant les mondes invisibles des émotions, des sensations et de l'intellect, la forme marionnettique inventée pour l'essai invitait à cette prise de position sans fournir d'orientations démagogiques, mais en soulevant des questions. L'initiative de mettre en lumière la mémoire de notre famille et de l'« hommager » à l'aide du langage marionnettique pourrait donc être qualifiée à la façon de Didi-Huberman<sup>58</sup> de « survivance ». « Les survivances ne promettent aucune résurrection (y aurait-il un sens à attendre d'un fantôme qu'il ressuscite?). Elles ne sont que leurs passantes dans les ténèbres, en aucun cas l'advenue d'une grande “lumière de toute lumière”. Parce qu'elles nous enseignent que la destruction n'est jamais absolue – fût-elle continue – les survivances nous dispensent justement de croire qu'une “dernière” révélation ou une salvation “finale” soient nécessaires à notre liberté. » (Didi-Huberman, 2009) Un des intérêts philosophiques du projet était donc de partager

---

<sup>58</sup> Georges Didi-Huberman est historien d'art, philosophe spécialiste de l'image.

l'idée que le passé, sans être magnifié, peut cohabiter concrètement avec le présent et surtout, lui donner un sens pour envisager un futur ouvert.

Socialement, présenter des valeurs portées par Clothilde Hubert, et une génération de Québécois, en les confrontant à la réalité contemporaine, était d'actualité.

CLOTHILDE

Prions ensemble.

*Temps...*

Allez tout l'monde. À genoux! On a bien le droit de prier collectivement comme on veut, quand on veut et pour qui on veut. C'est un droit humain comme celui de manifester.

MADemoiselle H

Aujourd'hui, se mettre ensemble pour prier, pour manifester ou même pour réfléchir, c'est pas toujours bien vu... Le droit d'« être » collectivement, c'est pas très contemporain! (voir Annexe A, tableau 5)

Dans un contexte où l'idéologie ambiante et le climat d'austérité mettent en péril l'éducation, les services de garde et les services de santé publics accessibles, la place des femmes sur le marché du travail (les métiers précaires à prédominance féminine étant souvent les premiers à être touchés par les politiques d'austérité), dialoguer autour de l'idée que le devenir collectif devrait être pris en main par la communauté nous importait. Le cheminement intime du personnage principal, qui se résout par une nouvelle vision – à la fois concrète et métaphorique — du lien qu'elle invente avec sa famille, fait en filigrane apparaître cette possibilité de se donner le pouvoir de choisir son présent en s'inspirant du passé et en se liant à une communauté.

« Les origines ne sont pas tout à fait du passé. En les racontant, on ne revient pas seulement en arrière. Elles sont présentes à notre aujourd'hui, comme le mythe qui pour les anciens était solidairement récit des commencements et idéal d'action. »  
(Dumont, 1987)

## CONCLUSION

En abordant la création de notre essai scénique à partir d'un intérêt pour notre grand-tante, nous avons intuitivement et implicitement choisi deux prémisses de création. La première était que nous mettrions en scène un personnage historique de notre famille, à savoir Clothilde Hubert, tandis que la seconde prémisses impliquait que notre personnage historique aurait un corps marionnettique, appendice d'une marionnettiste. Il est à noter que cela supposait que cette marionnettiste aurait aussi un statut d'interprète. À la manière des poupées gigognes, chaque prémisses impliquait des choix à faire, ainsi que des actions à entreprendre. Prendre progressivement conscience de nos options en tenant compte de nos prémisses permettait d'entrevoir les chemins que nous allions défricher pour incarner la transmission intergénérationnelle de la mémoire.

Notre choix formel a été réassumé à au moins deux reprises. Effectivement, sur la route de notre création, nous avons dû prendre, à deux moments différents, des orientations fondamentales. La première a été de renoncer à présenter des tableaux déconnectés les uns des autres dans un format conférence pour plutôt créer une dramaturgie qui prendrait en compte certaines forces expressives de la marionnette contemporaine — dont la coprésence de l'interprète -marionnettiste et de la marionnette, ainsi que sa capacité à incarner les transitions et les passages. Cette orientation permettait de rendre justice à notre thématique et aux singularités du médium. Notre seconde décision déterminante a été de choisir de développer une dramaturgie de l'intime. La marionnette appendice, cet outil duquel nous n'avons pas dérogé, nous a amenée à approfondir l'intuition initiale de ce nous voulions exprimer. Elle nous a permis de plonger plus avant dans l'exploration artistique d'une relation

sensible et immédiate avec notre famille. Ces deux choix — la construction d'un arc dramatique et l'écriture d'une dramaturgie intime — ont été orientés par le médium sélectionné dès le départ. Cependant, avant d'en arriver à ces tournants décisifs, il nous a d'abord fallu interroger ce qu'impliquaient nos premières balises de créations.

D'un côté, la dimension référentielle de notre recherche a été considérée. Pour connaître Clothilde Hubert, nous nous devions de créer des ancrages avec le passé. Afin de relever des indices mémoriels, nous avons choisi de nous inspirer principalement de l'idée de Pierre Perrault selon laquelle l'oralité et la géographie étaient, avant l'écriture et l'histoire, les sources préalables desquelles il fallait nous imprégner. Par conséquent, et même si nous avons accès à plusieurs documents interpellant notre imaginaire, visiter les Îles-de-la-Madeleine, rencontrer des insulaires, favoriser des interactions entre les individus — rappelons que les interactions sont, selon Morin (2011), une condition à la transmission — bref, expérimenter le réel a été l'enseignement tiré de la pratique de Perrault.

D'un autre côté, nos recherches autour de la marionnette contemporaine nous indiquaient que celle-ci a la faculté de mettre en exergue un éventail de dynamiques relationnelles et que ces dernières incarnent des questions éthiques qui mettent en jeu notre responsabilité face à l'altérité. En effet, l'univers présenté par la marionnette qui jouxte deux (ou plusieurs) réalités rend les dynamiques relationnelles et les états transitoires qu'elle incarne saisissants. Ainsi, la marionnette étant un objet inanimé agi par l'interprète-marionnettiste, la perception de la nature du rapport entre les deux présences, qui oscille entre l'illusion et son dévoilement, interpelle des émotions et des états souvent occultés au quotidien. Les limites du monde matériel deviennent floues et, dans cet espace, le spectateur peut avoir accès à lui-même : à ses inquiétudes, à ses tabous, à ses souvenirs... La brèche ouverte permet à sa propre réalité d'être mise en perspective, altérée, convoquée. Lors des représentations de notre essai scénique, nous avons eu des témoignages démontrant que l'imaginaire

sollicité de cette manière par notre marionnette-appendice et certains autres outils marionnettiques utilisés a mobilisé l'affect de plusieurs membres de l'auditoire.

C'est à travers son mouvement et par les multiples strates de sens dont elle rend compte que la marionnette est opérante. Ainsi, une force expressive de la marionnette contemporaine est de pouvoir mettre directement au plateau des transitions, des passages, des transformations, des apparitions fugaces, ainsi que la juxtaposition ou la superposition de deux ou plusieurs mondes. Nous avons accusé cette spécificité en relevant le défi d'écrire un essai structuré par une courbe dramatique, dans lequel des charnières aux nombreuses connotations seraient créées et utilisées pour jalonner notre dramaturgie. Ce parti pris a permis de mettre au jour les transformations que la transmission intergénérationnelle de la mémoire produisait sur le personnage de la descendante.

Par ailleurs, l'étude de l'histoire de la marionnette a permis de constater l'étendue des registres qu'elle peut aborder. Nous avons choisi quelques pratiques qui nous interpellaient pour isoler ce qui nous intéressait, et éventuellement, comprendre pourquoi. Cela nous a notamment permis de choisir avec plus d'acuité des matériaux, des types de manipulation, des avenues esthétiques, ainsi que des procédés narratifs et dramaturgiques.

Relativement au thème abordé, notre compréhension des enjeux qu'il soulevait et notre façon d'entrevoir sa mise au plateau ont été élargies et ancrées par nos lectures, principalement dans les domaines des sciences cognitives et de la sociologie, ainsi que par certaines pratiques artistiques en dehors de la marionnette contemporaine. Particulièrement, deux exemples de ces pratiques, l'autoportrait filmique *Les plages d'Agnès* (2008) et le « contrat de vérité », scellé par Charlotte Delbo dans *Qui rapportera ces paroles?* (1974), ont pavé notre voie et légitimé – principalement face à nous-même — notre choix d'écrire une dramaturgie intime. Donner un corps et une

voix à Clothilde Hubert et l'attacher à notre *alter ego* activait notre présent et offrait l'occasion de nous approprier (de réinvestir et de réinventer) ce que cette femme et ses contemporains ont pu être, à travers une projection toute personnelle.

Envisager qu'écrire une dramaturgie de l'intime était le meilleur moyen — pour nous — de nous approprier la mémoire de notre grand-tante et d'en assurer la transmission nous a permis d'aller au bout de notre expérimentation. L'appropriation de notre mémoire familiale s'est actualisée dans les choix de ce que nous considérions comme essentiel et dans la création d'une forme marionnettique conséquente.

Spécifions que la recherche théorique a permis, en amont, d'intégrer des connaissances et de comprendre des dynamiques de création et, en aval, de réaliser que nous avons travaillé avec les mêmes principes fondamentaux que ceux à partir desquels nos prédécesseurs (des créateurs et des théoriciens) ont artistiquement actualisés ou étudiés. Le recul nous a par ailleurs permis de lier notre pratique avec celle de Jodorowski (van Eersel et Maillard, 2002), en constatant que le fait d'activer théâtralement un *arbre des ancêtres* n'était pas une démarche unique et touchait à une dimension autant universelle qu'intime. Également, notre processus et notre essai final ont, en quelque sorte, absorbé notre recherche théorique en la canalisant à travers notre intuition créatrice. En écho, éclairée par notre création, notre recherche théorique s'est précisée et le sens de certains concepts s'est éclairé. Notamment, la notion d'appropriation, un aspect essentiel à la transmission, n'est devenue limpide que lorsque nous avons cessé de chercher à tout raconter et que nous avons canalisé uniquement les histoires qui faisaient écho aux enjeux qui nous occupaient au regard de notre famille : la déconnexion au monde, l'isolement, le sentiment d'inaccomplissement, la mélancolie, la résilience, le respect du passé, la valorisation des études, le contact physique, la création d'une communauté. En somme, une hybridation entre notre pratique artistique et la théorie s'est opérée.

Enfin, beaucoup de temps, de ressources et d'expérience doivent être engagés pour achever une écriture de plateau. La dramaturgie, la technique et l'esthétique de *Clothilde : la rencontre* demanderaient à évoluer grâce à une seconde phase de création. Néanmoins, le processus organique vécu dépasse nos attentes. À l'issue de nos rencontres avec le public, nous avons pris conscience que l'essai a suscité différentes réactions auprès des spectateurs. Les émotions déclenchées sont attribuables à la force de renvoi au réel de la forme marionnettique, mais plus spécifiquement, c'est la dramaturgie marionnettique obtenue par la sédimentation de tous les éléments de cette recherche qui est venue chercher et créer l'émotion. Cet impact tangible constitue une validation que nos intuitions premières et notre parcours étaient juste. « La réinvention à partir d'indices n'est pas une forme dégradée, imprécise ou approximative de la transmission culturelle : c'en est un aspect incontournable. » (Morin, 2011) Le résultat de la « réinvention », qui a entrelacé notre mémoire familiale et notre créativité, a confirmé notre hypothèse voulant que la marionnette contemporaine soit un outil probant pour éclairer le thème de la transmission de la mémoire intergénérationnelle.

ANNEXE A  
CLOTHILDE : LA RENCONTRE

**TABLEAU 1 : Monologue Papa**

1. MADEMOISELLE H

Quand j'étais petite, la place de mon père à table était celle d'où on voyait le fleuve. Quand on soupait avec ma mère, mon frère et ma sœur, papa s'exclamait souvent : « Regardez les enfants, un bateau, un bateau! » L'excitation nous gagnait. On sortait les jumelles, on se les arrachait, on essayait de lire le nom du bateau et de deviner ce qu'il pouvait bien transporter. C'était un événement important.

Mais c'était un événement qui était finalement relativement banal.

Y a plein d bateaux qui passaient tous les jours devant chez nous, sur le fleuve, et qui transportaient rien de vital pour nous. Ils passaient, on n'avait aucune idée de ce qu'ils transportaient pis de toute façon, on l'saurait jamais. Des bateaux anonymes.

Insignifiants.

Adolescents, on s'en foutait pas mal des bateaux, on comprenait pas l'enthousiasme constant et inébranlable de papa, mais on continuait de lui sourire en se disant intérieurement « ben oui papa, un bateau ».

Papa est né aux Îles-de-la-Madeleine. Il les a quittées à 12 ans, quand il a été envoyé au collège, sur la grande terre.

Je l'ai compris beaucoup plus tard, mais mon père, à chaque passage de bateau, célébrait pas tant le bateau qui passait ici-maintenant, mais plus un bateau qui était dans sa tête, un bateau synonyme de la survie de ses racines.

Il se rappelait du bateau qui apporte des vivres, des médicaments, des journaux; du bateau qui amène de la visite. Ou des bateaux de pêche qui ramenaient,

vivants — après une tempête — un frère, un père. Du bateau des grands départs aussi, de l'exil. Et certainement, du bateau qui connecte à la grande terre.

Au reste du monde.

Papa se faisait revivre quotidiennement, comme un rite essentiel au sens de son existence, le passage du bateau qui connecte au monde.

Dans la tête de papa, y'avait tout un imaginaire lié à ses îles et à sa famille. Un imaginaire teinté d'une mélancolie dont j'ignore la source.

J'ai hérité de sa mélancolie...

... une mélancolie qui m'appartient pas, mais qui est quand même logée au fond de mon ventre.

qui m'empêche d'avancer...

Des fois, j'm'y réfugie. Ça me permet d'être ailleurs.

... me laisser bercer dans une vague de tristesse et faire comme le bateau qui s'échoue : toucher le fond et m'immobiliser.

Mon père avait une sœur jumelle qui s'appelait Roberte. Mon père, lui, c'est Robert. Roberte et Robert, c'est quelque chose hein? C'est le curé qui a pas voulu qu'elle s'appelle Lucie : « si le garçon s'appelle Robert, il faut nommer la fille Roberte ». (*La jambe se sauve, Mlle H. la rattrape*) Bon. Ma grand-mère, qui venait d'accoucher de jumeaux qui était de surcroit ses 11<sup>e</sup> et 12<sup>e</sup> enfants, s'est pas trop obstinée. (*la jambe tente une deuxième fuite, Mlle H. est plus ferme*) Psst : Roberte!

La maison de ma tante Roberte était toujours ouverte. C'est Roberte qui faisait le pont entre moi et des générations que je n'ai pas connu, entre moi et la famille que je ne connais pas.

Roberte est morte en octobre. J'aurais voulu mieux la connaître. Les îles, c'est loin...

Quand elle est morte, j' préparais un spectacle sur Clothilde, sa tante à elle, ma grand-tante à moi. Une femme plus grande que nature dont ben du monde se

souvent aux Îles parce qu'a l'en avait d'dans. Un genre d'infirmière de brousse de 6 pieds, arracheuse de dents, accoucheuse, épileptique pis féministe.

Pour le spectacle, je voulais du vrai sable parce que j'avais envie que ce soit mon symbole du territoire et pis du temps qui passe.

On était samedi. L'enterrement de ma tante Roberte avait lieu l'après-midi, aux Îles, et moi j'étais à Montréal. Fallait que j'aie mon sable pour ma répétition du lundi.

« fait que quand le soleil se couche, j'vais au parc pas loin de chez nous...

Me v'là en train de pelleter du sable. Je creuse, pis je le sais que si on me pose des questions, je vais vraiment avoir l'air nulle parce que je suis en train de voler du sable dans un parc d'enfants! Il me semble entendre la voix de ma tante Roberte qui dit qu'il faut donc être entêtée pour aller au bout de nos projets.

J'pelte.

J'devrais être aux îles...

...mais

J'pelte. J'pelte.

Pis soudain j'ai l'impression d'exhumer ma tante qui a été enterrée cet après-midi. Je regarde dans l'trou, pis...

Y'a une lumière bleue?!

C't'un trou...

... bleu!

Je la vois. Dans l'fond du trou bleu. J'vais la ramener chez nous!

Je passe mon doigt à travers le trou. Hou, c'est venteux! Je passe ma tête. Je vois la Butte Ronde! C'est la butte avec la croix dessus qui est juste derrière chez ma tante Roberte! Le trou bleu s'agrandit pis là j'suis avalée. *Envol.*

Wo! j'vois les îles en forme d'hameçon! Hé! Je me vois en train de creuser dans la butte ronde pour trouver le trésor qu'on cherchait quand on était p'tit! On l'a jamais trouvé. Ça l'air qui a un marin à la tête tranchée qui est enterré à côté du trésor pour le protéger des voleurs! (*mal de ventre*) La mélancolie me prend. Je tombe. *Elle s'écrase.*

## TABLEAU 2 : Les ombres

*Mademoiselle H. s'est écrasée sur la malle. Corne-de-brume éclaire le corps inerte et l'ausculte.*

*Battements de cœur. Il va plus loin et la scène débute.*

*Une lune apparaît. Sons de nuit (vagues douces). La lumière s'intensifie, la lune disparaît.*

*Des oiseaux survolent Mademoiselle H. Ils précèdent un bateau qui arrive de jardin. Le bateau s'amarre.*

*Un avion entre dans le cadre. Il laisse tomber cent enfants avec des petits parachutes. Pendant que les enfants tombent, le ventre de Mlle H. se gonfle. On entend le son d'une radio locale :*

#### 4. VOIX (ENREGISTRÉE)

Cent orphelins sont arrivés aux Îles, tous en bonne santé. Ils seront adoptés par des familles de chez nous. C'est la Garde Clothilde Hubert qui, cette semaine, est allée chercher des mousses dans un orphelinat de Québec. Madelinots et Madelinotes seront éternellement reconnaissants envers la Garde Hubert pour avoir amené du sang neuf dans nos si belles Îles. À Bassin, tout le monde sait que l'infirmière Clothilde Hubert a mis au monde au-delà de mille deux cents enfants, tous vivants! En cas de tempête, elle reste à coucher et repart quand la mère repose paisiblement et que l'enfant a bel et bien l'envie de vivre! Rien ne l'arrête...

*Mlle H. respire de plus en plus fort pendant que l'animateur de radio parle. Son : tempête. Bateau qui passe à travers une tempête. Il coule.*

*Corne de Brume revient vers la malle et elle lève la voile. Elle ausculte à nouveau Mademoiselle H. : battements de cœurs, puis elle va sur son ventre :*

CLOTHILDE (voix enregistrée)

Si tu regardais plus loin qu'ton nombril tu verrais que c'est pas la mélancolie qui te prend. C'est moi! Je me sens comme des patates vapeur là-dedans! Laissez-moi sortir d'ici! J'va t'apprendre à vivre.

**TABLEAU 3 : L'accouchement**

*Accouchement. Combat contre l'œuf.*

*Clothilde nait comme une chrysalide qui s'ouvre.*

**TABLEAU 4 : L'éveil de Clothilde**

## 5. CLOTHILDE

Y'a des limites à endurer sans rien dire!

*Respire*

Vaut mieux être libre qu'être un saint!

*Respire*

Ah, ah! Des jambes!

*Se déplie lentement, péniblement. Puis elle est debout.*

Ah! Ah!

*Elle lance du sable avec ses pieds.*

Si tu marchais plus drette, t'aurais meilleure digestion.

Plaît-il?

Suis-moi.

*Clothilde demande à Corne-de-brume d'enlever le mât de la voile, puis elle ouvre la malle.*

*Clothilde et Mlle H apparaissent derrière la fenêtre. Jeux de symétrie-parallèle. Elles disparaissent.*

**TABLEAU 5 : La malle**

6. CLOTHILDE (off)

Qu'est-ce que t'attends? Le messie?! Entre!

Paresseuse! À notre époque, on n'avait pas de place pour la mélancolie. Surtout pas chez les Hubert. On agissait. On d'mandait pas d'aide à personne. On savait que Dieu nous aidait si on s'aidait nous-mêmes.

Ben quoi? Tu m'as invoquée. *Apparition Clothilde.*

... et bien me voilà.

Comment tu disais déjà? Une infirmière de brousse?

9. MADEMOISELLE H

Ma tante Clothilde.

10. CLOTHILDE

Pas ta tante, ta grand-tante, la tante de ton père. Je sais d'yous'turessous! T'es la fille à Robert, à Antime au Grand Jean, toi. Pis t'es une petite paresseuse. Attends un peu...

Ah, ah! Je l'ai. Écoute ça : « Juste un petit mot pour te dire que tu es une paresseuse, ce qui est indigne d'une Hubert, et que cela me crève le cœur. » 1942. Tu vois, t'es pas la première paresseuse de la famille, mais ça se corrige.

11. MADEMOISELLE H

Écoutez, je sais pas ce que vous voulez dire moi quand vous dites Hubert.

## 12. CLOTHILDE

Instruis-toi ma fille. Un Hubert, dans toute la force du mot, aime beaucoup l'étude. Il pourrait toujours étudier !

## 14. MADEMOISELLE H

Je suis Hubert, mais qu'est-ce que ça veut dire, hein? Si on faisait mon arbre du côté des femmes, on arriverait probablement directement dans une tribu micmaque. C'est quoi une Micmac?

## 15. CLOTHILDE

Tu t'écartes. Tu fais l'innocente. Ça me crève le cœur.

## 16. MADEMOISELLE H

Ben voyons! J'veux pas crever le cœur de personne là Matante.

## 17. CLOTHILDE

Grande-tante ! Ah pis écoute ça ici. En v'là un qui avait des regrets. Heu, heum : « Il y a tant de choses qu'il aurait fallu cueillir lorsque les gens vivaient et qui sont disparues pour toujours... » Ça suffit la nostalgie! *Elle déchire cette lettre-là.*

Tu cueilles c'que tu peux quand c'est le temps, pis après tu fais ta vie!

## 22. MADEMOISELLE H

*(Bas)* C'est simple.

*(Haut)* Et quand est-ce que je retourne chez nous?

## 23. CLOTHILDE.

C'est où chez vous? Ton Montréal pas d'horizon, pas d'air, pas d'espace, pas d'vent? ... ou ailleurs?

## 18. MADEMOISELLE H

Votre génération est morte grande-tante. C'est la fin de vot'monde. Moi j'veux bien être digne d'être une Hubert pis toute, mais je connais presque rien de vous autres. Vous nous avez rien laissé! J'suis p't'ite. J'suis pas rigoureuse. À part le nez pis l'nom famille, j'vois pas c'qu'on a en commun.

19. CLOTHILDE *Ressort de la malle avec une lettre.*

Justement. Ça t'ferait du bien de le savoir! Alvinia Hubert, ma sœur. Sœur de la Congrégation Notre Dame, morte à 26 ans. Tuberculose. *Sort un livre.* Paul Hubert, mon frère, inspecteur d'école, premier historien des îles. Il a écrit le fameux livre : *Les Îles de la Madeleine et les Madelinots. Sort une autre croix.* Estelle Hubert, ma sœur. Appelée Sœur St-Ephrem-de-Dieu, bibliothécaire de sa Congrégation. *Une autre croix.* Arthémise, ma sœur bien-aimée, religieuse aussi. *Sort une carte d'enterrement et lit :* « En récréation, ses conversations teintées d'humour, ses mimes, ses anecdotes originales, l'art de raconter les péripéties de son voyage aux Iles-de-la-Madeleine pour entrer en religion, tout nous charmait ». *Sort une croix.* Béatrice, ma plus jeune sœur, infirmière comme moi, pieuse, amie des arts, mère de six enfants. *Elle sortira d'autres petites croix qu'elle lancera derrière la malle.* Et puis Ovide, mon frère, enseignant, Adé, mon frère, curé, Éphrem, Marc, Edmond... Tous ont eu le souci de s'instruire pour pass'faire rouler dans la farine, pour garder la santé... le souci de s'occuper des autres, de faire le bien. Tous! *Sort un testament.* Ah! Et Antime, mon frère, ton grand-père. *Temps* Ce testament-là, c'est celui laissé par le Grand Jean, ton arrière-grand-père. Je l'ai volé, puis je l'ai brûlé.

28. MADEMOISELLE H  
J'arrive pas à le lire.
29. CLOTHILDE  
Je. L'ai. Brûlé.
30. MADEMOISELLE H *désespérée*  
Pourquoi?!  
*Clothilde reprend le testament.*
31. CLOTHILDE  
Prions ensemble.  
*Temps.* Allez tout l'monde. À genoux! On a bien le  
droit de prier collectivement comme on veut, quand on  
veut et pour qui on veut. C'est un droit humain comme  
celui de manifester.
32. MADEMOISELLE H  
Aujourd'hui, se mettre ensemble pour prier, pour  
manifester ou même pour réfléchir, c'est pas toujours  
bien vu... Le droit d'« être » collectivement, c'est pas  
très contemporain!
33. CLOTHILDE  
Ouvre ta fenêtre, alors.
34. MADEMOISELLE H

Quoi?

35. CLOTHILDE

Ouvre ta fenêtre, t'as besoin d'air.

*Mlle H. ne comprend pas. Clothilde, exaspérée parce qu'elle ne la trouve pas vite vite, replonge chercher une autre lettre.*

25. CLOTHILDE

C't'un un message de ma sœur Arthémise, pis c'qu'a dit là-dedans, ça vaut pour toute ta génération si tu veux mon avis. Lis c'qui est souligné. Là.

26. MADEMOISELLE H

« La vie intérieure. C'est tellement vrai que c'est ça qui nous manque le plus. On se démène dans bien des œuvres et on délaisse le plus nécessaire. Que peut-on donner aux âmes quand soi-même on est vide? »

*Temps. Mademoiselle H. ouvre les yeux vers l'horizon. Une fenêtre s'ouvre.*

36. CLOTHILDE

À l'échelle du cosmos, la terre elle-même est une île au cœur de la nuit. Ses morceaux sont comptés. À l'échelle de l'univers, tous les vivants sont des insulaires.<sup>59</sup>

*Le vent augmente. Clothilde se place sur le bord de la malle, prête à se jeter dans le vide. Tempête.*

---

<sup>59</sup> Cette réplique est une citation de Georges Langford. Il a prononcé ces paroles dans le cadre du jour de la terre, en 2012 : <https://www.youtube.com/watch?v=3-ebR96No0w>

**TABLEAU 6 : La fenêtre**

*Clothilde se lance dans le vent. Mlle H. la suit et elles s'envolent.*

*Dans le mini-castelet (fenêtre). Ombres.*

38. PETITE MADEMOISELLE H

Au secours!

39. PETITE CLOTHILDE

Ah! Ah! Une tempête! Y'a rien de mieux pour se sentir vivant! Ça c'est de l'air net! Ça va oxygéner ton cerveau! Profite!

40. PETITE MADEMOISELLE H

Maman!

41. PETITE CLOTHILDE

Dans ce monde-ci, t'as pas de mère. Ta mère, c'est pas une Hubert, a vient pas des îles. Elle est pas admise dans mon histoire.

42. MADEMOISELLE H

Jusqu'ici, il me semblait que c'était mon histoire.

**TABLEAU 7 : AURORE BORÉALE**

## 3. MADEMOISELLE H

Les aurores boréales.

Par ici, ils appellent les espèces de lances de lumière qui partent du firmament et qui s'en viennent sur la terre, les marionnettes. Pour nous autres c'est des aurores boréales, mais eux y disent « marionnettes ». Ils disent aussi que si on chante ou si on joue des airs qu'elles aiment, on peut les faire danser.

Il paraît qu'une nuit, il y a une centaine d'années, deux gars du Havre – ou peut-être de la Pointe-Basse... En tout cas. Deux gars, ... se sont mis à chanter pour faire danser les marionnettes qui couvraient le ciel. Plus ils chantaient, plus elles s'approchaient d'eux. Quand ils se sont rendu compte qu'elles avançaient sur eux, ils étaient pratiquement entourés par les lances de lumière. Prisonniers des marionnettes.

**TABLEAU 8 : Cimetière**44. CLOTHILDE *dont la tête apparaît*

Notre invitée est invalide pour le moment. Je la soigne. Va jouer dehors!

*Corne-de-Brume sort et ramasse les croix. Elle ramassera aussi le livre de Paul Hubert, Les Îles de la Madeleine et les Madelinots. Elle le feuillette, puis se branche dessus.*

## 45. CORNE DE BRUME

Les Madelinotes sont les femmes les plus industrieuses, les plus vaillantes et les plus actives que l'on puisse trouver. À côté de leur part de travail dans la pêche, la culture de la terre est en grande partie leur ouvrage. En plus de leurs devoirs de ménagères, elles...

*Corne-de-brume trouve le livre ringard. Elle fait un cimetière sur la dune.*

**TABLEAU 9 : Horizon**

*Clothilde regarde l'horizon. Mlle H.se tient derrière.*

40. CLOTHILDE *discours face à l'horizon*

Quand on habite sur le bord de la mer, l'horizon se dresse toujours à l'infini comme une certitude : celle que tout est possible.

MADemoiselle

Mon horizon, c'tun mur. Soit j'cours après ma queue, soit j'fais pu rien.

CLOTHILDE

Y'a rien qui peut nous freiner.

MADemoiselle

J'suis coincée.

CLOTHILDE

Le sillage que mon passage a tracé était éphémère. Mais on est vivant tant qu'on n'est pas mort! Qui peut dire que j'suis morte? Hein...?

Qu'est-ce que tu fais?

50. MADemoiselle H

Vous, vous aviez un objectif clair, une fonction, une communauté, moi, j'porte des morts...

CLOTHILDE

J'suis morte...

MADemoiselle H

Si j'pouvais faire les choses à ma façon...\

CLOTHILDE

L'oubli c'est la mort. Je suis une épave fixée sur un haut fond; échouée dans les mémoires de ceux qui

m'ont connue. Mais est-ce que j'suis morte? J'peux pas être morte. Comment vous allez vous élever? Chaque génération devrait être comme debout sur les épaules de la précédente pour pouvoir voir plus loin et continuer la tradition.

#### MADemoiselle

*Chuchote.* J'ai une foutue envie de vivre enfermée dans un chaudron vapeur. Je sais que vous avez honte de moi. J'ai la nostalgie d'une place qui existe pas et j'existe pas dans une place qu... Si vous me laissez faire à ma façon, je vous promets que j'profanerais à peine un tout p'tit peu votre mémoire. Je m'inspirerais de vos valeurs... mais à ma façon.

### TABLEAU 10 : Joindre l'archipel

#### 54. MADEMOISELLE H

Ça, c'est le bac rempli de sable que j'ai volé dans un parc un soir d'octobre pour ma création. Roberte est restée dans le trou bleu, moi pis mon bac on est retourné à la maison. *En jouant avec le sable, autodérision. C'est mon symbole du territoire et du temps qui passe. Prend une feuille et la montre. C't'une feuille de l'automne dernier. Joue avec le sable, le petit bateau. C'est pas un sable très fin, mais ça aurait pu faire l'affaire. Vers les dunes... mais au théâtre on n'utilise pas du vrai sable. On prend du maïs concassé. En jouant.*

On s'entend que les deux ont rien à voir avec le sable des Îles.

Le sable des Îles...

Il y a très très longtemps, les Îles étaient pas liées entre elles. Elles étaient toutes séparées. Puis là, les caps se sont lentement désagrégés en sable. En érodant les caps, le vent et la mer ont créé le sable le plus doux et le plus fin que j'ai touché de ma vie. Le sable qui a liées les Îles ensemble.

Il y a plusieurs années, quand j'suis allée travailler aux îles, ma tante Roberte – bien en vie! — était venue me chercher à l'aéroport. Ça faisait au moins huit ans que je l'avais vu. Ça faisait pas de différence pour Roberte. Elle m'a pris la main, prise dans ses bras... et là, je l'ai reconnue.

Ce que j'ai reconnu en fait, c'est une sensation qui réveillait un paquet d'impressions de « déjà vu ».

Une façon de toucher.

Le temps s'est suspendu. Dans ses bras, je me suis désagrégée un peu, j'étais chez nous. J'avais joint l'archipel.

FIN





COLLEGE  
SAINTE-ANNE

Church Point, N.S., LE 22 mai 1942

Ma bien chère Béatrice,

Juste un petit mot pour te dire que tu es une paresseuse ce qui est indigne d'une Hubert, et que cela me creève le coeur. J'ai attendu une lettre de toi depuis plus de trois semaines chaque matin et chaque soir quand arrive le courrier, toujours c'est la même déception. D'ailleurs, et malheureusement, tu n'es pas la seule de la famille à souffrir de cette maladie. Par un excès de zèle qui m'arrive rarement j'ai cette année écrit à tous les membres de la famille à l'occasion de Pâques. Je n'ai encore reçu aucune réponse à mes vœux si chaleureux. Comptes ensuite sur l'affection des vôtres!

La fin de l'année arrive: les élèves commencent à être excités et j'ai bien de la peine à me retenir pour ne pas l'être moi aussi. Il faut que je pense que deux ou trois semaines après la sortie il me faudra me ratteler à la tâche avec les "maîtresses". C'est une perspective qui jette un peu de froid sur ma joie, bien que les cours d'été ne donnent que peu de travail. Tout de même ils nous retiennent ici, et si ça n'était d'eux j'irais cet été à Montréal, Québec et Kénogami pour me dégourdir un peu. Enfin, si nous pouvions faire quelques bien à ces jeunes filles, tant mieux: elles nous aiment bien, mais comme je n'ai pas le droit de le leur rendre, cela me laisse parfaitement indifférent.

J'ai appris ce soir par un poste de radio américain qu'il y avait eu encore trois vaisseaux de coulés dans le Golfe St. L. J'ai bien peur pour le Lovatt: ce serait drôle de me faire torpiller

cet été en allant aux Iles. Si j'en réchappais, ce serait une aventure agréable à raconter. Mais je pense que notre vieux bateau ne vaut pas une torpille. Arthémise m'a écrit qu'on avait trouvé trois mines sur les côtes des Iles. Veis-tu cela, maintenant? Plus moyen d'aller de baléner sans risquer de venir en collision avec un de ces engins infernaux. Ici, on parle tous les jours qu'on a vu des sous-marins au large, mais tout ce qu'on voit ce sont des marins souls. Tout de même l'autre jour un vaisseau français de France Libre a été battu contre un s.m. à une trentaine de milles du havre de Yarmouth. Les Allemands lui ont envoyé trois torpilles qui ont manqué leur but, puis ils l'ont canonné. Le cargo a riposté avec ce qu'il avait d'armes, et on croit que le sous-marin a été gravement touché car il a disparu soudain et ne s'est plus montré. Le bateau a pu se rendre à Yarmouth. Il y eut du côté des Français un mort et quatre blessés. Les avions nous survolent souvent, et nous les avons même vu l'autre jour jeter des bombes dans la baie de Fundy. Je ne sais si c'était une simple pratique ou si l'on avait aperçu quelque chose de louche. Quoiqu'il en soit nous dormons en paix sans crainte que notre collège soit bombardé

Bonsoir ma cher petite. Je t'embrasse avec toute mon affection,

*edé*  
Pour te faire rire je t'envoie une photo  
de mon cousin à propos de moi l'autre jour  
après que je l'eus photographié.  
Quel-uz! - Je n'ai pas fait retoucher  
la plaque et je n'ai tiré que deux épreuves.  
Ne montre cela à personne.

Fana : lettre à Paul le 17 avril 1922

Comme le Stanley doit arriver entre d'ici et demain et que nous attendons une quantité de lettres de tous les enfants, je vas t'écrire quelques mots...  
 ...Nous sommes encore à savoir ce que vous avez fait d'Ovide. Je m'attend qu'il est à l'étude. Certain qu'il y a des lettres qui nous le diront peut-être demain. J'ai bien espoir. Nous avons tous été contents de recevoir les deux messages que vous nous avez envoyés aux fêtes. Cela a aidé beaucoup à ta mère à se remettre. J'ai envoyé un message à Ephrem le premier jour de mars. Il doit vous l'avoir communiqué. Nous nous avons beaucoup ennuyé, mais surtout de la pauvre petite Estelle, si seule, si éloignée des autres. Ah ! Que j'y ai pensé à cette enfant, et Adé, pauvre Adé qu'en fais-tu ? Mais j'en ri quand j'y pense. Il doit faire un bon garçon. Clothilde, je la pense bien et elle doit l'être quoi qu'elle doit avoir un peu d'ouvrage et d'occupation pour satisfaire au soin de plusieurs personnes et de la maison. Je me fie que tu l'encourages et que tu la regardes bien. Dans tous les cas, c'est une jeune fille à qui il faut faire attention...

Jean Hubert.

## MAISON DES EUDISTES

6125, 1ère Avenue  
CHARLESBOURG  
Québec  
G1H 2V9

le 21 mai 1980

Ma bien chère Béatrice,

ENFIN j'ai reçu une lettre de toi ! C'est avec une joie extrême que je l'ai lue et relue et relue, car j'avais été bien inquiet devant ton long silence que je ne savais comment expliquer. Je suis heureux de te savoir en assez bonne santé pour aller fringuer sur le cap chez Damase, chose que je ne pourrais pas me permettre car je serais crampé avant d'arriver au pied de la butte. Tant mieux; pour ma part j'essaie de me maintenir tout en sentant des ans "l'irréparable outrage".

Je suis heureux que mes quelques écrits aient eu le don de te plaire. Je n'ai pas eu d'échos de ma critique de "La Grande Mouée": les gens des Iles ne sont pas très écrivassiers. Quant aux ~~Mémoires à plusieurs titres~~ comme de te l'ai dit, c'est en quelque sorte un ~~trou d'union~~. Je te suis reconnaissant des corrections que tu m'indiques. Quant à Marie-Rose au lieu de Anne-Marie j'ignore comment cela m'est passé par la tête. Pour Albert Delaney, c'est Arthémise qui m'écrivait cela dans une lettre où elle me parlait longuement d'Ovide et d'Ephrem. J'aurais dû le corriger moi-même car je savais que c'était Syrice qui était allé dans l'Ouest, et je me souviens bien quand il est revenu aux Iles. Leur banc, à l'église, était juste à côté du nôtre de l'autre bord de l'allée, et je ne pouvais m'empêcher d'admirer ce beau grand jeune homme si distingué et si différent des autres hommes qui l'entouraient. Je sais qu'à cette occasion il avait apporté à la famille des nouvelles d'Ovide, mais je n'en ai pas de détails. ~~Il y avait aussi un homme qui s'appelait Ovide et qui était un bon homme. Les gens vivaient et ils sont allés pour toujours. C'est pourquoi j'avais demandé à Clothilde de me dire par écrit son expérience si riche de ses années de service auprès des amérindiens des diverses réserves. Mais elle m'a répondu comme si j'avais voulu me moquer d'elle par exemple.~~ Pourquoi ?

Comme je te l'ai dit, il y encore bien des voix qui auraient pu s'ajouter à celles que j'ai citées, entre autres la tienne, car tu as bien connu Ovide. Mais tu vas me dire que tu ne peux pas. Pourtant tu as beaucoup de facilité pour écrire et ta mémoire est encore fraîche. J'ai écrit à Octave Turbide qui a travaillé avec Ovide pour lui demander la même chose. J'ignore s'il me répondra. Aussi, je n'ai rien de ses années d'enseignement à l'Ecole Normale et il y aurait des pages intéressantes à cueillir auprès des religieuses et des élèves de ce temps. J'en ai parlé à Soeur Délina Gaudet pour qu'elle me donne des tuyaux. Si je pouvais cueillir d'autre matériel, je pourrais continuer ce travail et donner un portrait plus complet et plus juste d'Ovide. J'ai déjà écrit en détail

2 rue du Parc de l'Est  
Saint-Dorothée en bas  
Ville Royal Québec

Bonne nuit cher A di

Depuis ma dernière lettre tu es du grand Dieu  
coup pour ta grande peur, car le Bon Dieu a permis que  
je trouve le remède à mes douleurs d'intestins, et depuis  
le 4 mai elles sont toutes disparues. Dieu en soit loué.  
Il était une forte crise d'acidité qui augmentait le feu sur  
les ulcères de l'intestin. J'ai enduré cela pendant six  
semaines du matin au soir, la nuit j'étais tranquille.

Au ce temps-ci je puis assez bien et tout-à-fait de  
bon humeur. Je prendrai l'ovion à réaction le 30<sup>e</sup> juin  
pour les 120. Je passerai une semaine au couvent de P. Bas  
avec Estelle puis j'irai chez Elsthide pour essayer de  
lui faire un peu de bien en la faisant rire. Vous comptez  
faire un mois, mais j'aimerais en passer plus si Estelle  
le voulait. Elle, elle restera au couvent de Pointe Bas  
avec les sœurs habillées comme elle. Moi je serai la parole  
au habit de sœur de la C.N.D. et pas un diable me le fera ôter.  
Le scandale est grand dans le monde par rapport à elle.  
On en est rendu au fantôme et aux ébriétés c'est abominable.  
Je ne puis pas persévérer, mais là c'est rendu à un état déplorable.  
Dai nous prions, et nous prions pour que le pont qui mène à la  
perdition perde lieu et change.

Bon! J'ai en question on avait demandé l'an dernier  
les 21 est pas un chef-d'œuvre. Je l'ai fait dire à Estelle qui  
me simplement dit qu'il y avait beaucoup de faute. Je lui avait  
défendu d'en corriger une afin de ne pas barbouiller.

Qui tu seras, les mêmes fautes mais tu seras peut-être un peu plus sympathique ou le feu de sexe que j'ai eu.

Pendant que je l'avais les chrapant, et que je t'avis les pires les autres s'instruisaient. Je ne regrette rien pour que le Seigneur le plus beau des hommes, me prise pour son épouse et ma amie comme personne ici bas n'a encore aimé.

J'ai été la plus heureuse, et n'ai jamais pensé une seule fois à demander le divorce.

De ce temps si il fait bien beau l'air est encore frais mais le soleil est chaud.

Nous avons un nouvel Annuaire qui me et bonpette de donner l'homélie chaque matin après l'Évangile et c'est toujours à propos. C'est un livre très un saint joyeux. Il est fait pour la vie intérieure. C'est tellement vrai que c'est cela qui nous manque le plus. On se dévient dans bien des œuvres, et on délaisse le plus nécessaire.

On peut-on donner aux âmes grand po... mieux on est vide. Comme il faut aller souvent à la source pour y puiser la lumière, la force, la foi, l'Amour, et tout ce qui fait l'essence de la vie de l'âme. C'est au Cœur de Jésus que nous le trouverons. Il s'agit d'y aller souvent car notre faiblesse est bien grande.

Dis-moi tu seras Ephraïm salue le bien de ma part - Que feras-tu de tes vacances?...

Tenille bien exaucer le Saint et le bruler si tu veux bien après que tu l'aura lue.

Je te souhaite du soulagement dans tes pieds.

Je prie pour toi tous les jours fais ainsi pour moi.

Je t'embrasse bien affectueusement en Jésus St. Marie  
to prieur qui t'aime bien

Arthémise

"Dieu ne promet pas une traversée facile,  
mais Il nous assure une arrivée au bon port."

J'ai connu soeur Hubert durant ces cinq dernières années. En regardant vivre cette femme attachante, aux racines acadiennes, il me prenait parfois la fantaisie de comparer sa vie à une de ces barques ancrées au quai du "Havre".

Barque au repos, après de longs et fructueux voyages, si tu pouvais parler, que de faits émouvants tu nous raconterais! Sous les rayons resplendissants du soleil couchant, tu m'apparais toute dorée, toute diamantée. Tu te laisses tellement envahir par ces beautés du soir que, dans l'ombre, s'estompent tes blessures causées par tes nombreuses traversées.

En repos au "Havre" de Sainte-Dorothée, soeur Arthémise relatait agréablement les récits de sa vie en pleine mer. Que dire du divin Soleil qui embrasait le soir de sa vie? Sa transparence nous laissait voir clairement, aussi bien dans le halo de son quotidien que dans les rayons dorés et diamantés, Celui qu'elle a aimé de tout son coeur et qu'elle a voulu servir à la perfection. Si, parfois, elle ressentait les bourrasques et les vents venant du large, elle s'abîmait dans la prière et dans la contemplation du Christ en croix. Elle jouissait pleinement du calme et du recueillement de notre maison de religieuses retraitées.

L'horloge du temps était sur le point de sonner les quatre-vingt-sept ans de notre chère soeur Arthémise lorsqu'elle est montée à bord du grand voilier de l'espoir pour aller contempler face à face, dans la lumière de l'Esprit-Saint, Celui qui fut toujours son premier Capitaine, le Christ, splendeur du Père.

*Thérèse Turgeon, C.S.B.*

Au révérend Père Adé Hubert, c.j.m., célébrant et humaniste aux funérailles de sa regrettée soeur Arthémise, ainsi qu'à chacun des membres de sa famille bien-aimée, nous réitérons nos plus vives condoléances.

94

*J'espère, avec la grâce du bon Dieu et la secours de Marie, être fidèle aux obligations que j'embrasserai au jour béni de ma profession religieuse jusqu'au grand jour des noces éternelles.*

*Arthémise Hubert, C.S.B.*

#### TÉMOIGNAGES

J'ai vécu avec soeur Hubert dans les premières années de ma vie religieuse, à l'Académie Bourgeoys. Elle prenait soin des malades. Parler de ses deux soeurs infirmières dorait son blason et donnait du prestige à son mandat. La supérieure était absente quand je fis une pneumonie. Il ne fut pas question de médecin: soeur Hubert prit sur elle de me soigner et de me guérir. Mais il fallait suivre un certain programme sans réplique: laisser ma classe, entrer à l'infirmerie et me plier aux directives... La fièvre baissa. Mais quand je repris contact avec la terre, j'ai vu bien des étoiles... Les Ave, le sourire, les anecdotes racontées dans le langage savoureux des Iles, la foi tentaient de maintenir mon ciel au beau fixe.

J'aimais à lui dire qu'elle m'avait sauvé la vie; c'était glorieux pour elle. Que le Seigneur lui accorde un rayon de gloire accidentelle pour avoir été l'instrument dévoué et intelligent qui m'a aidé dans une heure difficile!

*Thérèse Lambert, C.S.B.*

Soeur Arthémise Hubert était une authentique madelinienne. Sa foi était profonde. Jamais on n'a senti chez elle de tristesse causée par l'éloignement de sa famille, de ses chères Iles dont elle aimait nous décrire les beautés.

Malgré une santé précaire, elle réussissait à remplir avec satisfaction ses emplois de humidière, de lingère et même d'infirmière à l'École Bourget où je l'ai connue. Fort efficaces ses médicaments à base d'herbages!

En récréation, ses conversations teintées d'humour, ses mines, ses anecdotes originales, l'art de raconter les

92



IN MEMORIAM

SOEUR ARTHÉMISE HUBERT  
Congrégation de Notre-Dame  
(S. S.-Hubert)  
1895 - 1982

#### RENSEIGNEMENTS BIOGRAPHIQUES

Père : Jean Hubert  
Mère : Léocadie Lafrance  
Naissance : 10 août 1895, Iles-de-la-Madeleine, Qué.  
Baptême : 11 août 1895, Église de Havre-aux-Maisons  
Entrée : 2 août 1917, Maison mère, Montréal  
Vêture : 11 janvier 1918  
Profession : 21 janvier 1920  
Voeux perp. : 10 août 1925  
Décès : 9 août 1982, Maison mère, Montréal  
Funérailles : 12 août 1982, 14h, Maison mère  
Sépulture : Cimetière Notre-Dame-des-Neiges, Mtl

#### MUTATIONS

1920	Antigonish, N.S.B.	1936	Maison mère
1923	Pictou, N.S.	1937	Ac. Bourgeoys, Mtl
1928	Maison mère	1943	Ferme N.-Dame-du-S.-C.
1929	Charlottetown, N.D.	1944	Pointe-aux-Trembles
1933	Antigonish	1947	Ec. Ignace-Bourget
1934	Iles-de-la-Madeleine	1962	Les Cèdres
1935	Ac. Saint-Denis, Mtl	1969	Sainte-Dorothée

péripéties de son voyage des Iles-de-la-Madeleine pour entrer en religion, tout nous charmait.

*Fleurveta Lavitère, C.S.B.*

À l'École Ignace-Bourget, il m'a été donné de vivre deux belles années. Vie fraternelle, dévouement, fidélité à la prière rendaient cette maison accueillante et joyeuse.

Très tôt le matin, dans la petite chapelle communautaire, soeur Saint-Hubert était présente à son Dieu. Au cours de la journée ou le soir, après la récréation commune, au nombre des "Jeanne-LaBer" recueillies devant la Tabernacle, je voyais encore cette chère soeur en prière.

Selon le désir de notre sainte Mère Bourgeoys, elle savait aussi "se rendre habile en toutes sortes d'ouvrages". Les occupations matérielles de la maison reposaient, en bonne part, sur deux soeurs très dévouées: soeur Eva Audet et soeur Arthémise Hubert. À la cuisine et au réfectoire, durant des heures, elles travaillaient ensemble. À la lingerie, au lavoir, chère soeur Hubert ne laissait rien au hasard: tout y était bien propre et bien rangé. J'ai aussi admiré avec quel succès, chacune des pièces de la maison, et surtout le corridor de l'entrée principale, arrivait à briller de fraîcheur et de propreté, malgré l'affluence du personnel qui y passait régulièrement.

L'épreuve et les sacrifices n'ont pas épargné cette chère soeur. La maladie et la mort des siens lui étaient particulièrement douloureuses. Le 12 janvier 1975, sa chère soeur Estelle (soeur Saint-Ephrem-de-Sion) la quittait brusquement. Je retrouve ce qu'elle écrivait alors: "J'irai la rencontrer un de ces jours, quand le bon Dieu m'appellera à lui."

De là-haut, en compagnie de sainte Marguerite Bourgeoys, que cette chère soeur nous garde son aide et sa protection en Notre-Dame!

*Georgetta Gaudette, C.S.B.*

91

93

# M. Paul Hubert décédé à Rimouski



RIMOUSKI, P.Q. (Spéc) — Un des citoyens les plus estimés de la région, M. Paul Hubert, est décédé samedi soir à l'hôpital St-Joseph, après une brève maladie. Il avait été transporté d'urgence à l'hôpital vendredi soir après s'être senti mal à sa maison. Il était âgé de 63 ans et quelques mois.

Il laisse dans le deuil, outre sa femme, née Céleste Leclercq, de Tabano, P.Q., deux fils et une fille issus d'un premier mariage: Yves, Isabelle Turbide, d'Estiver, Bridget, N.B., décédée en 1942. Ce sont Jean, chef des nouvelles à L'EVANGELISME, Moncton, N.B.; Rodrigue, professeur au séminaire de Rimouski, et Adèle, infirmière actuellement en France.

Lui survivent, outre sa mère, Mme Yve Léocadie Hubert, de Sainte-Basile, lles de la Madeleine, ses cinq frères et quatre sœurs, ce sont M. Ephrem J. Hubert, Edmondson, N.B.; M. Ovide Hubert, Cap-aux-Aules, I.M.; M. Antoine Hubert, Pointe-Basse, I.M.; M. Marc Hubert, Arvida, P.Q.; et le R. P. Adé Hubert, c.j.m., professeur au collège Ste-Anne de Church Point, N.E.; Mme Clotilde Vigneault, Le Basin, I.M.; Mme Paul Arseneault (Bédico) Pointe-Basse, I.M.; la Reine St-Ephrem de Bon, c.n.d.; et le Rvé. Sr St-Hubert, c.n.f.

Il laisse aussi un fils adoptif, M. Paul Lévesque, étudiant au séminaire de Rimouski, et sept petits-enfants.

M. Hubert avait connu une longue et fructueuse carrière dans l'enseignement. Après avoir été professeur à Laurierville, Kamourang, et Montréal, il fut ensuite inspecteur d'école puis en 1930 fut promu au poste d'inspecteur régional des écoles pour toute la région de la Gaspésie et des Iles de la Madeleine. Il avait pris sa retraite le 1er novembre de cette année.

Fort actif dans les mouvements sociaux, il avait organisé des cercles d'institutrices, avait été président des Artisans C.F. de Rimouski, et de l'Association Forestière du Bas St-Laurent et secrétaire de la Société St-Jean-Baptiste. Il avait également été résident fondateur de la coopérative de consommation La Magère, de Rimouski, et président de l'Association professionnelle des inspecteurs d'écoles de la province de Québec de 1945 à 1951.

Bien connu aux Maritimes, il avait été pendant six étés consécutifs délégué du surintendant de l'Instruction publique de la province de Québec comme professeur titulaire aux cours de vacances données aux institutrices canadiennes de l'île du Prince-Edouard et de la Nouvelle-Ecosse de 1938 à 1944.

En 1948, il avait été décoré de l'Ordre de Mérite social, troisième degré. En 1948, il recevait les mains de feu S. E. Fr. Georges Courchesne la médaille "Bene merenti" que lui avait accordé le souverain pontife Pie XII.

En 1926, il avait publié une histoire de son pays natal, intitulée "Les Iles de la Madeleine et les Madelinobis". La dédicace est à sa résidence, 20 rue St-Hubert, et les funérailles auront lieu mercredi matin, le 31 décembre, à la cathédrale St-Germain de Rimouski.

MARDI 30 DECEMBRE 1958

## M. Paul Hubert

Il serait intéressant de faire un relevé des Académiens qui ont connu des carrières importantes au dehors de l'Acadie. L'un d'eux, qui était inspecteur régional des écoles pour tout l'est du Québec, M. Paul Hubert, est décédé samedi à Rimouski.

Il était originaire des Iles-de-la-Madeleine, et avait consacré toute sa vie à l'enseignement. Il avait d'abord été professeur à Laurierville, Kamourang et Montréal, puis inspecteur d'écoles. Depuis 1940, il avait été inspecteur régional. Il avait pris sa retraite en novembre dernier.

Il avait toujours été très actif dans les mouvements sociaux et nationaux, et depuis sa retraite, il consacrait ses énergies aux Cercles Foyer-écoles.

Il était bien connu aux Maritimes où il avait été le délégué officiel de l'Instruction publique auprès du personnel enseignant acadon de l'île-du-Prince-Edouard et de la Nouvelle-Ecosse à six reprises.

Toujours intéressé à l'histoire, il avait publié un volume: "Les Iles de la Madeleine et les Madelinobis".

Son mérite avait été reconnu par la province de Québec qui lui avait décerné la médaille de l'Ordre du Mérite social. Le Saint-Père lui avait décerné la médaille Bene Merenti.

A la famille éplorée, le Journal offre l'expression de ses sympathies.  
Emery LEBLANC

# JOURNEE DES AÎNÉS aux Iles-de-la-Madeleine

Vendredi, le 8 juin, jour de Noël, dans le cadre de la semaine des aînés dans le diocèse, des îles de ce groupe venant de toutes les paroisses, les aînés se sont réunis au Centre récréatif de Lavigne pour une journée de réfection, de conférences et de prières. Présidé par l'abbé Estève Nadeau, curé de Cap-aux-Aules et président de l'œuvre, cette réunion nous permit de recevoir notre évêque, Mgr Bertrand Blanchet et de l'écouter nous expliquer ce qu'est une église diocésaine: soit une portion du peuple de Dieu sous la responsabilité d'un évêque avec ses prêtres de ce territoire, et les obligations de l'évêque qui se définit le serviteur du peuple de Dieu et qui se voue au service de la parole et la

transmission du dépôt de la foi.  
A nous, les aînés, il recommande de continuer nos gestes de bonté, de soulagement, de partage de la peine des autres, de gestes profonds d'une autre alliance qui apportent la paix et la sérénité.  
Grâce aux aînés, l'enseignement religieux et le dépôt de la foi ont été transmis fidèlement, car chaque génération est comme un pont sur les siècles d'une autre alliance, de voir plus loin et de continuer la tradition.  
"Votre place aujourd'hui? Elle n'est pas moins importante qu'autrefois. L'essentiel c'est ce qu'on est soi-même selon ce que Dieu nous a donné et qui peut encore grandir, comme un arbre si vieux soit-il qui fait encore pousser des rameaux et des feuilles.

Avancer en âge, c'est peut-être avoir moins de force physique, moins de responsabilités, mais c'est avoir plus de temps pour augmenter notre croissance spirituelle, notre vie intérieure. A ce sujet, le mouvement "La Vie montante" peut nous aider puisqu'il s'adresse spécialement aux aînés. Dans le diocèse et dans vos paroisses, vous gardez toute votre place, et votre charité est toujours aussi importante envers le prochain et avec le Seigneur — vous l'êtes amenés à ne vivre que l'essentiel."  
Après cet exposé que j'ai du résumé, tout le groupe a été rendu à l'église St-Pierre de Lavigne où Monseigneur a présidé à une heure de



Photo prise lors de la messe célébrée par Mgr Bertrand Blanchet entouré de sept prêtres des Iles de la Madeleine dans le cadre de la Journée des aînés aux Iles de la Madeleine.

prière devant le Saint-Sacrement.  
A midi, ce fut le dîner en groupe généralement car beaucoup avaient apporté ce qu'il fallait. Puis ce furent des chants, de la musique, des rencontres agréables et très gaies.  
A 2h, nous avons eu le plaisir de voir des diacres présents sur l'ensemble du diocèse, le tout présenté par Sr Rita Gagné, C.S.J., de Gaspé, avec explications intéressantes et appréciées.  
Puis ce fut un moment de détente suivi de la messe célébrée par notre évêque entouré de sept des prêtres des Iles. Les chants en latin ont été très appréciés et ont fait

revivre de doux souvenirs au cœur de chacun. Dans l'homélie, Mgr Blanchet nous rappelle que l'Eglise est le troupeau du bon Pasteur, le champ que Dieu cultive. Lui est la vigne, nous les branches.  
"Si vous ne demeurez pas en moi, vous n'avez pas la vie en vous, donnez par l'Esprit-Saint." L'Eglise, notre Mère, l'Epouse de l'agneau, le corps mystique du Christ. "Soyez en paix, ne vous troublez pas des souffrances du temps présent, en comparaison de la gloire qui nous attend. Le Seigneur prend soin de nous et veut nous rapprocher de Lui. Ren-

dez-le Lui grâce pour ses merveilles, chaque jour que nous vivons, c'est comme un cadeau du ciel. Remercions-le."  
Monseigneur donne ensuite une bénédiction spéciale à toute l'assemblée en cette octave de la Pentecôte. Nous nous séparons, heureux de cette journée vécue dans la paix et la joie, avec notre évêque, si bon, si simple et tellement près de ses diocésains. Nous nous promettons de renouveler cette expérience si enrichissante, avec au cœur de nous la solidarité: Jésus-Christ.  
Béatrice H. Arseneau

## FEMME

Jean-François CRÉPEAU

## Béatrice Hubert

La voix des gens des Îles-de-la-Madeleine évoque toujours chez moi la chaleur humaine qui souffle sur les côtes là-bas. Ainsi, ce soir de mai, lorsque j'ai conversé avec Mme Béatrice Hubert, le récit de sa vie, de question en réponse, m'a rappelé que les gens heureux n'ont pas d'autre histoire que celle du devoir accompli, de ces obligations qui leur paraissent aller de soi. Il y avait aussi, dans la voix de Mme Hubert, la très tendre sérénité de celle qui a beaucoup aimé et beaucoup donné.

Née à Pointe-Basse, en 1914, Béatrice Hubert est la cadette de la famille de Jean Hubert qui compte douze enfants, cinq filles et sept garçons. Le père tire le revenu familial de la pêche au homard, au hareng et autres espèces de la mer, et assure la subsistance des siens par la culture de la terre et l'élevage de quelques animaux.

*Sa mère, pendant ce temps, fait tout de ses mains et n'achète que le strict nécessaire. La farine, par exemple et certains vêtements. « Nous avions des moutons dont nous coupions et cardions la laine. Nous avions une vie familiale simple mais saine », de confier Mme Hubert.*

**L'instruction d'abord**

Une valeur domine au sein de la famille Hubert: l'instruction. Les enfants quittent tour à tour la maison et les Îles pour aller faire des études supérieures. La jeune Béatrice, après être passée par l'école Notre-Dame des Flots de Havre-aux-Maisons, suit l'exemple de l'une de ses sœurs et s'inscrit à l'école d'infirmières que dirigent les sœurs de la Providence, rue Notre-Dame, à Montréal-Est.

*Trois ans plus tard, son cours terminé, Mme Hubert profite du retour aux Îles de l'un de ses frères pour venir passer l'hiver à la maison familiale. Par la suite, elle travaille un certain temps comme infirmière à Verdun, près de Montréal. Hélas!, on découvre qu'elle est atteinte de la tuberculose, un mal très répandu à cette époque. Elle se voit contrainte de rentrer à l'archipel pour se refaire une santé, tout en participant aux travaux de la maison.*

**Profession: infirmière**

Après sa convalescence, Béatrice

Hubert s'en va à Rimouski où elle exerce sa profession d'infirmière durant quatre ans avant de regagner définitivement sa terre natale.

Elle travaille d'abord pendant un an au Centre hospitalier, ouvert depuis trois ans, avant de prendre en charge l'unité sanitaire de Havre-aux-Maisons.

*« C'était au début des années 1940, de raconter Mme Hubert. Je jouais le rôle du médecin de campagne, faisant les visites à domicile et dans les écoles et arrachant des dents au besoin. Je faisais aussi du bureau à la maison, le jour et la nuit. Je pouvais aussi bien faire des accouchements et même baptiser sous condition. Rien n'arrêtant la maladie, été comme hiver, l'important était de me rendre auprès des malades pour calmer leur douleur. Plus d'une fois, le mauvais temps m'a obligée à passer une journée à leur chevet. »*

**L'épouse, la mère**

En 1946, l'infirmière Hubert rencontre Hypolite Arseneault, un jeune homme ayant quitté les Îles huit ans plus tôt et qui était de passage pour une semaine. C'est le coup de foudre. Le bel Hypolite ne quittera pas les Îles et épousera son amoureuse en 1946. Ils auront cinq garçons et une fille.

Le malheur frappe et emporte l'époux de Mme Hubert en 1964. « Ce fut une dure épreuve. Mes enfants étaient âgés de 5 à 15 ans, et ma vieille mère habitait avec nous. Elle est d'ailleurs décédée l'année suivante. Pendant quelques années, nous avons vécu avec bien peu. Je me suis ensuite résolue à retourner sur le marché du travail. »

Elle a ainsi été enseignante aux adultes avant d'être engagée par ce qu'on appelait alors le ministère des



Affaires sociales. Pendant onze ans, de 1967 à 1978, elle a parcouru les quatre coins des Îles où, à titre d'aide sociale, elle a secouru les plus démunis.

L'heure de la retraite a sonné pour Mme Hubert, qui aime faire de la lecture, du tricot, de la couture et s'occuper à diverses activités de bénévolat. Elle en profite aussi pour voyager à l'occasion. Après s'être rendue au Portugal, en Italie et en France, en 1976, elle a visité la Terre sainte et Rome, en 1978.

Et les Cercles de Fermières? « Je connais les Cercles depuis ma jeunesse et j'en suis membre depuis 1950. C'est avec les Fermières que les femmes de mon époque ont appris tant de choses: le tricot, les conserves, etc. Grâce aux Cercles, nous avons l'occasion de nous rencontrer entre femmes, de partager et de nous entraider. Aux Îles, les Fermières ont toujours eu un rôle au sein de la communauté, un rôle social, et leur bénévolat est apprécié dans le milieu. »

La conversation aurait pu continuer encore longtemps, car quand on parle de la vie et des gens qu'on aime, il n'est pas étonnant que les mots ne tarissent pas. Une dernière question, Mme Hubert: avez-vous un mot d'ordre? Elle nous répète ce qu'elle a dit dans cette entrevue parue dans *Le Radar*: « Je prends un jour à la fois. J'ai appris de ma mère qu'il ne fallait pas emprunter la misère avant le temps. »

*Ne pas emprunter la misère avant le temps.*

L'Actual • novembre • décembre 1993

27

~~La vieille maison abandonnée~~

La femme  
d'intérêt (première  
maison)

C'était une vieille maison,  
Malgré les vents, elle tenait bon,  
Une grande famille l'avait habitée,  
Puis peu à peu elle fut délaissée.

La vie ne l'avait pas ménagée,  
Comme ceux qui se sont "en allés"  
La peinture s'était délavée,  
À la voir, on en avait pitié,

Puis, j'ai vu quelqu'un venir un jour  
Pour enlever les fenêtres tout autour,  
Et par un beau matin ensoleillé,  
Le toit à terre fut jeté.

Bien facile après d'en faire autant  
avec les murs et le restant,  
La vieille s'est écroulée,  
Sa carrière terminée.

Ainsi s'en vont les ~~souvenirs~~,  
qu'on ne peut pas toujours garder,  
Mais ~~qui peuvent encore servir~~,  
À de plus jeunes pour se loger.

Et nous, nous partirons aussi  
sans en avoir trop de regret.  
La vie d'ici sera finie,  
Et une autre viendra après!

(En souvenir de la maison de  
M. Alfred D. Arseneau  
Pointe Basse)

Par Béatrice Arseneau  
Février 1996



~~Aux souvenirs~~ le grand bonheur

[...] ceux qui vivent avec nous sont nés après et n'ont pas connu le grand bonheur de chauffer aux branches, de charroyer l'eau, de laver sur la "p'tite laveuse", d'aller tirer les vaches dans les buttes et de manger du hareng tous les soirs. Et puis, en hiver, avec des souliers, des bas par dessus et des claques, nous allions nous faire tabaganner. Mais comme le haut de nos bas et le bas de nos caleçons de flanellette ne pouvaient s'embrasser, l'entre-deux se teintait d'un rouge violacé qui nous faisait entrer à la maison plus tôt que nous l'aurions voulu! Faut dire que les habits thermos n'étaient pas encore nés et même s'ils l'eussent été y'a pas un grand Jean qui aurait acheté ça pour aller s'amuser. Et puis on sait jamais. Je porte peut-être un jugement hâtif. Je lui demanderai ça quand je le rencontrerai de l'autre bord! [...]

Béatrice Dubert

~~Journal personnel~~ 1981

**Département de l'Instruction publique**  
Province de Québec



INSPECTION DES ÉCOLES

Solomon, Îles de la Madeleine, le 3 sept-44

Messieurs les Commissaires de  
La Paroisse de Havre-aux-Maisons,

*Revendication pour l'éducation*

Messieurs le Commissaires,

Il n'est peut-être pas dans mon domaine de traiter avec vous et chez vous, d'un sujet qui me hante l'esprit depuis quelque temps.

J'ai eu le dénouement d'un événement pénible que vous avez suscité et causé en rencontrant dans mes écoles, ici, des jeunes filles de Havre-aux-Maisons et aujourd'hui sur le bateau s'en allant chercher fortune en ville parce que chez nous on leur refuse le salaire que mérite l'institutrice ou plutôt un partie de ce salaire, car ce ne sont pas cinq ou six cents dollars qui peuvent payer le travail de l'institutrice; son oeuvre est impayable.

Apparemment, à en juger par l'animosité que vous avez manifestée à l'endroit de vos jeunes filles, vous auriez payé six cents à mille piastres pour des étrangères si vous aviez pu les trouver pour éviter d'engager vos propres institutrices. Elles, vous exigez qu'elles se donnent parce que plusieurs d'entre vous ont des femmes qui ont enseigné pour rien ou à peu près rien.

Depuis ce temps vous avez progressé matériellement mais Dieu que vous avez rétrogradé au point de vue éducatif! Je crois traduire la pensée de tous les ex-paroissiens de Havre-aux-Maisons pour vous dire qu'il est infiniment regrettable que de telles choses se produisent dans une paroisse dont le fondateur, ou presque, fut l'homme le plus dévoué à l'éducation que nous ayons eu sur les Îles.

En un temps où tout doit progresser, notre couvent refuse de nouvelles recrues, vous avez un mois de classe de perdu, vous organisez l'expatriement des filles préparées pour l'enseignement et, de plus, vous engagez des femmes que vous sortez de foyers de dix enfants ou plus alors que les évêques à la suite de N.S.I. le Pape dénoncent le travail de la femme, de la mère surtout, en dehors du foyer. Et c'est à Havre-aux-Maisons que l'on fait cela! Dans la paroisse du père Turbide. Si ces mêmes femmes devaient, en des circonstances particulières, gagner leur vie et celle de leurs enfants on crierait au scandale contre les pouvoirs publics. Et, vous,

1000-1

**Département de l'Instruction publique**  
Province de Québec



Messieurs les Commissaires -2-

Messieurs les commissaires, vous dormez sur vos deux oreilles, conscients que tout votre devoir de directeur de l'éducation est accompli quand vous avez réussi à empêcher, par n'importe quel moyen, les salaires des maitresses d'augmenter.

*citée de  
ville*

Je le dis avant que vous ne me le disiez; ce n'est pas de mes affaires est là que vous vous trompez. ~~C'est en fait la votre paroisse et c'est par~~ ~~présentement de ministères du Bien-être social, placée, comme je le suis, à l'é-~~ cart de vos querelles et à l'abri de vos représailles je suis en mesure, je crois de juger sans parti pris. Vous ménagez une couple de piastres à chaque contribuable et ce contribuable loue votre grande sagesse; la congrégation Notre Dame ménage quelques milliers de dollars et, ensemble vous faites retomber la paroisse de dix ans en arrière.

A force de retraiter une armée perd la victoire. Je regrette avec, sans doute, plusieurs congénères qui ne sont plus physiquement de la paroisse de ne plus pouvoir être frère d'elle.

Bien à vous,

en 1944

Clothilde Hubert, Infirmière.

Photo 1 : Sœur Arthémise  
Hubert



Photo 2 : Clotilde Hubert



Photo 3 : Sœur Estelle de  
Saint-Ephrem-de-Dieu  
Hubert



Photo 4 : Vue du Havre-aux-maisons (frère Marie-Victorin)

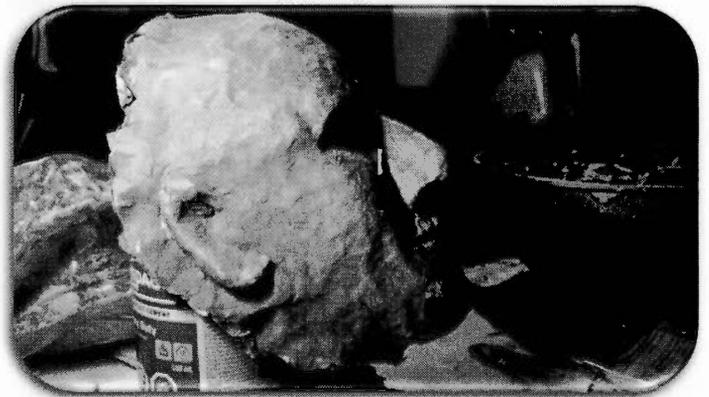
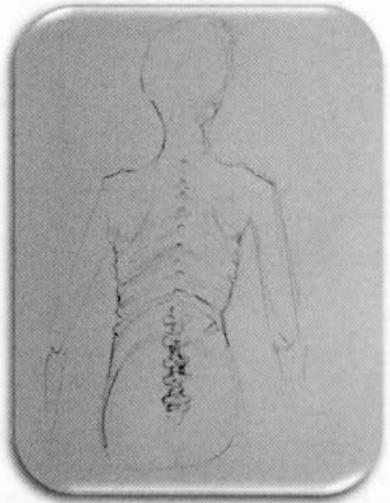
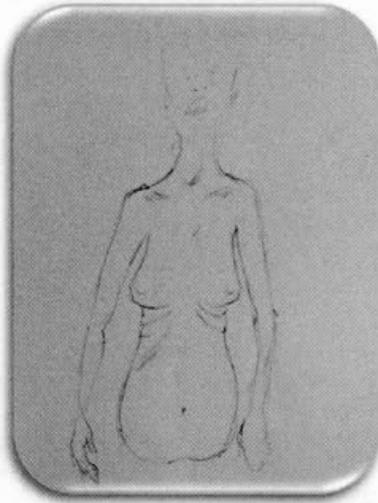
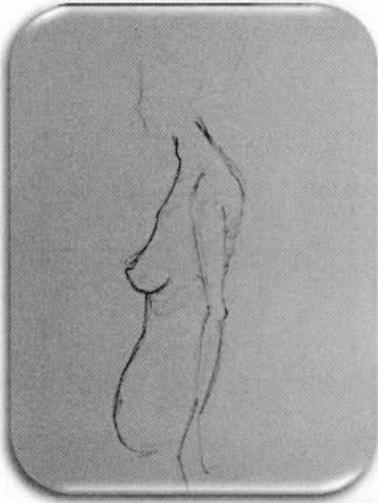


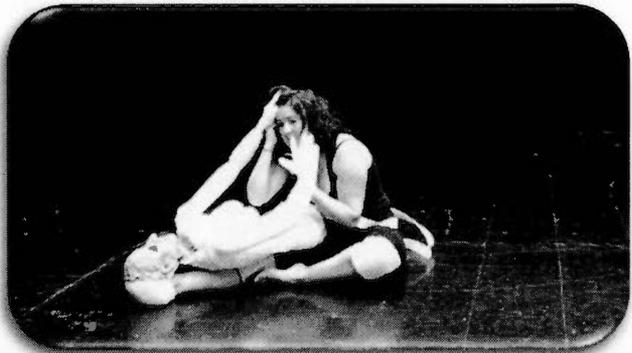
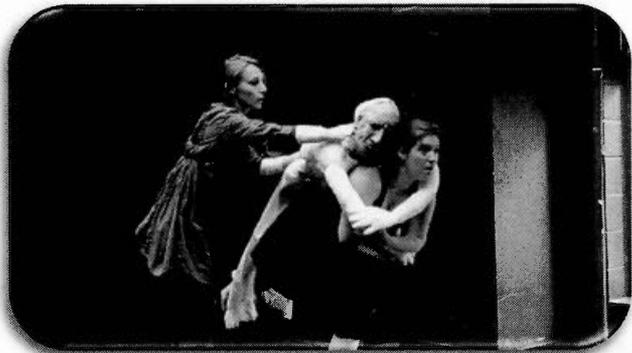
Photo 5 : Voyage à l'Île-d'Entrée, avec Jean Hubert

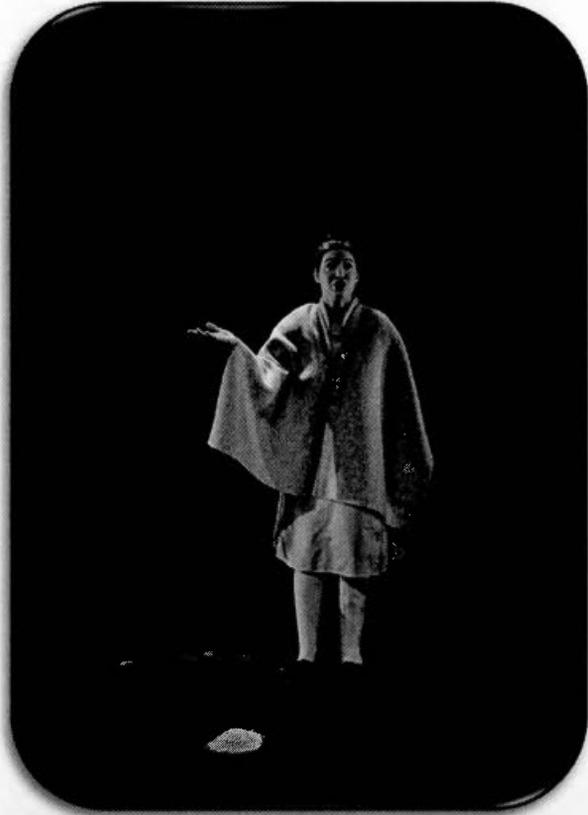


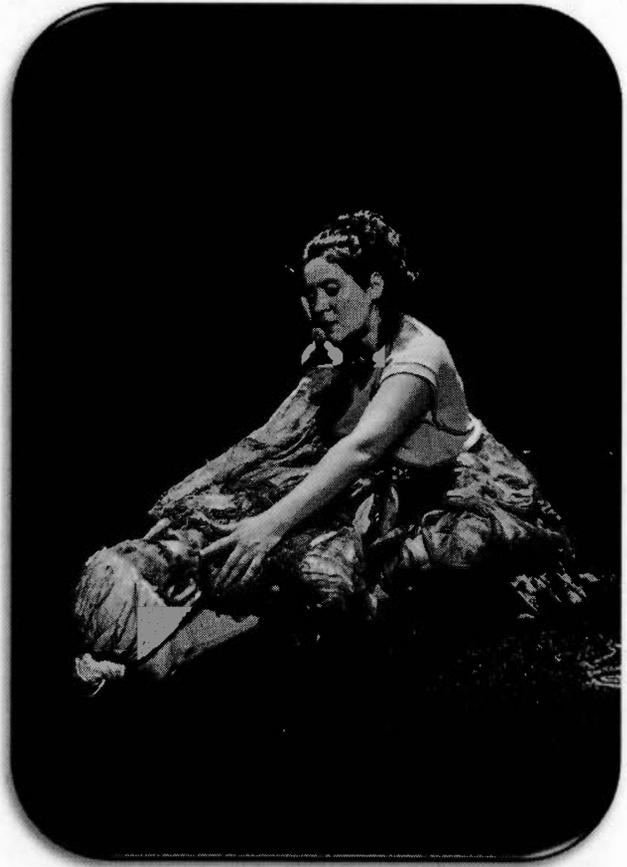
APPENDICE B

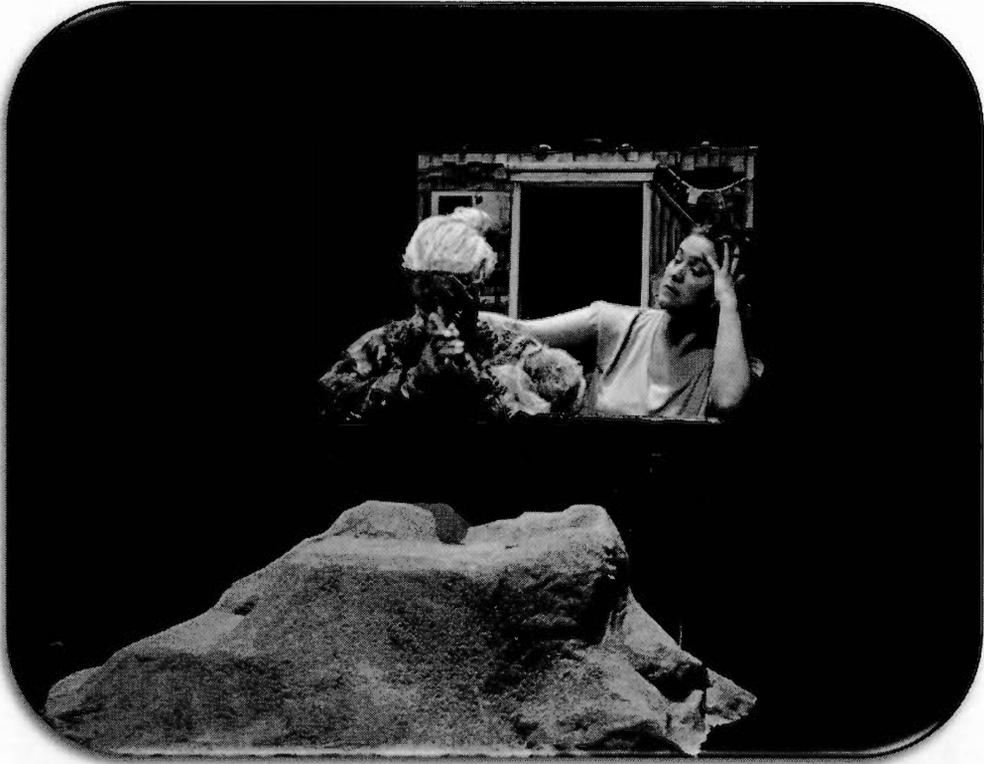
PHOTOS : QUELQUES TRACES DU PROCESSUS ET DE L'ESSAI













## BIBLIOGRAPHIE

### Marionnettes

- Beauchamp, H. (2011). Regards prospectifs (1) : Le Devenir et le flux de la vie, *Registres, Service public sous tension, Présences du marionnettiste*, 15, 162-164.
- Bensky, R.-D. (2000). *Recherches sur les structures et la symbolique de la marionnette*. Saint-Genouph, France : Nizet.
- Cairns, C. (2000). L'homme non-humain : mannequins, poupées et marionnettes dans le théâtre de Dario Fo, *Alternatives théâtrales*, 65-66, 7-11.
- Derouin, C. (2002). L'espace entre les langages : entretien avec Renaud Herbin, du Là Où théâtre. *Alternatives théâtrales*, 72, 50-51.
- Duval, J. (2012). Le parti pris des choses. *L'intermède*. Récupéré le 4 février 2014 de <http://www.lintermede.com/theatre-objet-marionnettes-isabelle-bertola-paris-cuisine-manarf-analyse-critique-interview-piece.php>.
- Eruli, B. (2011). Le marionnettiste, un acteur liquide? *Registres, Service public sous tension, Présences du marionnettiste*, 15, 109-112.
- Fleury, R. (2011) Regards prospectifs (2) : Présence du marionnettiste, disparition de l'illusion?, *Registres, Service public sous tension, Présences du marionnettiste*, 15, 165-166.
- Fréchette, M. (1989). La marionnette au Québec : histoire et réalité. *Jeu : revue de théâtre*, 51, 90-103. Récupéré le 13 février 2012 de <http://id.erudit.org/iderudit/16359ac>.
- Gilles, A. (1987). *Le jeu de la marionnette : l'objet intermédiaire et son méta-théâtre*. Nancy, France : Presses Universitaires de Nancy.
- Gilles, A. (1994). Des acteurs et des « manipulacteurs », *Études théâtrales : marionnettes*, 6, 19-27.
- Gouarné, E. (2009). Le corps double du manipulateur. *Théâtre/public, La Marionnette?*, 193, 56-60.

- Guidicelli, G. (2011). Genèses monstrueuses : Kefar Nahum de la compagnie Mossoux-Bonté, *Registres, Service public sous tension, Présences du marionnettiste, 15*, 113-117.
- Guinebault-Szlamowicz, C. (2011). Espace de représentation et langage marionnettique, *Registres, Service public sous tension, Présences du marionnettiste, 15*, 138-142.
- Guiot, L. (2011). Extraits des débats, *Registres, Service public sous tension, Présences du marionnettiste, 15*, 146-161.
- Han, S. (2009). Plasticien/marionnettiste : rencontre et confrontation. *Théâtre/public, La Marionnette?, 193*, 82-84.
- Juskowski, H. (1988). *Aspects of puppet théâtre*. Londres : Puppet center trust.
- Lazaro, F. (2011). Regards prospectifs (3) : Une collection de notes. *Registres, Service public sous tension, Présences du marionnettiste, 15*, 167-168.
- Mattéoli, J.-L. (2011). Animation, ancien souci... *Registres, Service public sous tension, Présences du marionnettiste, 15*, 128-132.
- Mossoux, N. et Bonté, P. (1996). Monologue multiple : *Twin Houses*. Dans *Spectacles Bruxelles : Bucrane théâtre et Lunule*, 90-91.
- Oudet, A. (2009). Aérostat Marionnette Kiosque : dedans dehors. Cécile Fraysse et Philippe Aufort vus par Agnès Oudot, *Théâtre/public, La Marionnette?, 193*, 87-89.
- Pedrosa, J.-M. (2006). La marionnette, métaphore philosophique et allégorie poétique. *Revue Puck : Les mythes de la marionnette, 14*, 74-80.
- Plassard, D. (1995). La traversée des figures. *Revue Puck : Écritures. Dramaturgies, 8*, 15-19.
- Plassard, D. (2009). Marionnette oblige : éthique et esthétique sur la scène contemporaine. *Théâtre/Public, La Marionnette ?, 193*, 22-25.
- Plassard, D. (2011). Le nouveau visage des arts de la marionnette. *Registres, Service public sous tension, Présences du marionnettiste, 15*, 99-102.

- Plassard, D. (2011). « La marionnette aux postes-frontières de l'humain », *Registres, Service public sous tension, Présences du marionnettiste*, 15, Paris : Presses de la Sorbonne nouvelle, 103-108.
- Podhel, E. (1989). Sur Beuys : la substance du matériau et la matérialité de la poupée. *Puck : les plasticiens et les marionnettistes*, 2, 21-27.
- Sermon, J. (2011). Dramaturgies gigognes, paysages sous vidéo surveillance. *Registres, Service public sous tension, Présences du marionnettiste*, 15, 118-122.
- Sermon, J. (2011). Les rencontres professionnelles de la marionnette à Clichy : perspectives, prospective, *Registres, Service public sous tension, Présences du marionnettiste*, 15, 169-173.
- Tillis, S. (1992). *Toward an Aesthetics of the Puppet : Puppetry as a Theatrical Art*. New York : Greenwood Press.

### Îles-de-la-Madeleine

- Bergeron, B. (2006). Compte rendu du livre de A. Chiasson. *Les Légendes des Îles de la Madeleine*. Montréal, Planète rebelle. *Rabaska : revue d'ethnologie de l'Amérique française*, 4, 153-156. Récupéré le 2 avril 2014 de <http://id.erudit.org/iderudit/201779ar>.
- Chiasson, A. (1969). *Les légendes des Îles de la Madeleine*. Moncton : Aboiteaux.
- Chiasson, A. (1981). *Les îles de la Madeleine, vie matérielle et sociale*. Ottawa : Léméac.
- Cyr, S. (2000). *Le sel des mots*. Îles-de-la-Madeleine : Lyseron.
- Cyr, Y. (2014). *Histoire de chanter les Îles, 37 chansons de souvenance des Îles-de-la-Madeleine*. Îles-de-la-Madeleine : La Morue verte.
- Fortin, J.-C. et Larocque, P. (2003). *Histoire des Îles-de-la-Madeleine*. Québec : Institut québécois de recherche sur la culture.
- Gagnon, S. (Journaliste) Robert, H. (Réalisatrice). (1996). *La géologie des Îles-de-la-Madeleine*. Radio-Canada. Récupéré le 14 mai 2014 de [http://ici.radio-canada.ca/actualite/decouverte/dossiers/1\\_geolo/](http://ici.radio-canada.ca/actualite/decouverte/dossiers/1_geolo/).
- Hubert, P. (1979). *Les Îles de la Madeleine et les Madelinots*. Québec : La Source.

- Marie-Victorin, frère. (1920). *Chez les Madelinots*. La Prairie : Procure des Frères.
- Mia et Klaus. (1994). *Les Îles-de-la-Madeleine*. Montréal : L'Homme.
- Naud, C. (1993). *Îles-de-la-Madeleine, 1793-1993, Deux siècles d'Histoire*. Îles-de-la-Madeleine : Vigneau.
- Naud, C. (2004). Les Madelinots acadiens de la mer. *Cap-aux-Diamants : la revue d'histoire du Québec*, 77, 39. Récupéré le 30 août 2014 de <http://id.erudit.org/iderudit/7261ac>
- Naud, C. (2011). *Dictionnaire des régionalismes*. Montréal : Québec Amérique.
- Autres**
- Bauman, Z. (2000). *Liquid Modernity*, Malden, États-Unis : Polity Press.
- Beauchamp, H. et Larrue, J.-M. (1990). Les cycles Repère : entrevue avec Jacques Lessard, directeur artistique du Théâtre Repère. *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales* 8, 131-143.
- Benjamin, W. (2006). *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle : Le livre des passages*. Traduit de l'allemand par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, Paris : Cerf.
- Blottière M. (2010,07 janvier). Sur Les Plages d'Agnès en compagnie d'Agnès. Télérama.[Vidéo]. Récupéré le 15 janvier 2014 de <http://www.telerama.fr/cinema/revoir-les-plages-d-agnes-avec-agnes-v,51147.php>.
- Chiappone-Lucchesi, M. (2011). Le témoignage théâtral de Charlotte Delbo : du double au testament, *Études théâtrales, Le geste de témoigner, un dispositif pour le théâtre* 51-52, 33-39.
- Cormann, E. (2011). Quelque chose d'autre. Cinq notes sur le modèle mort-vivant, *Études théâtrales, Usage du « document », les écritures théâtrales entre réel et fiction*, 50, 71-77.
- Cyr, C. (2012). *Imaginaires au féminin chez Dominick Parenteau Leboeuf et résonances interdiscursives dans l'élaboration du texte dramatique « Les dormantes »* (Thèse de doctorat inédite). Université du Québec à Montréal.
- Deleuze, G. (1985). *Cinéma 2 — L'image-temps*. Paris : Minit.

- Descheneau-Guay, A. (2012). Contre la marchandisation de la mémoire. *Relations : La mémoire vivante*, 758, 14-15. Récupéré le 27 janvier 2013 de <http://www.erudit.org/culture/rel049/rel0140/66905ac.html?vue=resume&mode=restriction>.
- Didi-Huberman, G. (2009). *Survivance des lucioles*. Paris : Minuit.
- Dumont, F. (1987). *Le sort de la culture*. Montréal : l'Hexagone.
- Dumont, F. (1995). *L'avenir de la mémoire*. Montmagny : Nuit blanche.
- Gagné, G. (2011). La question des générations, *Liberté, l'abdication*, 53(293), 7-39.
- Garneau, M. et Villeneuve, J. (dir.). (2009). *Traversées de Pierre Perrault*. Québec : Fides.
- Gosselin, P., Laurier, D. (dir.). (2004). *Tactiques insolites : vers une méthodologie de recherche en pratique artistique*. Montréal : Guérin universitaire.
- Gosselin, P., Goguiet, É. (dir.). (2006). *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Halbwachs, M. (1950). *La mémoire collective*. Chicoutimi : Bibliothèque Paul-Émile-Boulet de l'UQAC. Récupéré le 12 mars 2013 de [http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs\\_maurice/memoire\\_collective/memoire\\_collective.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/memoire_collective/memoire_collective.html)
- Hébert, C. Perelli-Contos, I. (2001). *La face cachée du théâtre de l'image*. Saint-Nicolas (Québec) : Les Presses de l'Université Laval.
- Jubinville, Y. (2004). La vie en reste sur quelques cas de témoignages dans la dramaturgie québécoise actuelle (Danis, Charette, Tremblay). Dans C. Hébert et I. Perelli-Contos (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec, Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives* (p. 43-60). St-Nicolas : Les presses de l'Université Laval.
- Kuntz, H. (2011). Événements à l'échelle du monde et petits faits vrais : deux modes d'ancrage dans le réel, *Études théâtrales, Le geste de témoigner, un dispositif pour le théâtre*, 51-52, 62-67.
- Làidi, Z. (2000). *Le sacre du présent*. Paris : Champs/Flammarion.

- Lapierre, J.-W. (2000, printemps-été). Éléments d'une critique de la « pensée critique ». *Possibles* : « *Sortir de la pensée unique* », 24(2-3), 79-97.
- Lévinas, E. (1991). *Entre nous : Essais sur le penser-à-l'autre*. France : Grasset et Fasquelle.
- Lévinas, E. (1995). *Altérité et transcendance*. France : Grasset et Fasquelle.
- Maeterlinck, M. et Gorceix, P. (2005). *Maurice Maeterlinck et le drame statique : L'intruse; Intérieur; drames suivis de, « Le tragique quotidien » (1894); « Préface » au Théâtre (1901)*. Paris : Eurédit.
- Massie, J.-M. (2001). *Petit manifeste à l'usage du conteur contemporain : le nouveau du conte au Québec*. Montréal : Planète rebelle.
- Moguilevskaia, T. (2011). Les variables idéologiques du théâtre documentaire, De Peter Weiss aux dramaturgies russes actuelles, *Études théâtrales, Usage du « document », les écritures théâtrales entre réel et fiction*, 50, 36-41.
- Morin, E. (1990). *Introduction à la pensée complexe*. Paris : ESF.
- Morin, O. (2011). *Comment les traditions naissent et meurent : la transmission culturelle*. Paris : Odile Jacob.
- Morneau, J.-D. (2005). *La réactualisation de récits traditionnels dans le contexte du nouveau du conte québécois*. (Mémoire de maîtrise inédit). Université du Québec à Montréal.
- Moss, J. (2005). Reviewessay : Québec's women writers and the new generation. *Quebec Studies*, 40, 111-125.
- Moss, J. (2009). Le corp(u)s théâtral des femmes. *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, 46, 15-32. Récupéré le 13 février 2012 de <http://id.erudit.org/iderudit/045370ar>.
- O'Sullivan, D. (1994). Théâtres intimes. *Jeu : revue de théâtre*, 73, 193-196. Récupéré le 13 février 2013 de <http://id.erudit.org/iderudit/28256ac>.
- Piemme, J.-M. (2011). Préface et D'une époque à une autre, l'usage des documents au théâtre, *Études théâtrales, Usage du « document », les écritures théâtrales entre réel et fiction*, 50, 9-10 et 13-25.

- Ricœur, P. (1998). Histoire et mémoire. Dans A. De Baecque et C. Delage, (dir.). *De l'histoire du cinéma*, Bruxelles : Complexe.
- Ricœur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil.
- Sarrazac, J.-P. (1989). *Théâtres intimes*. Paris : Actes Sud Théâtre.
- Sarrazac, J.-P. (1999). *L'Avenir du drame*. France : Circé/poche.
- Sarrazac, J.-P. (2011). Le Témoin et le Rhapsode ou Le Retour du Conteur. *Études théâtrales, Le geste de témoigner, un dispositif pour le théâtre*. 51-52p. 13-25,
- Schröpfer, D. (2005). La « comparution » dans le théâtre contemporain : entre singularité et choralité. Dans C. Dornier et R. Dulong, (dir.), *Esthétique du témoignage. Actes du colloque tenu à la Maison de la Recherche en Sciences humaines de Caen du 18 au 21 mars 2004*. (p. 333-347) France : Maison des sciences de l'homme.
- Truong, N. (vendredi 4 décembre 2009). « Survivance des lucioles », de Georges Didi-Huberman : lueurs d'espairs face aux lumières aveuglantes du pouvoir, *Le monde*. Récupéré le 20 septembre 2015 de [http://www.lemonde.fr/livres/article/2009/12/03/survivance-des-lucioles-de-georges-didi-huberman\\_1275359\\_3260.html](http://www.lemonde.fr/livres/article/2009/12/03/survivance-des-lucioles-de-georges-didi-huberman_1275359_3260.html).
- Van Eersel, P. et Maillard, C. (2002). *J'ai mal à mes ancêtres! : La psychogénéalogie aujourd'hui*. Paris : Albin Michel.
- Zenker, K.-J. (2011). « What you see is what you see », Songe d'un théâtre documentaire constructiviste, *Études théâtrales, Usage du « document », les écritures théâtrales entre réel et fiction*, 50, 29-41.

## Médiagraphie

## Filmographie

- Axe Sud Production (2012, 19 octobre). *La vieille et la bête*. [Vidéo]. Récupéré le 16 avril 2014 de <https://www.youtube.com/watch?v=UKTfMSg3FzQ>.
- Bobet, J., L. Coté, G. (prod.) et Perrault P. (réal.). (1967) *Le règne du jour* [film]. Canada : ONF
- Bobet, J. (prod.) et Perrault, P (réal.). (1982). *La bête lumineuse* [film]. Canada : ONF.

- Carrigon, C. (2010). *Théâtre d'objet : mode d'emploi*. Récupéré le 30 mars 2012 de <http://www.theatredecuisine.com/spectacle/theatre-dobjet-mode-demploi>
- Cie Mossoux-Bonté. (1994). *Twin Houses* (extraits). Récupéré le 5 avril 2012 de <https://vimeo.com/52335943>.
- Dansereau, F., Brault, M. (prod.) et Perrault, P. (réal.). (1963). *Pour la suite du monde* [film]. Canada : ONF.
- Heike G., *Ilka Schönbein Metamorphosen*. [Vidéo]. Récupéré le 6 février 2014 de <https://www.youtube.com/watch?v=UPGJ7ScBz1w&feature=related>.
- Huroux, M. (réal.) et Martin-Lahmani, S. (collaboratrice). (2005). *Anima, l'esprit des marionnettes* [film documentaire]. Paris : CinéTévé/Arte/INA.
- Kuyo, M. (2005). *ILKA SCHÖNBEIN*. [Vidéo]. Récupéré le 20 mars 2012 de [http://www.dailymotion.com/video/x4m9pj\\_ilka-schonbein\\_creation](http://www.dailymotion.com/video/x4m9pj_ilka-schonbein_creation).
- Lipus, A. *ILKA SCHÖNBEIN*. [Vidéo]. Récupéré le 21 octobre 2014 de <https://www.youtube.com/watch?v=xSgz56-w9H0>.
- Proulx, M. (1956). *Les Îles-de-la-Madeleine*. Office Nationale du film du Canada, Bibliothèque et archives nationales du Québec. Récupéré le 22 octobre 2014 de <http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/2279751>.
- PVP interactif/ Les Productions Vic Pelletier inc. *Histoires oubliées, Le Ponchon des Îles*, [Série documentaire], [émission 54]. Récupéré le 3 février 2015 de <http://www.histoiresoubliees.ca/histoire/le-ponchon-des-iles>.
- Schönbein, I. (1995). *Métamorphoses*. [DVD] Montréal : CERT, Fonds Marthe Adam.
- Tanzfilminstitut. *Ilka Schönbeins Winterreise, 3sat Foyer, 03.09.2005*, [Vidéo]. Récupéré le 23 janvier 2015 de [https://www.youtube.com/watch?v=eUjbQ\\_BifVs](https://www.youtube.com/watch?v=eUjbQ_BifVs).
- Theaterencyclopedie. *Duda Paiva Puppetry and Dance*. [Vidéo]. Récupéré le 10 mai 2014 de <http://www.youtube.com/watch?v=Mza9EcqdpUw>.
- Varda, A. (productrice et réalisatrice). (2008). *Les plages d'Agnès* [film documentaire]. France : Ciné-Tamaris, Arte France Cinéma.

**Iconographie**

De Ribera, Jusepe (vers 1635).*Saint Joseph*. [huile sur toile]. Musée des beaux-arts de Montréal, Collection Art occidental. Récupéré le 10 octobre 2014  
[http://www.mbam.qc.ca/resources/images/1943/GWeb/1943\\_815\\_IN2.jpg](http://www.mbam.qc.ca/resources/images/1943/GWeb/1943_815_IN2.jpg).