

Femmes marionnettistes et institutions dans le Québec des années 1950

Women Puppeteers and Institutions in 1950s Quebec

Clothilde Cazamajor, candidate au doctorat, en cotutelle entre l'Université du Québec à Montréal et l'Université Lyon 2

Volume 1, numéros 1 et 2, hiver et automne 2024

Femmes, Institutions, Espaces publics
Women, Institutions, Public Spaces

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Edith-Anne Pageot, Professeure au Département d'histoire de l'art, UQAM
Dominic Hardy, Professeur au Département d'histoire de l'art, UQAM

ISSN

2560-7146 (numérique)

Mots-clés

Femmes marionnettistes, théâtre de marionnettes, Micheline Legendre, Nicole Villard, Louise Dumais, Louise Daudelin, Charles Daudelin, Montréal, années 1950, champ théâtral.

Keywords

Women puppeteers, puppet theater, Micheline Legendre, Nicole Villard, Louise Dumais, Louise Daudelin, Charles Daudelin, Montreal, 1950s, theatrical field.

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Cazamajor, Clothilde. « Femmes marionnettistes et institutions dans le Québec des années 1950 ». *Le Carnet : Histoires de l'art* 1, no 1 et 2 (2024) : 132-151. <https://lecarnet.uqam.ca/actualite/le-carnet-vol-1-no-1-femmes-institutions-espaces-publics/>

Résumé de l'article

Au Québec, à la fin des années 1940, la pratique professionnelle du théâtre de marionnettes émerge et amorce ainsi sa structuration. Les marionnettistes, et en particulier les femmes marionnettistes, s'appuient sur un ensemble divers d'institutions existantes afin de développer leur art et leurs pratiques. L'action du Service des parcs et loisirs de la Ville de Montréal promeut les marionnettes au cœur même du territoire et des espaces publics. Il y a un réel engouement populaire, notamment pour le travail de confection de ces objets, et il est intéressant de constater que les femmes sont au centre de ce phénomène. L'objectif de cet article sera donc de revisiter, à partir des journaux de l'époque, le parcours de quelques-unes de ces artistes qui ont fait vivre les marionnettes dans le Montréal des années 1950.

Abstract

At the end of the 1940s, professional puppet theater practice emerges in Quebec and initiates its structuring. Puppeteers, and particularly women puppeteers, rely on a diverse set of pre-existing institutions in order to develop their art and practice. The City of Montreal Parks and Recreation Department promotes puppets throughout its territory and its public spaces. A true popular enthusiasm exists, most notably for puppet-making, and it is of interest to note that women are at the centre of this phenomenon. The object of this article will thus be to revisit, through the press of the time, the career of some of these artists who helped puppet theater to live in 1950s Montreal.

Femmes marionnettistes et institutions dans le Québec des années 1950

Clothilde Cazamajor,

Candidate au doctorat, en cotutelle entre l'Université du Québec à Montréal et l'Université Lyon 2

Résumé

Au Québec, à la fin des années 1940, la pratique professionnelle du théâtre de marionnettes émerge et amorce ainsi sa structuration. Les marionnettistes, et en particulier les femmes marionnettistes, s'appuient sur un ensemble divers d'institutions existantes afin de développer leur art et leurs pratiques. L'action du Service des parcs et loisirs de la Ville de Montréal promeut les marionnettes au cœur même du territoire et des espaces publics. Il y a un réel engouement populaire, notamment pour le travail de confection de ces objets, et il est intéressant de constater que les femmes sont au centre de ce phénomène. L'objectif de cet article sera donc de revisiter, à partir des journaux de l'époque, le parcours de quelques-unes de ces artistes qui ont fait vivre les marionnettes dans le Montréal des années 1950.

Abstract

At the end of the 1940s, professional puppet theater practice emerges in Quebec, and initiates its structuring. Puppeteers, and particularly women puppeteers, rely on a diverse set of pre-existing institutions in order to develop their art and practice. The City of Montreal Parks and Recreation Department promotes puppets throughout its territory and its public spaces. A true popular enthusiasm exists, most notably for puppet-making, and it is of interest to note that women are at the centre of this phenomenon. The object of this article will thus be to revisit, through the press of the time, the career of some of these artists who helped puppet theater to live in 1950s Montreal.

.....

Vous qui affirmez qu'il y a trop de femmes à la télévision, vous me faites l'effet d'être légèrement misogynes. Moi, je vous répons : "Il y a trop d'hommes!"

C'est bien simple, on ne voit que cela, des hommes! Cela commence le dimanche après-midi et dure toute la semaine jusqu'aux petites heures, le samedi soir. [...]

Il n'y a pas jusqu'à "Pépinot et Capucine" où il n'y a qu'une marionnette féminine. Capucine, encore Pépinot, Panpan, M. Blanc, M. Potiron, que sais-je encore? Vous me dites que les femmes sont privilégiées? Vraiment, vous êtes mal informé... Ou aveugle! [...]

Si vous trouvez qu'il y a trop de femmes à la télévision, moi, je trouve qu'il y a trop d'hommes. Si vous parlez de supprimer les femmes, moi, je proposerai de supprimer les hommes. Comme cela, nous aurons la paix, et tout le monde aura gagné. Seulement, alors, il n'y aura plus que des enfants pour faire de la télévision. C'est probablement avec cette intention derrière la tête que Radio-Canada a consacré le meilleur de lui-même aux émissions pour enfants et s'est bien gardé de mettre sur pied des émissions qui puissent intéresser... les adultes!

Radio-Canada a d'ailleurs été le premier à donner le mauvais exemple dans ce domaine. Il a engagé 40 réalisateurs contre 2... lisez bien 2 petites réalisatrices. Alors, vous comprenez, les femmes n'ont au départ aucune chance d'être choisies pour des émissions. Vous me répondrez sans doute qu'il y a beaucoup plus de script-girls que de script-boys, sans doute, je vous l'accorde. Mais les scripts, elles, on ne les voit pas. Et à la télévision, ce qui compte, c'est ce qu'on voit (Servant, 1955, p. 36).

Cette citation tirée d'un billet de 1955 de Michel Servant dans l'hebdomadaire québécois *Photo-Journal* peut surprendre par son propos, à la fois terriblement contemporain et très informatif. Car, en effet, dans un style aussi humoristique que critique, l'auteur offre ici une porte d'entrée dans le monde télévisuel québécois des années 1950 par les questions de genre. La problématique de la visibilité est abordée telle quelle, de manière frontale, de même que la hiérarchie au sein du monde télévisuel et plus largement artistique, où la division du travail recoupe bien souvent la répartition sexuelle des tâches. Ce n'est donc pas la nature même des représentations des femmes qui pose ici question, c'est-à-dire que l'on n'interroge pas les stéréotypes et les normes qui sont représentées mais plutôt l'invisibilité des femmes dans l'espace télévisuel. Cette invisibilité est dénoncée comme étant la norme aussi bien à l'écran que dans les studios de télévision. Bien que la télévision soit étroitement associée à la sphère domestique¹, elle est aussi bien sûr un lieu de travail et de création, ainsi qu'un endroit de mise en scène de la vie publique. Alors, pour les femmes artistes des années 1950, la télévision, espace créatif dont les premières diffusions datent au Québec de 1952 (Laurence, 1981), apparaît comme un premier endroit d'exclusion, où leur présence est débattue et visiblement minorisée. Et si même dans l'émission populaire de marionnettes *Pépinot et Capucine*, diffusée entre 1952 et 1955, les femmes sont réduites à un seul personnage, cela permet de poser une première interrogation qui dépasse le visible pour mieux pénétrer les dessous des ateliers : qu'en est-il des artistes, plasticiennes ou manipulatrices, à l'origine des marionnettes ? Nous empruntons ici à Henryk Jurkowski, historien et théoricien des marionnettes ainsi que secrétaire général de l'Union Internationale des Marionnettes (UNIMA) de 1972 à 1980, sa définition : « figure artificielle, articulée fabriquée selon les principes des arts plastiques, dotée de capacités techniques pour être mise en jeu, lors d'un spectacle, devant un public, en tant que sujet fictif » (2008, p. 10). Cette définition permet, notamment de mettre en lumière l'enjeu fondamental du public, qui a, dans le cas de l'art des marionnettes, souvent été réduit aux seuls enfants. De plus, elle met en lumière la situation de jonction singulière des marionnettes, entre fabrication et représentations, arts plastiques et mise en scène.

On l'a vu, Servant se fait l'écho de la prégnance des émissions éducatives et divertissantes pour les enfants dans les tout nouveaux programmes de télévision ; elles marquent la démocratisation de celle-ci dans les foyers québécois. Dans cet élan de création ludique et pédagogique, les marionnettes ont le beau rôle et l'exemple de *Pépinot et Capucine* est tout sauf anodin. Les marionnettes sont liées à la naissance même de la télévision au Québec : « Dès l'ouverture de la télévision en 1952, les marionnettes sont apparues comme indispensables au petit écran : à l'inauguration même de CFDT, après les discours d'usages, on diffuse le premier épisode de Pépinot et Capucine [...] » (Legendre, 1986, p. 135).

Le développement de la télévision est donc conjoint de la pratique artistique ayant pour objet les marionnettes. Michelle Fréchette fait remonter les débuts d'une activité professionnelle organisée de théâtre de marionnettes au Québec à 1948 (Fréchette, 1989) tandis que Micheline Legendre (1923- 2010), sur laquelle nous reviendrons plus tard, propose les dates de 1948 à 1957 comme le moment de formation d'une génération de marionnettistes au Québec (Legendre, 1986, p. 125). Malgré la présence des marionnettes au Québec depuis des siècles, d'abord par certaines pratiques autochtones², puis par des allochtones dès les débuts de la colonisation, il a fallu attendre différentes vagues d'immigration pour importer des pratiques scéniques autour des marionnettes (Fréchette, 1989, p. 95-96). Les différentes tentatives se sont heurtées à des difficultés financières, au manque de moyens et à l'absence de reconnaissance (Fréchette, 1989, p. 95-96).

L'arrivée au Québec d'Albert Wolff, exilé à cause de la Seconde Guerre mondiale, a permis de surmonter ces difficultés malgré la complexité de la tâche : il lui faut en effet « trouver les collaborateurs, former les marionnettistes, fabriquer décors, marionnettes, castelet, intégrer musiciens et chanteurs » (Fréchette, 1989, p. 96). En plus de ce travail important, Albert Wolff est le premier à recruter Micheline Legendre en tant que marionnettiste, et c'est à elle qu'il lègue l'ensemble de ses marionnettes lorsqu'il quitte le Québec, après plusieurs demandes infructueuses de financement (Fréchette, 1989, p. 96). Malgré la brièveté et la réussite relative de l'expérience de Wolff au Québec, elle constitue un point de départ des tentatives de structuration du théâtre de marionnettes et a fourni à Micheline Legendre les moyens nécessaires au développement de ses activités. C'est en effet à la suite de cette expérience qu'elle crée la compagnie Les Marionnettes de Montréal en 1948. Quelques années plus tard, en 1952, le journaliste et critique Paul Coucke intitule un article : « Après 2 siècles d'absence, les marionnettes nous reviennent » (1952c, p. 108), faisant à la fois le constat d'une amorce d'activité professionnelle liée aux marionnettes et l'absence de celle-ci jusqu'alors. En outre, cet article évoque aussi les débuts du théâtre de marionnettes comme production culturelle et donc comme objet de critique et sujet de discours à part entière dans la presse :

Montréal aura-t-il son théâtre de marionnettes? Il en est de plus en plus question, dans les milieux artistiques de la métropole, et cette initiative, rendue aujourd'hui possible, grâce à l'existence d'une troupe, bien formée, celle de Micheline Legendre, ne fera que combler une lacune impardonnable puisque, depuis des siècles, Paris, Rome, Milan, Londres, Cologne possèdent un ou plusieurs théâtres [...]. (Coucke, 1952c, p. 108)

Alors que les recherches sur le théâtre québécois contemporain ont augmenté « au cours des quarante dernières années » (David *et al.*, 2020, p. 11), deux ouvrages majeurs font date et proposent une synthèse « à la fois historique et socio-esthétique » de l'état du champ théâtral pendant la période qui nous intéresse. D'abord, l'ouvrage de Sylvain Schryburt, *De l'acteur vedette au théâtre de festival : histoire des pratiques scéniques montréalaises 1940-1980* (2011), se propose de combler les lacunes de l'historiographie des « pratiques scéniques montréalaises antérieures à 1980 » (2011, p. 11). En s'attachant à décrire les régimes de production successifs sur la période étudiée, ainsi qu'en décrivant l'émergence du metteur en scène, l'auteur propose une analyse de la structuration du champ théâtral québécois. Pour cela, il s'appuie sur des archives de presse et « principalement sur les journaux qui publient critiques, prépapers, communiqués des théâtres, entrevues et autres entrefilets et ouvrent ainsi une fenêtre sur la trame quotidienne de l'activité théâtrale montréalaise » (Schryburt, 2011, p. 14).

Le second ouvrage, panorama ambitieux et collectif, est particulièrement récent; en 2023, est en effet publié *Le théâtre contemporain au Québec, 1945-2015 : essai de synthèse historique et socio-esthétique*, dirigé par Gilbert David avec la collaboration de Hervé Guay, Hélène Jacques et Yves Jubinville (David *et al.*, 2020). Particulièrement, la première partie intitulée « Le temps des réformes (1945-1959) » permet de situer l'état du champ théâtral sur la période qui nous intéresse, en étudiant à la fois les institutions théâtrales, les pratiques scéniques et la réception critique. Ces ouvrages nous informent sur l'état embryonnaire, et la précarité du théâtre au lendemain de la Seconde guerre mondiale, luttant entre « contraintes d'espace, difficultés économiques [et] problèmes de diffusion » (David *et al.*, 2020, p. 42). Cet état des lieux permet d'appréhender la structuration du théâtre de marionnettes plus précisément; celui-ci émerge dans une période d'institutionnalisation du milieu théâtral et alors que le rapport Massey de 1951 pose les fondations qui donneront naissance six ans plus tard au Conseil des arts du Canada (CAC), en 1957 (Schryburt, 2011, p. 94). Dans ce contexte, se dessine un « parcours-type » pour les artistes du champ théâtral des années 1940-1950 : d'abord, des débuts au sein de troupes amateurs ou semi-professionnelles, une formation et un perfectionnement à l'étranger (à Paris, Londres ou New-York), la nécessité de se diversifier pour gagner sa vie, puis bien souvent à partir de 1952, un passage par les studios de Radio-Canada (David *et al.*, 2020, p. 53). À bien des égards, la génération de marionnettistes, majoritairement des femmes, qui émerge au même moment suit un parcours similaire. Le parcours de Micheline Legendre, figure importante du théâtre de marionnettes québécois,

est en cela exemplaire. Formée en Europe, et, notamment en France auprès de Jacques Chesnais, elle rentre ensuite au Québec et fait ses armes avec Albert Wolff aux Festivals de Montréal en 1945, en y donnant le tout premier spectacle professionnel de marionnettes au Québec (Coucke, 1952c, p. 108). En l'absence de structuration, elle est donc pionnière de l'activité professionnelle, mais est aussi soumise aux nécessités financières et aux exigences de diversification. Notamment, elle a travaillé sur plusieurs émissions pour la jeunesse avec Radio-Canada, comme *Roudoudou* et *La Boîte à Surprises*, et ce dès les débuts de la télévision (Bisaillon, 2023). L'étude de son parcours, et de certaines de ses contemporaines, nous éclaire sur les problématiques des pratiques marionnettiques à l'intérieur du champ du théâtre. Alors que les champs du théâtre et celui du théâtre de marionnettes sont tous deux en quête de succès matériels et symboliques, les différentes prises de position des agents permettent d'établir des lignes de fracture. Au sein du théâtre de marionnettes, des pionnières se font une place et pénètrent l'espace public. Cet art minorisé, encore aux balbutiements de son histoire moderne au Québec, permet néanmoins à ces pionnières un espace de liberté créative. Il convient alors de s'interroger sur leurs parcours en prêtant une attention toute particulière aux liens et appuis institutionnels dont elles ont pu bénéficier.

Aux côtés de Micheline Legendre, quelques autres marionnettistes seront aussi prises en compte dans cet article, pour l'importance de leur travail dans la vie culturelle de l'époque ainsi que pour l'intérêt de leur parcours. Nicole Villard et Louise Dumais ont aussi assumé des rôles de pionnières, et elles ont œuvré chacune pour la présence des marionnettes à Montréal. La présentation des parcours et prises de position de ces artistes dans un champ où tout est à construire amène par la suite à se poser la question de la nature de leurs pratiques. Particulièrement, la pratique de la fabrication, comme activité privilégiée autour des marionnettes, permet d'évoquer certaines problématiques fondamentales pour la reconnaissance de cet art. Le cas de Louise Daudelin, qui travaille pendant les années 1950 autour de plusieurs projets de théâtre de marionnettes avec son mari, le sculpteur Charles Daudelin, pose la question du travail à quatre mains et de la visibilité des femmes au sein de ces collaborations. L'ensemble de ces parcours et sujets sont abordés depuis les archives de presse. Dans la lignée des travaux de Sylvain Schryburt ou de l'ouvrage collectif *Le théâtre au Québec...*, la richesse des archives de presse pour accéder aux perspectives critiques de années 1950 motive ce travail. Cette méthodologie constitue une approche fondamentale de l'histoire culturelle au Québec.

Si l'on prend comme source les grands titres de l'époque (*Photo-Journal*, *La Presse* et *La Patrie* principalement), il est en effet possible d'accéder aux descriptions des différents spectacles, des représentations et émissions de télévision incluant des marionnettes. Ces sources permettent à la fois de retracer une chronologie et de se faire une idée des initiatives culturelles et artistiques impliquant les marionnettes, et plus précisément des femmes marionnettistes ; mais aussi de prendre la température, d'évaluer la densité et l'atmosphère qui entourent l'engagement de ces femmes artistes pour un art minoré qui pénètre tout

juste l'espace culturel québécois. La polyphonie caractéristique de l'écriture de presse, qui fait cohabiter critiques, spécialistes, et prises de paroles diverses, permet une ouverture à la pluralité des discours (Krieg, 2000). La collecte de données à partir des archives de presse favorise la restitution des parcours des artistes, du regard porté sur leurs œuvres, des discours qui les accompagnent ainsi que de l'éventuelle promotion dont elles bénéficient.

Des marionnettistes pionnières entre champ théâtral embryonnaire, politiques culturelles et liens institutionnels

Au cours des années 1950, l'art des marionnettes pénètre l'espace public, des terrains de jeux, aux parcs, et jusqu'aux centres éducatifs. Bénéficiant de politiques culturelles favorables, et d'un relatif éveil du champ théâtral, certaines pionnières donnent l'impulsion. On l'a vu, c'est en mai 1948 que Micheline Legendre lance l'initiative qui est retenue comme le point de départ de cette séquence de l'art des marionnettes au Québec. La toute jeune compagnie de Micheline Legendre, Les Marionnettes de Montréal, donne alors sa première représentation privée devant un groupe de scouts (Anonyme, 1948, p. 5).

En août, Micheline Legendre, alors que sa compagnie n'a pas encore effectué de représentation publique professionnelle cette année-là, annonce son ambition d'ouvrir un théâtre permanent de marionnettes à Montréal dans *Le Samedi* (Legendre, 1948, p. 5 et 34). En 1950, elle crée quinze marionnettes à fils pour voyager à travers le pays et vendre des imperméables à la place des habituels mannequins vivants. À cette occasion, un article de *Photo-Journal* précise à propos de Micheline Legendre « qu'il est inutile de la présenter longuement au public montréalais » (Anonyme, 1950, p. 41), confirmant ainsi sa relative célébrité dans la vie culturelle de l'époque. Ce succès rapide se fait en l'espace de cinq années seulement : avant même la première représentation, c'est en 1945 que la compagnie est créée (Legendre, 1948, p. 5 et 34). À l'image du champ théâtral, les questions du financement et de la fondation de lieux pérennes se posent donc. Dans une perspective de diversification, la compagnie de Legendre saisit une opportunité de bénéficier de revenus du monde commercial par le biais de la publicité. À propos de cette tournée, on peut lire dans le *Photo-Journal* : « Ainsi en a décidé un manufacturier d'imperméables de Montréal, M. Lou Ritchie, qui présentera sa collection de l'année prochaine, non sur des mannequins vivants mais sur marionnettes à fils » (Anonyme, 1950, p. 41). Les marionnettes à fils des *Marionnettes de Montréal*, spécialité de la compagnie, bénéficient elles-mêmes à cette occasion d'une publicité ainsi que d'une opportunité de représentation : « Avant ce numéro commercial, Micheline et Gaby présenteront un numéro comique de 4 minutes pour mettre le public dans l'atmosphère de cet étrange monde » (Anonyme, 1950, p. 41).

Les journaux d'époque font montre, qu'au-delà du succès d'estime et des opportunités de visibilisation de son travail, Micheline Legendre s'implante concrètement dans le paysage culturel montréalais. Cette mobilité implique le développement de liens stratégiques avec les institutions culturelles et l'appui sur des réseaux de promotion existants. Dès 1948, Les

Marionnettes de Montréal proposent une « représentation spéciale au Gesù sous les auspices de la Société d'étude et de conférences » (Anonyme, 1948, p. 5). Cette représentation est intéressante de plusieurs manières : d'abord, Micheline Legendre est à l'époque au tout début de sa carrière, et elle profite d'emblée du développement du champ théâtral, bien qu'embryonnaire, accompli pendant la décennie précédente. Et, en effet, tant la première représentation privée de sa compagnie au Collège Saint-Laurent, ou celle-ci, plusieurs mois plus tard, au Gesù, bénéficient des structures mises en place par les Compagnons de Saint-Laurent. La compagnie du Père Legault propose depuis 1937 un théâtre nouveau, qui se positionne contre le théâtre commercial de boulevard et son répertoire, jugé immoral (Schryburt, 2011, p. 69). Micheline Legendre s'inscrit d'emblée dans ce réseau du théâtre québécois, profitant aussi de l'intérêt des Compagnons pour la jeunesse (Schryburt, 2011, p. 72). La représentation du 27 décembre 1948 est aussi placée « sous les auspices de la Société d'étude et de conférences » (Anonyme, 1948, p. 5), c'est-à-dire qu'elle bénéficie de l'appui du réseau de ce mouvement regroupant des femmes de l'élite sociale québécoise depuis 1933 (St-Laurent, 2012). En s'associant à la Société d'étude et de conférences (SEC), Micheline Legendre profite d'une institution qui vise à élargir l'horizon culturel de ses membres, à encourager l'exercice intellectuel et à promouvoir la culture (St-Laurent, 2012). La pénétration de l'espace public, enjeu des actions de la SEC, est rendue possible pour Micheline Legendre et sa compagnie grâce aux liens formés avec des institutions culturelles existantes partageant des objectifs communs.

Le Service des parcs de la ville de Montréal s'impose comme un autre soutien institutionnel. Claude Robillard, directeur de ce Service et déjà à l'origine de La Roulotte³, est à l'origine de cette initiative (Robert, 2014). En effet, le 15 août 1957 est inauguré au parc Lafontaine le Jardin des merveilles, petit espace enfantin de 3 km² où cohabitent sculptures gigantesques, animaux et marionnettes (Robert, 2014). Pendant sept étés, Les Marionnettes de Montréal y propose un spectacle et investit une nouvelle fois l'espace public et la vie culturelle. Une grande mobilité caractérise plus largement sa pratique durant toutes les années 1950 et au-delà : si elle avait déjà quitté le pays pour se former en Europe, elle produit aussi des représentations dans des endroits variés tels que le Palais des Commerces (Coucke, 1952b, p. 91), le Ritz-Carlton (Intérim, 1957, p. 3), puis l'Exposition universelle de 1967 ou encore, au-delà des frontières, en URSS (Bisaillon, 2023). En tant qu'espace de représentation entretenant dès ses débuts des liens profonds avec le théâtre, la télévision est elle aussi investie par Micheline Legendre. En l'absence de lieu dédié ou de tradition québécoise du théâtre de marionnettes, Micheline Legendre assure la continuité de ses pratiques artistiques en devenant une figure dynamique de la vie culturelle montréalaise. Dans cette perspective, l'enjeu d'un lieu permanent est aussi celui de se sortir de la précarité, de « couvrir les frais qu'occasionne la création d'un spectacle » (Coucke, 1952b, p. 91), c'est-à-dire de gagner en autonomie en s'assurant un modèle de production et de diffusion viable.

Cette porte d'entrée institutionnelle est aussi corollaire d'un important espace de parole : entre 1948 et 1957, Micheline Legendre écrit à plusieurs reprises des articles sur l'histoire des marionnettes⁴, sa propre pratique ou sur sa vision artistique. Dès 1948, *Le Samedi* intitule un article « Micheline Legendre nous parle marionnettes » (Legendre, 1948). Dans différents périodiques, Micheline Legendre investit ainsi l'espace de parole et du débat public, et s'adresse donc directement à une audience large, faisant ainsi pénétrer son discours dans de nombreux foyers. Elle bénéficie d'une couverture importante et largement positive dans les médias : ses apparitions sont nombreuses et régulières, bien que plus ou moins détaillées, dans les journaux de la période.

Ainsi, la mémoire de Micheline Legendre bénéficie d'un certain travail de préservation et, outre son fonds d'archives à la Bibliothèque et Archives nationales du Québec, un numéro de la revue *Mémoire vivante de la Société d'Histoire d'Outremont* s'en fait par exemple le relai :

La marionnettiste Micheline Legendre n'est pas oubliée. Son legs est désormais bien tangible au Québec où la marionnette s'est hissée au 11^e rang des arts. Outremont, où elle est née et où elle a vécu, est en quelque sorte la capitale des marionnettistes qui y convergent chaque année pour participer au festival annuel des Casteliers. C'est aussi dans cet arrondissement que sera inaugurée la Maison internationale des arts de la Marionnette (MIAM) ainsi que la place Micheline Legendre qui est découpée devant celle-ci. (Raymond et Bizier, 2018, p. 6-9)

La mémoire de Micheline Legendre est conservée, vivante et célébrée sur le territoire même qui l'a vue évoluer. Ces honneurs s'ajoutent à la remise de l'insigne de chevalière de l'Ordre national du Québec en 1991, le titre d'officier de l'Ordre du Canada en 1998 et celui de membre de la Société royale du Canada en 2001. En dehors des considérations artistiques, Micheline Legendre a su s'imposer dans le champ par une présence médiatique importante et un travail d'écriture testimonial qui la démarque d'autres artistes. Son engagement dans la vie publique de son époque s'est même étendu à la politique, avec son militantisme au sein du mouvement du Rassemblement de Pierre Elliot-Trudeau (Doyon, 2010). Sa formation en musique, son capital culturel et social, et son réseau allant jusqu'aux sphères politiques ont probablement participé de son succès. Véritable pionnière, sa compagnie s'est distinguée par des liens forts à l'international ainsi qu'une longévité remarquable (Legendre, 1986; Bisailon, 2023).

L'attention de l'artiste à la production écrite et à l'entretien de sa propre mémoire est surtout significative dans l'ouvrage qu'elle publie en 1986 et qui revient sur la marionnette au Québec, en traitant d'abord des origines de la marionnette, de son histoire contemporaine pour finalement aborder sa propre pratique (Legendre, 1986). Michel Vaïs a en outre formulé des réserves concernant l'ouvrage et de sa structure, critiquant, notamment son manque d'objectivité scientifique ainsi que pour la place qu'elle accorde à son propre travail (Vaïs, 1990).

À partir de l'exemple des *Confidences* du Père Emile Legault, Yves Jubinville affirme que « l'usage du biographique » naît de la « nécessité d'ancrer la pratique de l'acteur, de l'auteur ou du metteur en scène dans une expérience particulière du monde qui définit son identité et oriente son destin » (David *et al.*, 2020, p. 70). Legendre se saisit donc de cet usage du biographique, et dans la continuité de ses prises de parole dans la presse, affirme son parcours, sa vision et sa place dans l'histoire culturelle. Entre opportunités diverses, positionnements revendiqués, et volonté de créer une tradition nationale du théâtre, Micheline Legendre a réussi à naviguer le champ théâtral en ouvrant des portes pour une pratique encore méconnue du public.

Certaines artistes ayant été qualifiées de pionnières à leur époque ne bénéficient pas d'une conservation de leurs œuvres et de leur travail telle que celle de Legendre. C'est le cas de Nicole Villard, qualifiée de « vraie pionnière » (Morin, 1955, p. 12) en 1955, et quasiment inexistante dans les sources, hormis les périodiques d'époque. Bien qu'elle ait reçu aussi une formation très prestigieuse en France, à l'image de nombreux artistes du champ du théâtre et de Micheline Legendre, ainsi qu'un succès important qui toucha beaucoup d'enfants, la mémoire de Villard n'a pas été conservée de manière notable. Ainsi, après avoir été élève de Charles Dullin, Nicole Villard quitte la France en 1951, la guerre ayant contrecarré ses projets (Morin, 1955, p. 12). Le contexte historique a donc une influence sur sa trajectoire et l'amène finalement à la marionnette. Malgré une présence plus discrète dans les journaux, Nicole Villard est bien ancrée sur le territoire montréalais grâce à des activités régulières. Le peu de traces de ces activités est rendu encore plus difficile d'accès par la question du nom : elle apparaît tantôt en tant que Nicole, Marion, ou Nicole Marion au fil des articles de presse. C'est bien pourtant de la même personne qu'il s'agit, puisque les éléments biographiques sont constants d'un article à l'autre : la naissance en France, le départ après la guerre, la formation en théâtre, la carrière à la télévision et la création de plusieurs spectacles de marionnettes (Roche, 1952, p. 38). Nicole Villard a en effet tout un pan de ses activités lié au développement de la télévision : après un travail de speakerine (Roche, 1952, p. 38), elle donne le « premier cours de télévision à Montréal » (Anonyme, 1952a, p. 11). Il est intéressant de constater que ces activités à la télévision ne sont pas mêlées directement à celles avec les marionnettes, et qu'elle est investie dans deux des nouveautés de son époque.

C'est pour ses activités de création de marionnettes que Nicole Villard a surtout bénéficié d'articles. Dédiés aux enfants, les ateliers créatifs qu'elle dispense sont vantés pour leur qualité éducative :

Autrefois, les marionnettes servaient à amuser les enfants ; aujourd'hui, elles sont devenues un moyen très efficace d'éducation et de formation. Il n'y a rien de mieux au point de vue éducationnel, car ça permet à l'enfant de se libérer et de donner libre cours à ses sentiments et à sa fantaisie. L'enfant s'y laisse aller à son naturel ; c'est pourquoi des médecins et des psychologues utilisent les marionnettes pour faire subir des tests aux enfants. (Morin, 1955, p. 12)

C'est ici par la science que se fait la légitimation ; les marionnettes ne sont pas seulement divertissantes, elles sont aussi synonymes de bénéfices pédagogiques relevant de la nature même des enfants. Cet aspect est en tout cas reconnu par les autorités publiques, et en particulier, à nouveau, le Service des parcs et loisirs, qui engage Nicole Villard l'été sur les terrains de jeux et le reste de l'année dans les centres récréatifs.

Nicole Villard ne s'appuie donc pas sur les institutions existantes du champ théâtral et bénéficie plutôt des réseaux assurant la programmation d'activités éducatives pour les enfants. Elle n'est pas la seule à l'époque à insister sur les valeurs éducatives et créatives des marionnettes pour les enfants. Ses pratiques, s'éloignant du théâtre et de ses institutions font écho à certaines autres initiatives qui lui sont contemporaines. A titre d'exemple, en 1956, le ministère des Transports et Communications finance un spectacle de marionnettes aux accents humoristiques sur la sécurité routière (Legendre, 1986, p. 129). Ce spectacle éducatif est créé par Lise et Gilbert Gratton, réunis dans la compagnie de marionnettes à gaine Le Théâtre de la Lune. Micheline Legendre nous apprend qu'entre 1956 et 1964, six cents représentations de spectacle sont données aux mois de juillet et août « dans différents parcs et terrains de jeux du Québec » (Legendre, 1986, p. 130). *La Presse* écrit à l'issue de l'été 1956 que 20 000 enfants ont pu voir ce spectacle dans pas moins de douze parcs (Anonyme, 1956b, p. 34). Il y a donc tout un pôle dans les pratiques professionnelles autour de la marionnette de l'époque qui bénéficie de réseaux, modes de financement liés à l'éducation. Revendiquant un attachement des marionnettes au monde de l'enfance, ce pôle se distingue des créations de Legendre, à la fois plus proche du champ du théâtre, et dont le public ne se limite souvent pas seulement aux enfants (Coucke, 1952b, p. 91). C'est à partir de ce positionnement précis que Nicole Villard s'assure une présence régulière et ancrée sur le territoire montréalais et touche un large public. Plus précisément, deux axes principaux structurent ainsi la pratique de Nicole Villard : la fabrication de marionnettes, et la création de spectacles.

Le théâtre de marionnettes ne peut tout simplement pas faire l'économie de la fabrication. Et, en effet, ces objets singuliers, amenés à prendre vie devant un public, sont aussi le fruit d'un travail de conception, de couture, de sculpture ou de modelage. C'est aussi le moment singulier de fabrication qui révèle comme le théâtre de marionnettes se loge « à la frontière des arts plastiques et de l'art dramatique » (Jurkowski, 2008, p. 16). La fabrication met donc en jeu toute la matérialité de la marionnette et les sources d'époque nous apprennent que cette dimension prévaut auprès du public le plus jeune. Nicole Villard profite de cet engouement autour de la fabrication des marionnettes et investit, l'été, les terrains de jeux de Montréal. Le reste de l'année, les 11 centres de loisirs de la ville programment des activités de marionnettes, puis c'est aussi au Service des parcs et loisirs qu'on doit la création de La Roulotte, théâtre ambulant né en 1952 qui propose des spectacles pour enfants, et notamment des marionnettes. C'est ce même Service des parcs et loisirs qui permet à Nicole Villard de mener des activités de marionnettes à Montréal, attirant 150 à 200 enfants par jour à l'été 1955, pour la troisième

année consécutive (Morin, 1955). À la rentrée 1956, le bilan des activités estivales chiffre à plus de 1200 le nombre de marionnettes fabriquées par des enfants sur les terrains de jeux (Anonyme, 1956c, p. 22). L'action du Service des parcs et loisirs repose en partie sur la vision de personnes qui ont souhaité promouvoir et faire vivre les marionnettes. C'est le cas de Claude Robillard, qui est le directeur du Service des parcs de la ville de Montréal entre 1953 et 1961 et à l'origine du projet de La Roulotte. Les activités de Nicole Villard, qui ont touché de nombreux enfants, bénéficient donc de ces politiques et initiatives culturelles. Transmettant aux enfants, de septembre à juin, dans des centres de loisirs de la ville, le goût de fabriquer, manier et monter des spectacles avec les marionnettes, Nicole Villard a participé au développement des marionnettes en les rendant familières. Dans le paysage culturel québécois, ces pratiques de fabrication tout au long de l'année ont donc participé à introduire les marionnettes et elles sont une première présence significative, comme on peut le lire en 1956 dans *La Presse* :

Avant même que la télévision inaugurât sa première émission de marionnettes, les enfants de nos parcs commençaient à manier les poupées de leur confection : marionnette à gaine (un gant) et « marottes », i.e. poupées montées sur une baguette. Avant de connaître le couple populaire de « Pépinot et Capucine », les enfants dramatisaient des contes en action dans les centres du service municipal des parcs. (Saucier, 1956, p. 80)

Les spectacles créés par Nicole Villard n'ont eux pas laissé beaucoup de traces, malgré certains échos positifs dans la presse. En plus de s'adresser aux enfants comme public, la pratique de Nicole Villard met en scène des enfants. Toujours dans une visée éducative, la marionnettiste propose le 7 avril 1956, au « petit théâtre du Centre sportif », un spectacle mettant en scène des enfants de 8 à 12 ans (Anonyme, 1956a, p. 46). Tout en qualifiant ce spectacle de « brillant », un article de la presse s'émerveille de la progression des marionnettes dans le paysage culturel montréalais : « Dire qu'il y a trois ans à peine, la plupart de ces jeunes n'avaient jamais vu une marionnette ! » (Anonyme, 1956a, p. 46). Bien que cette affirmation contredise les constats tirés précédemment, elle permet de rendre compte du caractère encore inédit des marionnettes pendant les années 1950 et l'enthousiasme que leurs apparitions suscitent.

Nicole Villard ne s'illustre pas à la télévision pour des projets liés au théâtre, mais s'empare plutôt de la télévision comme média à part entière. Considérée comme une « spécialiste de de la télévision » (Coucke, 1952a, p. 74), elle profite réellement des débuts de la télévision canadienne pour y développer sa vision et sa pratique de ce média, forte de sa formation européenne. Cette diversification de ses activités lui donne une certaine visibilité dans les journaux, et la met en lien avec les journalistes, et, notamment les femmes journalistes. En mars 1952, elle est l'invitée d'honneur du Cercle des femmes journalistes (Anonyme, 1952b, p. 2), ce regroupement professionnel fondé en 1951 ayant pour but notamment de « favoriser le réseautage entre journalistes, soutenir et promouvoir toutes les initiatives susceptibles de contribuer au développement de la profession » (Bédard, 2020). Cette association de

femmes professionnelles permet une alliance opportune, autour d'intérêts communs, ainsi qu'une mise en commun des savoirs et des perspectives « que la télévision ouvre aux femmes journalistes et écrivains » (Anonyme, 1952b, p. 2). Nicole Villard travaille une autre fois cette année-là, en 1952, avec le Cercle des femmes journalistes lors d'un événement caritatif pour les malades de l'hôpital Sainte-Justine (Anonyme, 1952c, p. 18). Elle propose à cette occasion un spectacle de marionnettes. Dernier exemple concernant les liens de cette artiste avec le réseau des femmes journalistes, elle est invitée en 1956 à participer à l'émission radiophonique *Fémina* pour parler de son travail de marionnettiste (Programme radiophonique, 1956). Cette émission était animée à ses débuts par Thérèse Casgrain, qui la décrit comme une « émission audacieuse qui abordait des questions brûlantes telles les revendications pour apporter des modifications au Code civil afin d'élargir la capacité d'action juridique des femmes mariées (alors considérées comme des mineures par la loi), notamment en matière de gestion des biens » (Brun, 2009). Si la participation à cette émission en soi ne dit rien de Nicole Villard et de ses stratégies professionnelles, il apparaît néanmoins qu'elle a bénéficié des différentes structures, professionnelles et médiatiques, engagées en faveur du droit des femmes. De la même manière que Micheline Legendre avait pu bénéficier du soutien de la Société d'études et de conférences, les diverses structures favorisant pour les femmes l'accès à la culture ou aux médias représentent des alliés certains pour des femmes-artistes se professionnalisant dans les années 1950. Les marionnettistes, et le champ des marionnettes lui-même, ne font donc pas exception et ont pu profiter de l'existence et du dynamisme de ces institutions.

Marionnettiste ayant aussi œuvré dans les années 1950, Louise Dumais s'est également formée à l'international avant d'entamer sa carrière au Québec. Elle a ainsi fréquenté les ateliers de Jacques Chesnais, Marcel Temporal, Jan Bussel ou encore John Wright (Anonyme, 1955). La formation auprès d'artistes européens, si elle témoigne d'une forme de dépendance du champ québécois vis-à-vis de l'Europe, permet aussi un certain gain en légitimité et une importante professionnalisation (Schryburt, 2011, p. 99), en particulier en l'absence d'instances de formations professionnelles dédiées au théâtre⁵. Cela n'empêche d'ailleurs pas Louise Dumais, comme Micheline Legendre, de défendre l'importance d'une tradition nationale canadienne (Anonyme, 1955). Entre mobilité et volonté affichée d'un ancrage national, les deux artistes adoptent donc des stratégies et positions comparables dans le paysage culturel montréalais des années 1950.

Par ailleurs, lorsque Louise Dumais est interrogée sur le recrutement de son équipe, elle répond :

D'abord parmi mes amies et aussi parmi mes élèves, car j'enseigne à l'École de pédagogie et d'Orientation de l'Université Laval. Mon cours s'intitule : 'Le théâtre de marionnettes dans l'éducation de l'enfant'. Nous avons monté un petit laboratoire, à l'intention de nos élèves, et c'est là que nous procédons à nos expériences ! (Anonyme, 1955)

Il y a donc autour de Louise Dumais un réseau affinitaire et créatif qui semble être majoritairement féminin, sans qu'elle ne précise si cela est seulement conjecturel ou volontaire. L'artiste et professeure s'est créée un espace mêlant art des marionnettes, formation et expérimentation théâtrale. Dumais assume aussi les valeurs éducatives et les rapports étroits des marionnettes avec l'enfance et une forme de « merveilleux » (Anonyme, 1955). Comme Nicole Villard, elle s'inscrit ainsi pleinement dans le pôle des marionnettistes revendiquant les possibilités pédagogiques de la marionnette et profitant donc des institutions et financement liés à l'éducation. Un nouvel espace, l'École de pédagogie de l'Université de Laval, est négocié pour en faire un endroit de création où les femmes artistes sont privilégiées. Mais Louise Dumais n'a pas seulement destiné son art aux enfants : si en 1955, elle a déjà monté plusieurs contes et fables pour enfants, elle est aussi à l'origine d'au moins un spectacle pour adultes (Anonyme, 1955). En plus de son engagement à l'Université, Louise Dumais insère aussi ses créations dans des entreprises commerciales, notamment à Québec dans les vitrines d'un grand magasin en 1952 (Côté, 1952, p. 81). A cette occasion, elle s'enthousiasme et « souligne combien il est heureux qu'une entreprise commerciale contribue ainsi à propager une nouvelle forme de divertissement populaire, très répandue en Europe » (Côté, 1952, p. 81). L'usage des marionnettes dans une perspective publicitaire vient compléter l'utilisation dans un cadre pédagogique et permet donc un autre genre d'investissement de l'espace, public et privé, par les marionnettes. Cet usage, faisant écho aux nombreuses publicités mettant déjà en scène les marionnettes dans la presse⁶, sert à la fois de financement et d'occasion de se représenter.

L'artiste-épouse ou l'art à quatre mains

Si le spectacle des époux Gratton a marqué le paysage des marionnettes éducatives dans les années 1950, un autre couple d'artistes s'est illustré dans le domaine. Le célèbre sculpteur Charles Daudelin et sa femme, Louise Daudelin, se sont en effet consacrés à cet art pendant quatorze ans (Daudelin *et al.*, 1997, p. 124). À l'occasion de l'exposition *Daudelin* présentée au musée du Québec en 1997, une publication nous permet d'accéder à la voix de Louise Daudelin sous la forme d'un entretien. Plus largement, y est aussi présenté leur travail collaboratif, et, notamment la séquence 1948-1957 qui est très largement consacrée aux marionnettes. Leurs créations, effectuées en collaboration marquent le paysage québécois et sont significatives d'un engagement revendiqué pour l'art marionnettique. Et c'est en effet dès l'amorce d'activité professionnelle, en 1948, que les Daudelin s'intéressent aux marionnettes, Louise Daudelin le formulant ainsi : « nous avons été immédiatement entraînés dans l'aventure des marionnettes » (Daudelin *et al.*, 1997, p. 124). Il y a donc quelque chose de symptomatique du renouveau de la marionnette au Québec dans cet engagement. Du point de vue de la question du genre, l'art à quatre mains, la collaboration artistique conjugale, pose des questions bien différentes concernant la reconnaissance et l'autonomie des artistes féminines. Toujours à l'occasion de cette même exposition de 1997, une conversation de Louise Déry avec Louise Daudelin est publiée, dont l'objectif annoncé

est de mettre en lumière sa « réelle contribution à la carrière de Charles Daudelin » ainsi que de « nuancer certaines de nos perceptions sur les années quarante et le rôle des femmes dans la société québécoise » (Daudelin *et al.*, 1997, p. 119). Ne pas faire l'économie de ces cas de cocréation conjugale permet donc de révéler une autre modalité de circulation, de création et d'inscription dans l'espace public. Et ainsi, Louise Déry fait le constat, à la lecture des journaux de l'époque, qu'il est « clair qu'il s'agit d'une collaboration entre Louise et Charles Daudelin qui va bien au-delà d'une simple assistance technique » (Daudelin *et al.*, 1997, p. 119). Il y a un refus net de toute projection qui limiterait l'épouse à un rôle de « petites mains », et où la conception et l'acte créateur seraient la chasse gardée de l'époux. Cette volonté de spécifier la nature même de la collaboration, dissimulée derrière la cosignature, et le nom de l'artiste connu et reconnu qu'est Charles Daudelin, constitue donc la démarche même de Louise Déry :

Les marionnettes ont occupé 14 ans de votre vie (1948-1962). [...] Pourriez-vous préciser le rôle que vous tenez, autant dans la conception et la fabrication des marionnettes que dans la scénarisation et l'écriture des textes ? (Daudelin *et al.*, 1997, p. 124)

La réponse de Louise Daudelin permet de retraverser les différentes dimensions déjà abordées de la pratique du théâtre de marionnettes après 1948, comme la question du public et des lieux de représentation mais aussi celle du répertoire :

Après un premier spectacle avec le Théâtre de marionnettes (pour adultes) nous avons fondé officiellement les Marionnettes Daudelin et crée nos propres pièces. Nous avons débuté avec des histoires connues comme *Le chaperon rouge* ou *Jonas dans la baleine*. Plus tard, c'est vraiment devenu de la création, où l'improvisation prenait beaucoup de place ; qui plus est, le spectacle était sans cesse adapté en fonction des divers endroits où nous le produisions. (Daudelin *et al.*, 1997, p. 124)

Les Daudelin sont en effet présents tous les étés de 1949 à 1953 dans les parcs de Montréal. Implantés dans plus d'une dizaine de parcs dans Montréal, ils ont ainsi pu toucher un large public ; en 1949, ils donnent des représentations aux parcs Notre-Dame-de-Grâce, Dufferin, Lafontaine, Hibernia, Campbell est, Mousseau, St-Marc, Jarry, Lalancette, St-Jean Damacié ainsi qu'au Jardin Botanique (Anonyme, 1949, p. 5).

Cette présence importante dans l'espace public est déterminante, car bien qu'elle soit celle d'un couple, elle appartient aussi néanmoins à une artiste à part entière, dont l'art est représenté, diffusé et reconnu. De plus, Louise Daudelin affirme à propos de leur travail à quatre mains :

On faisait presque tout ensemble, de sorte qu'il est difficile de départager nos rôles avec précision. C'est plutôt moi qui confectionnais les costumes alors que Charles fabriquait les têtes ; mais nous discutons ensemble des décors, du choix des tissus, de l'aspect des personnages, des textes, etc. L'écriture des textes m'incombait le plus souvent, mais il faut dire qu'ils étaient quasiment le reflet de notre vie réelle, adaptée aux personnages. (Daudelin *et al.*, 1997, p. 125)

L'art à quatre mains, dans le cas d'un couple hétérosexuel, et a fortiori lorsque l'homme est, comme dans le cas des Daudelin, un artiste reconnu à part entière, pose forcément la question du genre. Si les couples créateurs, « zones fertiles d'échange, de confrontation et d'influence »⁷, ont marqué l'histoire de l'art moderne, ils ont en effet pu poser question du point de vue de l'émancipation et de l'accès aux institutions des femmes :

Reste la question économique, si déterminante dans la liberté et l'imagination créatrices. Faute d'égalité entre les sexes, et avec un marché qui dévalorise les œuvres de femmes, le mariage est chargé, comme au XIX^e siècle, d'assurer la sécurité économique des femmes. D'où l'importance des couples d'artistes chez les modernes qui constituent des unités de production artistique assumant une double fonction : économique bien sûr, et de légitimation. (Bonnet, 2006, p. 45)

Mais tant dans les journaux d'époque, comme cela a aussi été souligné par Louise Déry, que dans cet entretien, Louise Daudelin ne semble pas subir une invisibilisation telle que l'on pourrait s'y attendre. Son nom est cité, sa participation reconnue, elle est le sujet principal de ceux qui s'intéressent aux productions des Daudelin, comme dans cette phrase de Simon Gélinas : « Louise Daudelin, l'épouse de notre talentueux peintre canadien Charles Daudelin, a réalisé avec son mari un petit théâtre de marionnettes aux qualités si rayonnantes que le temps devrait le consacrer, comme institution permanente » (1955, p. 39).

Louise Daudelin n'est pas une femme dans l'ombre de son mari, et quand il s'agit des marionnettes, elle participe au même titre que lui à cette dynamique tout juste naissante au début des années 1950. Tandis que les Gratton innovent et créent leur Théâtre de la Lune, un voilier-théâtre de marionnettes, et sont considérés comme des époux indissociables dans la presse d'époque (Debray, 1953, p. 39), Louise et Charles Daudelin sont relativement individualisés. A la même époque, dans le champ théâtral, le tandem Cabana-Pelletier travaille conjointement dans une association où les tâches de chacun sont différenciées : les costumes pour la première, les décors pour le second. Laure Cabana est ainsi retenue comme une pionnière (Noiseux-Gurik, 1984), et est même appelée à exprimer sa vision de son métier (Cabana, 1957). Les pionnières du théâtre, et a fortiori du théâtre de marionnettes, ont pu ainsi exister dans l'espace public et dans le champ du théâtre en étant étroitement associées à un partenaire, et ce que leurs activités soient nettement différenciées ou non. Cette association mêlant conjugalité et ambitions professionnelles et créatives, n'empêche pas ces pionnières

de participer au développement de leur art en exprimant leur vision individuelle. Les prises de parole, d'époque ou postérieures, permettent d'accéder à leur regard, ainsi qu'aux dessous des collaborations qui les ont rendues célèbres.

Les marionnettes ont eu un impact certain sur la vie culturelle du Québec des années 1950. De la télévision, aux actions culturelles dans les parcs de Montréal, jusqu'aux centres de loisirs et aux scènes de théâtre, la marionnette a pénétré la vie culturelle et s'est fait une place à partir de 1948. Au même moment, au Québec, la loi ne reconnaît pas aux femmes mariées la pleine autonomie juridique, à l'instar de l'obligation d'obéissance des femmes à leurs maris abolie seulement en 1964. Le droit de vote des femmes n'est obtenu par une partie qu'en 1940, les femmes autochtones ne l'obtenant qu'en 1960. Dans ce contexte, les femmes-artistes ayant pour ambition de développer les arts de la marionnette se heurtent à des limites certaines. Néanmoins, les marionnettes et l'art destiné aux enfants offrent un endroit de relative liberté créative et profitent d'un certain nombre d'appuis institutionnels. Tandis que dans le champ du théâtre, les pionniers sont majoritairement des hommes (Pierre Dagenais, le Père Legault ou Jean Gascon), le théâtre de marionnettes est investi par des femmes pionnières. La structuration du théâtre de marionnettes précède même celle du théâtre jeunesse, puisque ce dernier demeure à l'époque « une activité secondaire d'artistes et d'artisans rattachés d'abord à une compagnie pour adultes » (David *et al.*, 2020, p. 127). Le théâtre pour la jeunesse n'est d'ailleurs pas autant marqué par des femmes artistes, marionnettes exceptées, puisque Paul Buissonneau ou à nouveau le Père Legault sont les premiers grands noms dans ce domaine (David *et al.*, 2020, p. 100). Néanmoins, il est notable que le Théâtre des Compagnons donne aux Daudelin et à Micheline Legendre l'occasion de se produire et ce dès leurs débuts. Le publiciste des Compagnons, André Girouard, en appelle en 1952 dans *Le Devoir* à toutes les organisations qui s'occupent des enfants (mouvements scouts, de louveteaux, Amis de l'Art, École des Parents, les Services de Loisirs des Diocèses, éducateurs et éducatrices religieux et laïques) à s'intéresser d'une « façon pratique aux loisirs artistiques des jeunes » (Girouard, 1952, p. 4). Les marionnettistes ont pu inscrire leurs activités dans cet effort collectif ayant pour but de développer le théâtre pour enfants dans les années 1950, en faisant pour cela appel à l'ensemble des institutions liées à l'enfance et à l'éducation.

L'exceptionnel développement du théâtre de marionnettes, porté par ces femmes artistes, est synonyme d'un espace de possibilités créatives et de prises de paroles unique. Plusieurs stratégies, au sens bourdieusien de l'ensemble des positionnements et décisions qui définissent les parcours d'agents au sein d'un champ, sont mises en place par ces femmes marionnettistes pour développer leur activité. Au cœur de ces stratégies, les enjeux de la formation, de l'occupation de l'espace public, et l'insistance sur les vertus pédagogiques de la marionnette sont déterminants. Dans un champ tout juste naissant, elles innovent et développent des propositions artistiques. Peut-être aussi que la réputation des marionnettes d'être inoffensives et enfantines ouvre-t-elle aux artistes qui s'y consacrent un certain espace

de liberté. Pour des artistes ayant des spécialités aussi variées que l'écriture dramatique, le théâtre, la sculpture ou l'art plastique, la marionnette apparaît comme une nouvelle pratique au carrefour des disciplines, en relation avec les institutions théâtrales naissantes et à l'horizon encore dégagé. A partir de 1948 et tout au long des années 1950, les marionnettistes ont pu diffuser leurs créations et pénétrer des institutions diverses : la télévision, grâce, notamment au concours de l'État canadien par l'entreprise Radio-Canada, l'université et en particulier l'École de pédagogie de Laval, la Société d'études et de Conférences, le Cercle des femmes journalistes, la Ville de Montréal et en particulier le Service des parcs et loisirs... L'appui et le soutien des institutions du champ théâtral sont incontestables, et ce même si celui-ci n'est que très peu structuré à l'époque. En conclusion de l'importante synthèse sur le théâtre québécois précédemment citée, dirigée par Gilbert David, la recherche historique sur des pratiques « peu ou mal connues », telle la marionnette, est encouragée (David *et al.*, 2020, p. 586). Tout un travail socio-historique reste donc à faire sur le théâtre de marionnettes, et il est certain que les parcours des pionnières des années 1950 constituent un point de départ devant être prolongé, précisé, et comparé dans des recherches à venir.

Notes

1. Sur les usages de la télévision, ses liens avec l'espace domestique et la famille, voir : (Coulangeon, 2010) et (Morley, 1986).
2. À propos de ces pratiques, Michel Fréchette nous informe qu'elles auraient eu lieu « avant la venue des colonisateurs blancs » et qu'elles seraient plutôt le propre des « chamans » qui s'en servent « lors de cérémonies rituelles » (Fréchette, 1989, p. 90). Legendre, elle, non sans stéréotypes sur des « temps immémoriaux », parle des marionnettes comme « objets de culte » dont « l'utilisation était secrète » (Legendre, 1986, p. 75-76). L'historien confirme la dimension d'initiation secrète dans ces pratiques, mais précise que l'ensemble des documents en attestant concernent en fait la côte Ouest-canadienne. Tous deux retiennent en revanche la date de 1655 comme la première description d'utilisation des marionnettes, rapportée dans *Les Relations des Jésuites*.
3. Ce projet de théâtre ambulant pour enfants, dirigé par Paul Buissonneau, a animé de nombreux parcs et terrains de jeux de la ville à partir de 1953. À ce sujet : (Hughette, 1954, p. 11).
4. Par exemple : (Legendre, 1955, p. 2, 1948, p. 5 et 34).
5. L'école d'Art dramatique du Théâtre du Nouveau Monde ouvre en effet ses portes en 1952 (Beauchamp, 1997).
6. On peut citer, par exemple, les farines Five Roses qui en 1956 font apparaître plusieurs fois dans la presse des publicités pour leurs produits en promettant d'offrir des marionnettes (« comme les marionnettes de la TV ! ») à leurs clients. Voir : (Anonyme, 1956d, p. 7).
7. Cette expression est tirée de la présentation d'une exposition ayant eu lieu au Centre Pompidou-Metz en 2018 Sur les « Couples modernes » d'artistes ayant surtout œuvré pendant la première partie du XX^e siècle. Cette exposition illustre bien l'effet de fascination que produisent les couples créateurs, en même temps que les rapports de force et d'invisibilisation dont peuvent souffrir les femmes. On peut citer les exemples de Pablo Picasso et Dora Maar ou de Marinetti et Benedetta Cappa (Centre Pompidou-Metz, 2018).

Liste de références

- Beauchamp, H. (1997). L'École d'art dramatique du Théâtre du Nouveau Monde : une première école de formation professionnelle. *L'Annuaire théâtral*, (22), 77-90.
<https://doi.org/10.7202/041331ar>
- Bédard, M. (2020). Entre presse et littérature : le journalisme féminin durant les décennies 30 et 40 au Québec. *Recherches féministes*, 33(1), 215-231.
- Beraud, J. (1958). *350 ans de théâtre au Canada français*. (Sr. L'encyclopédie du Canada français, 1). Cercle du Livre de France.
- Bisaillon, J.-R. (2023, mai). *Micheline Legendre, itinéraire d'une pionnière*. Portail des arts de la Marionnette. https://marionnet.ca/biographie_micheline/
- Bodson, L. (2016). *Les arts de la marionnette en France : un état des lieux*. [Étude]. Ministère de la Culture et de la Communication.
- Bonnet, M. (2006). Chapitre premier. Territoires de la modernité. Dans M. Bonnet, *Femmes artistes dans les avant-gardes* (p. 27-45). Odile Jacob.
- Brun, J. (2009). Le site Web des Archives de Radio-Canada et les femmes en 2007 : une présence limitée, une histoire partiellement racontée. *Recherches féministes*, 22(1), 105-122.
<https://doi.org/10.7202/037798ar>
- Cabana, L. (1957). Les costumes au théâtre et leurs modèles dans la peinture. *Vie des arts*, (7), 22-25.
- Centre Pompidou-Metz. (2018). *Couples modernes - Centre Pompidou-Metz*. Centre Pompidou. <https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/c7Egk6k>
- Coulangéon, P. (2010). II. Une pratique dominante : la télévision. Dans P. Coulangéon (dir.), *Sociologie des pratiques culturelles* (p. 11-32). La Découverte.
- Daudelin, C., Bourassa, P., Bourassa, P. et Musée du Québec. (1997). *Daudelin*. Musée du Québec.
- David, G., Guay, H., Jacques, H. et Jubinville, Y. (2020). *Le théâtre contemporain au Québec, 1945-2015 : essai de synthèse historique et socio-esthétique*. Les Presses de l'Université de Montréal.
- Fréchette, M. (1989). La marionnette au Québec : histoire et réalité. *Jeu*, 51(51), 90-103.
- Jurkowski, H. (2008). *Métamorphoses : la marionnette au XX^e siècle* (2^e éd. revue et augmentée), (Ser. La main qui parle). IIM, Institut international de la marionnette.
- Krieg, A. (2000). Analyser le discours de presse. *Communication*, 20(1), 75-97.
- Laurence, G. (1981). La rencontre du théâtre et de la télévision au Québec (1952-1957). *Études Littéraires*, 14(2), 215-249. <https://doi.org/10.7202/500544ar>

- Legendre, M. (1986). *Marionnettes : art et traditions, (Ser. Documents)*. Leméac.
- Morley, D. (1986). *Family television: cultural power and domestic leisure*. Comedia Pub. Group.
- Noiseux-Gurik, R. (1984). À propos du métier de costumier au théâtre... *Jeu*, (31), 33-51.
- Raymond, C. et Bizier, H. (2018). La remarquable carrière de Micheline Legendre. *Mémoire vivante*, (43), 6-9.
http://histoireoutremont.org/wp-content/uploads/2018/06/Numero43_Printemps2018.pdf
- Robert, M. (2014, 29 septembre). *Chronique Montréalité no 13 – Le Jardin des Merveilles, 1957-1988*. Archives de Montréal. <https://archivesdemontreal.com/2014/09/29/la-jardin-des-merveilles-1957-1988/>
- Schryburt, S. (2011). *De l'acteur vedette au théâtre de festival : histoire des pratiques scéniques montréalaises, 1940-1980*. Presses de l'Université de Montréal.
- St-Laurent, F. (2012). "Il y a des choses qu'une personne cultivée ne peut ignorer" – Le Bulletin de la Société d'étude et de conférences (1951-1967) : sa genèse, ses actrices et son contenu. *Revue de Bibliothèque et Archives nationales du Québec*, (4), 84-95.
- Vaïs, M. (1990). Revue de « Marionnettes, art et tradition ». *Jeu*, (57), 205-208.

Archives de presse

- Anonyme. (1948, 23 décembre). Les marionnettes de Micheline Legendre. *Devoir (Le)*, 5.
- Anonyme. (1949, 27 juin). Spectacle de marionnettes dans les parcs. *Canada (Le)*, 5.
- Anonyme. (1950, 26 octobre). 15 marionnettes vêtues d'imperméables voyageront d'un bout à l'autre du pays. *Photo-Journal*, 41.
- Anonyme. (1952a, 1 mars). Nouveau cours sur la télévision. Encart publicitaire. *Radiomonde*, 11.
- Anonyme. (1952b, 24 mars). Carnet mondain / Mme Marion Villard chez les femmes journalistes. *Devoir (Le)*, 2.
- Anonyme. (1952c, 31 décembre). Matinée récréative offerte aux malades de Ste Justine. *Montréal-matin*, 18.
- Anonyme. (1955, 13 mai). Un quart d'heure avec... Louise Dumais. *Progrès du Golfe (Le)*.
- Anonyme. (1956a, 31 mars). Dans le monde féérique des fantoches / Un brillant spectacle de marionnettes. *Presse (La)*, 46.
- Anonyme. (1956b, 30 août). Spectacle montré à 20 000 enfants. *Presse (La)*, 34.
- Anonyme. (1956c, 1 septembre). Plus de 1,200 marionnettes fabriquées par les enfants des terrains de jeux. *Patrie (La)*, 22.

- Anonyme. (1956d, 22 septembre). Encart publicitaire Five Roses. *Presse (La)*, 7.
- Côté, F. (1952, 30 novembre). Le père Noël a donné "Cendrillon" à Québec. *Petit journal (Le)*, 81.
- Coucke, P. (1952a, 9 mars). La télévision canadienne attire déjà des spécialistes venus d'Europe. *Patrie (La)*, 74.
- Coucke, P. (1952b, 9 novembre). Les potins du jour – les marionnettes. *Patrie (La)*, 91.
- Coucke, P. (1952c, 21 décembre). Après 2 siècles d'absence, les marionnettes nous reviennent. *Patrie (La)*, 108.
- Debray, J. (1953, 24 septembre). A bord du "Mogli", le rêve d'un théâtre de marionnettes se lève. *Photo-journal : tout par l'image*, 39.
- Doyon, F. (2010, 12 janvier). Décès d'une pionnière. *Devoir (Le)*.
<https://www.ledevoir.com/culture/ecrans/280892/deces-d-une-pionniere>
- Gélinas, S. (1950, 17 août). Les créations des Daudelin font la joie des enfants. *Photo-Journal*, 39.
- Girouard, A. (1952, 8 février). Le théâtre pour enfants vivra t-il ? *Devoir (Le)*, 4.
- Hughette. (1954, 21 août). Cahin caha "La roulotte s'en va" semant la joie chez les petits. *Radiomonde et télémonde*, 11.
- Intérim. (1957, 9 février). Les marionnettes de Montréal. *Devoir (Le)*, 3.
- Legendre, M. (1948, 7 août). Micheline Legendre nous parle de marionnettes. *Samedi (Le)*, 5 et 34.
- Legendre, M. (1955, 16 avril). L'histoire des marionnettes. *Droit (Le)*. (Cahier 2), 2.
- Morin, D. (1955, 17 juin). Les marionnettes, un jeu qui passionne les petits. *Presse (La)*, 12.
- Programme radiophonique. (1956, 7 avril). *La semaine à Radio-Canada*, 6.
- Roche, A. (1952, 6 mars). Marion Villard a appris la vidéo au pays de l'eau et des tulipes. *Photo-Journal*, 38.
- Saucier, P. (1956, 5 février). La princesse aux petits pois et le poisson d'or. *Patrie (La)*, 80.
- Servant, M. (1955, 26 février). Chers zoditeurs. Il restera... les enfants ! *Photo Journal*, 36.