

# METTRE LA MATIÈRE EN SCÈNE : LA POSITION MARIONNETTIQUE

« Pour moi, l'être humain, c'est un animal qui rêve. Si on lui enlève le rêve, la faculté de penser, d'imaginer, il ne reste que la bête : l'animal qui boit, mange, dort, tue son voisin pour avoir plus de territoire. Or, je pense qu'on est actuellement dans un monde qui a désespérément besoin de poésie. » C'est en ces mots que me répond José Babin, directrice générale et artistique du Théâtre Incliné, lorsque je lui demande ce que signifie avoir une vision marionnettique de la scène. Pour elle, comme pour Julie Desrosiers, marionnettiste et scénographe, la marionnette n'est pas d'abord une figure articulée, mais elle offre un point de vue sur le monde, une approche sensible de la scène qui permet, en jouant avec la matière, d'accéder à une certaine poésie.

Au Colloque sur les arts de la marionnette organisé par l'Association québécoise des marionnettistes, en décembre 2011, Julie Desrosiers a attiré l'attention sur cette question en affirmant avoir dû choisir entre se définir comme une artiste visuelle qui utilise la marionnette ou comme une marionnettiste, peu importe le type d'œuvre créée, peu importe qu'il y ait ou non, sur scène, une marionnette. Elle a préféré endosser cette seconde approche en faisant cependant éclater la notion de « marionnette ». Au Québec, selon elle, la marionnette est encore très liée à l'idée d'un personnage animé qui évolue dans une histoire, souvent à partir d'un texte et presque toujours dans un cadre théâtral. Or, cette perception gagnerait à être élargie. La marionnette permet d'explorer des zones beaucoup plus vastes, d'avancer dans des univers aux contours plus flous, de frayer avec l'évocation, la juxtaposition d'images. Dans la conception de Julie Desrosiers, inspirée de celle d'artistes et de créateurs rencontrés au fil de ses voyages et de ses stages – en Europe notamment –, la marionnette est essentiellement un objet, une matière, le « marionnettique » se trouvant dans la manipulation de cette matière.

Ainsi, la démarche adoptée par Julie Desrosiers se définit d'abord et avant tout par une sensibilité à l'objet. C'est d'ailleurs par celui-ci que commence toute création, lui qui dicte le chemin à suivre et qui trace les contours de la dramaturgie. Pour son spectacle *Entre 2*, créé en collaboration avec le chorégraphe français Michaël Cros de la compagnie la Méta-Carpe, deux matières ont été mises en relation : une marionnette hyperréaliste, double de Julie Desrosiers, et l'eau.

*Le Fil blanc* de José Babin  
(Théâtre Incliné, 2012).  
Sur la photo :  
Nadine Walsh et José Babin.  
© Caroline Laberge.

On a fait beaucoup d'improvisation avec cette marionnette. On n'a pas construit une marionnette en fonction de ce dont on voulait parler ; c'est elle qui nous a conduits vers ce qu'elle voulait dire ; c'est elle qui nous a imposé le sujet par la manière dont elle était faite, par sa fragilité, par tout ce qu'elle pouvait porter de moi et par toutes les relations qui pouvaient s'installer entre la marionnette et moi, le double et le corps réel : relations de dépendance, de rejet, de confort, d'inconfort... D'une part, c'est moi qui la faisais bouger, mais, d'autre part, elle me forçait à bouger autrement qu'avec un corps humain vivant. Elle m'amenait vers de nouvelles directions. Je dépendais donc aussi d'elle. Tout cela influence, construit la dramaturgie.





Ainsi, la démarche adoptée par Julie Desrosiers se définit d'abord et avant tout par une sensibilité à l'objet. C'est d'ailleurs par celui-ci que commence toute création, lui qui dicte le chemin à suivre et qui trace les contours de la dramaturgie. Pour son spectacle *Entre 2*, créé en collaboration avec le chorégraphe français Michaël Cros de la compagnie la Méta-Carpe, deux matières ont été mises en relation : une marionnette hyperréaliste, double de Julie Desrosiers, et l'eau.

*Le Fil blanc* de José Babin  
(Théâtre Incliné, 2012).  
Sur la photo :  
Nadine Walsh et José Babin.  
© Caroline Laberge.

On a fait beaucoup d'improvisation avec cette marionnette. On n'a pas construit une marionnette en fonction de ce dont on voulait parler ; c'est elle qui nous a conduits vers ce qu'elle voulait dire ; c'est elle qui nous a imposé le sujet par la manière dont elle était faite, par sa fragilité, par tout ce qu'elle pouvait porter de moi et par toutes les relations qui pouvaient s'installer entre la marionnette et moi, le double et le corps réel : relations de dépendance, de rejet, de confort, d'inconfort... D'une part, c'est moi qui la faisais bouger, mais, d'autre part, elle me forçait à bouger autrement qu'avec un corps humain vivant. Elle m'amenait vers de nouvelles directions. Je dépendais donc aussi d'elle. Tout cela influence, construit la dramaturgie.



Cette attention au langage de la matière, Julie Desrosiers la porte en elle et la transborde d'une sphère de création à l'autre. Qu'elle travaille la danse, le mime, l'installation, qu'il y ait ou non des objets sur scène, cette conscience de la matière reste son angle d'appréhension des choses. Dans le tango, qu'elle explore en particulier ces temps-ci, elle voit des principes éminemment marionnettiques : le poids que l'on donne, celui que l'on reçoit, l'attention portée au moteur du mouvement – qui manipule qui ? –, la charge que l'on met dans les corps pour leur appliquer une couche de sens supplémentaire, etc.

La question de la charge donnée aux corps et aux matières amène d'ailleurs Desrosiers à repenser les limites de la notion de manipulation. Faire bouger la matière reste certainement la définition la plus répandue de ce concept, et elle ne se prive pas de ce moyen d'expression. Mais, pour elle, la manipulation passe également par d'autres voies. « Pourquoi le public peut-il pleurer quand un bout de chiffon "meurt" en scène ? Pourquoi est-ce si choquant que je prenne un gros tas de papier mâché et que je le lance sur le mur ? » Ce ne sont, après tout, que des objets, dira-t-elle. Or, par leur forme et leur facture visuelle, par la façon de les toucher, de les approcher, de les faire bouger, de les regarder, c'est-à-dire par toutes les manières de les manipuler, ils auront acquis une charge symbolique ou émotive qui transformera notre perception. Imprégné d'une valeur humaine – par son apparence hyperréaliste d'abord –, son double marionnettique d'*Entre 2*, déposé maladroitement sur une chaise, ne pourra tomber par terre sans provoquer chez les spectateurs une réaction d'empathie semblable à celle que l'on aurait pour un humain qui s'affaisse.

La manipulation de l'image en vue de produire de nouveaux sens constitue, pour Julie Desrosiers, un des fondements de son approche marionnettique. Et le simple fait de placer sur scène de la matière, même pour former une image fixe, représente déjà un premier degré de manipulation. Établir une relation entre un objet et un autre, entre la position d'un corps et celle d'un mur, entre deux corps, entre un corps et un objet, un mur et un objet, c'est déjà manipuler, modifier les perceptions, charger de significations. C'est déjà, donc, s'inscrire dans une logique marionnettique.

Sur ce point, Julie Desrosiers et José Babin se rejoignent. Le Théâtre Incliné se reconnaît d'ailleurs plus dans l'expression « théâtre d'images » que dans celle de « théâtre de marionnettes ». Babin considère la scène de façon holistique : sont marionnettiques, pour elle, non seulement les figures animées mises en scène, mais également l'ensemble des relations qui unissent corps, décor, lumière, musique ; bref, l'ensemble des matières qui composent l'image scénique.

En s'appuyant sur cette conception, le Théâtre Incliné a exploré le concept de jeu marionnettique de l'acteur. C'est en regardant Alain Lavallée, codirecteur de la compagnie, répéter sans sa marionnette une scène où il devait en manipuler une, que José Babin a été frappée par la qualité de sa présence : « C'était vraiment fascinant. Je voyais quelqu'un qui effectuait des gestes d'une extrême précision, le regard concentré, avec une abnégation totale. Comme sa marionnette n'était pas là, je pouvais porter une attention particulière à son corps et à son énergie projetée sur quelque chose qui était à l'extérieur de lui, auquel il était totalement présent. On aurait dit quelqu'un qui pratiquait une espèce d'art martial inconnu. Sa concentration était tellement intense que, pour un œil extérieur, ça devenait captivant de le regarder. »



CI-CONTRE :

*Rafales* de José Babin  
(Théâtre Incliné/Théâtre  
populaire d'Acadie, 2011).  
Sur la photo :  
Julie Duguay (interprète) et  
Alain Lavallée (manipulateur).  
© Robert Etchevery.

Elle a dès lors eu envie de se pencher sur cette présence du marionnettiste afin d'explorer les outils que l'acteur pouvait en tirer. Plusieurs éléments en sont ressortis, notamment le regard périphérique essentiel à tout bon marionnettiste, cette capacité de percevoir tout ce qui se passe autour de soi. Appliqué au jeu de l'acteur, ce regard permet, plutôt que de se concentrer sur son émotion, sa parole ou son geste, de s'inscrire dans l'image globale créée par la totalité des signes scéniques. Ainsi, l'acteur prend conscience qu'il n'est qu'une partie du propos en train de s'écrire par toutes les matières visuelles et sonores.

C'est un peu comme les musiciens. Dans un bon orchestre, chacun fait son morceau, et à un moment donné, tout fusionne : c'est parce qu'ils s'écoutent. Si un orchestre ne s'écoute pas, ce sera mauvais, même si chacun des éléments est extraordinaire. De la même façon, quand un acteur commence à entendre la musique du musicien qui l'accompagne, il peut arrêter de se concentrer sur lui-même et sur ce qu'il a à faire ou à dire. Il s'ouvre à son partenaire de jeu. Pour moi, ça, c'est marionnettique. Parce que le partenaire de jeu, ça peut être une marionnette humanoïde, avec une tête, des bras, mais ça peut être simplement la table qui est devant soi. Ça peut être le rayon de lumière qui arrive de la gauche plutôt que de la droite ou le regard lancé d'un côté plutôt que de l'autre.

Selon l'approche de José Babin, on trouve, chez le marionnettiste, les bases d'un jeu qui passe par la matière, plutôt que par la psychologie, pour exprimer une émotion ou une pensée. Cette méthode n'est pas étrangère à celle qui fonde le mime corporel selon Étienne Decroux, école de pensée dont elle est issue. Chez Decroux, l'*ego* doit s'effacer au profit de la représentation de la pensée par le corps. De la même façon, le marionnettiste projette son énergie à l'extérieur de lui pour exprimer sa pensée ou son émotion par le biais d'un objet ou d'une matière. La notion de distance est ici similaire.

En combinant l'approche holistique où dialoguent les matières et cette distance de jeu, le Théâtre Incliné crée des scènes telle celle du viol dans *Rafales*. Ce spectacle, coproduit par le Théâtre Populaire d'Acadie (Caraquet, Nouveau-Brunswick), Marionnettissimo et l'Usine (Tournefeuille, France), présente quatre morts qui, contre bourrasques et écume de mer, s'accrochent à leurs os, derniers dépositaires de leur mémoire. Dès le début du spectacle, la mer emporte les ossements de Marguerite, qui lentement s'estompera dans les brumes de l'oubli. Pour les autres, l'urgence de se raconter, même pour une centième ou une millième fois, ne se fait alors que plus pressante. Ainsi, chaque soir, après un étrange rituel qui le désigne, l'un d'eux dévoile ses secrets, rejoue son histoire. Lorsque vient le tour de la jeune Amérindienne, un mélange de langue mi'gma'w et de danse nous amène à comprendre les violences qu'elle a subies. Entre autres, un viol. Or, dans ce théâtre hautement visuel, dans cette pièce empreinte de poésie, d'humour et d'humanité, pas question pour José Babin de reproduire de façon réaliste le viol. C'est plutôt vers les moyens marionnettiques qu'elle se tourne. « J'ai demandé à une danseuse (Julie Duguay) de mettre les bras en croix et de ne pas bouger. Alain Lavallée, marionnettiste et joueur d'ombres, avait une lampe-perche qu'il promenait vivement, de gauche à droite, devant elle. Ce qui était projeté sur l'écran derrière, c'était le corps d'une femme secoué brutalement. Ce que le public recevait était en même temps d'une grande beauté et d'une grande violence – ce qui était particulièrement troublant. » L'émotion ne provenait donc pas d'un jeu intérieur des interprètes, qui pouvaient être complètement neutres tout en arrivant à susciter une émotion grâce à l'image créée. Dans cette scène, pas de marionnette à proprement parler, mais une approche qui s'ancre dans le langage des matières : corps, lumière, ombre, ainsi que musique et voix de femmes en boucle. Chacun des éléments pris en lui-même n'aurait pu exprimer avec force le drame en cours. Pourtant, mis en dialogue les uns avec les autres, ils composaient une image globale prégnante capable d'émouvoir profondément le spectateur.



CI-CONTRE :  
Julie Desrosiers recouverte  
d'une peau de *zentai* dans  
le Zoo « *Chaleurhumaine* »,  
Installation chorégraphique de  
Michaël Cros créée au Muséum  
d'Histoire Naturelle du Palais  
Longchamp (la Méta-Carpe /  
le Merlan, scène nationale de  
Marseille, 2010).  
© Christophe Loiseau.

Émouvoir : c'est ce que cherche à faire José Babin, mais dans le sens premier du terme, celui de *mettre quelque chose en mouvement* chez le spectateur. S'adresser au ventre plutôt qu'à l'intellect. Pour Julie Desrosiers, cette mise en mouvement est déjà le signe que la manipulation marionnettique se déroule aussi un peu chez le spectateur... Regardant le spectacle par le filtre de ses souvenirs, celui-ci y superpose ses propres couches de significations et, ainsi, manipule objets et matières tout autant que le fait le marionnettiste lui-même.

D'ailleurs, chez les deux femmes, le jeu avec la matière ne trouve réellement un ancrage que dans cette interaction salutaire avec l'être humain. Elles ne font pas tant appel à l'inanimé pour créer l'illusion de vie des objets que pour les faire valser avec le vivant. Au Théâtre Incliné, le marionnettiste n'est jamais caché ni extérieur à la dramaturgie : il est personnage et il interagit avec la matière. Le plaisir du spectateur réside dans le fait de voir se créer devant ses yeux des images nouvelles générées par la mise en relation et le mouvement des matières et des corps.

Chez Julie Desrosiers, le rapport vivant/inanimé se fait encore plus direct et revient sans cesse dans les projets auxquels elle participe. Dans Zoo « *Chaleurhumaine* », un spectacle de Michaël Cros, elle habitait une peau de *zentai*<sup>1</sup>, qu'elle pouvait enlever, tenir à bout de bras, manipuler tel un second corps, fouillant ainsi la question du corps incarné ou désincarné. Avec la metteuse en scène française Sandrine Pitarque, elle a exploré l'idée de la déréalisation des corps. Dans sa création *Entre 2*, elle a abordé de front cette dialectique en explorant la mise en friction d'un corps vivant et de son double marionnettique. Au sein de cet univers, le vivant et l'inanimé étaient des attributs mouvants. Tantôt le corps humain se présentait en tant que personne réelle, tantôt il était personnage, tantôt objet manipulable, tantôt mort. Le double marionnettique passait d'amas de papier mâché à personnage, à objet vivant, puis à matière morte. Avec tous ces états, il y avait de nombreuses relations possibles entre les deux corps.

Multiples états, multiples sens qui s'incarnent et se désincarnent dans une matière en transformation. Voilà où semble finalement résider le marionnettique dans l'univers de José Babin et dans celui de Julie Desrosiers. Un regard large qui décolle du personnage animé pour mettre en mouvement toute matière : visuelle, sonore, corporelle, lumineuse... Qu'est-ce qu'une marionnette ? « Un crayon de couleur », répond José Babin. Un médium qui correspond à une certaine sensibilité au monde et qui ouvre une porte vers l'essence de ce que l'artiste cherche à exprimer ou à explorer. La marionnette offre une transposition poétique qui, peut-être, permettra à la bête humaine de manger, boire et dormir en continuant de rêver. ■

**Catherine Sirois** est détentrice d'une maîtrise en théâtre et poursuit actuellement des études supérieures spécialisées en théâtre de marionnettes contemporain à l'UQAM. Depuis décembre 2011, elle siège au conseil d'administration de l'Association québécoise des marionnettistes. Elle a occupé durant trois ans les fonctions de chargée de programmes en théâtre au Conseil des arts et des lettres du Québec.

1. Une combinaison recouvrant complètement le corps.



## Didanse

### Le magazine de la danse actuelle à Montréal

#### Probabilités

##### Les escales improbables, survol Danse

##### Présenté par Les 9e Escales Improbables de Montréal

© www.dfdanse.com

Dernier souffle des festivals et beaux jours d'été, Les Escales Improbables réinvestissent les quais du Vieux-Port pour une 9e édition, à la programmation toujours éclatée et majoritairement gratuite. Probabilités d'une fin de semaine ventuse et d'un déambulateur pluridisciplinaire rapide.



9 ans déjà et une relève d'ici et d'ailleurs pour se renouveler, Les Escales Improbables ne changent pas de formule, à peine de lieu, et conservant leur liberté confuse avec un parcours déambulateur dans l'enceinte restreinte du bassin Bonsecours (à mi-chemin entre la nouvelle plage de l'Horloge et les mythiques néons du Farine Five Roses). De la danse et d'autres choses...

À l'image du concept d'errance curieuse et hasardeuse du festival, *Nazarov le Trimardeur* promet de vous accrocher au passage. Cet ouvrier vagabond à la parole anecdotique et aventuresque inspirée des Grands (Maeterlinck, D'Alembert ou Virgile) n'est autre que l'alias du français Stéphane Pellicia doublé de son complice Jean Lambert-Wild. Son bardo est plein de récits de voyage extravagants, de contes fantastiques d'un autre temps, et peut-être bien de quelque improbable potion magique à vous effacer jusqu'à la mémoire de l'avoir rencontré pour vrai ou rêvé. Mystérieux.

Au rang des personnages *improbables*, c'est une collaboration franco-qubécoise en théâtre de marionnettes vivantes qui retient l'attention, avec la création *La famille sombre* de La Méta-Carpe (Michaël Cros et Julie Desrosiers, Luccio Stiz aux commandes son et vidéo live). Deux parents totalement emmaillottés de nylon noir opaque et affublés de culottes sportives rouges jouent les scènes quotidiennes d'une famille idéale avec leur progéniture de poupées molles semblables. Il y a là-dedans du *Martine à la plage / à la pêche / dans le jardin* comme des démodés Barbapapa, au très second degré. Le tout télésurveillé. Sans didactisme ni prétention, ces épisodes façon Fantasia-réalité donnent corps à l'humour noir et provoquent des rires angoissés.

La programmation ne manque pas non plus de propositions danse, avec par exemple les *Proximités variables* d'Emmanuel Jourbe. Après ses sorties récentes (circulation du *Projet Écoute pour voir* au Verdure comme au Juste pour rire cet été), le chorégraphe et interprète montrealais continue de nourrir le mystère ou l'indécision autour de ses créations et prestations : originalité d'approche, perspicacité technique, s'en ou complexité conceptuels ? *Improbablement* un peu de tout cela. En présentant deux modules de ce quatre-volets (à la création échelonnée jusqu'en 2015) sur la relation œuvre / danseur / spectateur, il n'éclaircit pas le tableau, mais donne des pistes et invite vraisemblablement au dialogue. À voir pour savoir.

Se démarquant aussi avec probité les *Trajets de ville* du collectif français Ex Nihilo (à ne pas confondre avec les chers collaborateurs électro de Manon Oligry). Ils sont onze femmes et hommes à s'entrechoquer dans la pluralité des relations humaines, sentimentales ou simplement spatiales, sous la direction chorégraphique de Anne Le Batard et Jean-Antoine Bigot. Sans savoir trop d'où part ni où va leur rapport des uns autres ni ce qu'ils recherchent, se heurtant à eux ou les adoptant comme ils l'improvisent entre eux-mêmes au gré du temps, on est finalement mis - et pris à parti sans doute - face à la réalité de nos contacts d'aujourd'hui, qu'ils soient physiques, sensoriels, émotionnels, géographiques ou virtuels. Peut-être faudrait-il le voir de haut ? À surveiller leurs activités de début de semaine au 303 ([infos](#)).

Prometteuse, la voltige franco-espagnole *Ciel* de Jordi Gali (Cie Arrangement provisoire) n'a que peu de cirassien et d'amplitude face à l'annonce. *Probablement* poétique cependant pour qui a manqué le récent *Ro-Pu* du Complètement Cirque de cet été.

Cette relation libre avec le public serait pour Julie Desrosiers la raison profonde pour laquelle bon nombre d'artistes, au-delà du fait de se mettre en danger, choisissent le défi que présente la rue : « J'aime la relation avec un public en liberté, qui n'est pas pris en otage. Ce public croise ton chemin, y reste ou décide de s'en aller. On le prend par surprise, il est libre; on ne lui doit rien, il ne nous doit rien. J'aime piquer la curiosité et transporter les gens qui ne s'y attendent pas dans un autre monde. Ce qui m'émeut, c'est de voir des gens ne rien comprendre de ce qui leur arrive et de les faire décrocher de leurs certitudes, de leur quotidien... »

D'autre part, les artistes doivent avoir une capacité à improviser et une souplesse dans la proposition afin de l'adapter si nécessaire, les imprévus pouvant survenir de toutes parts. « Tout est nu et cru ! dit Julie Desrosiers, la marionnette dans la rue, ça peut être cruel. Il faut tenir compte du degré d'intimité désiré, de l'attention (des interprètes et du public) dispersée dans le bruit et le mouvement ambiants. »

La marionnette possède de belles qualités pour dialoguer avec le public, car le rayon d'action de sa parole et de ses actes est beaucoup plus large que celui d'un acteur; elle a le pouvoir d'explorer tous les possibles entre les extrêmes : de la marionnette surdimensionnée captivant l'intérêt d'une foule au micro-théâtre pour un seul spectateur. Selon Michel Barette, il existe deux possibilités d'attirer l'attention du spectateur de passage et de la retenir, que ce soit pour des œuvres avec ou sans paroles. La première, c'est de proposer une intervention accessible au plus grand nombre : structurer le récit avec un début, un milieu et une fin où le spectateur trouve ses points de repères facilement ou, si l'on intervient en formule ambulatoire, semer des « flashes » pour que le public comprenne qu'il y a une suite et que, pour en savoir plus, il doit suivre la déambulation. La deuxième façon, c'est d'aborder le public à contre-courant, dans une énergie davantage contemplative. D'ailleurs, bien des compagnies européennes ont développé ce créneau en présentant des images fabuleuses, sans imposer une lecture ou un sens. Un théâtre d'images qui peut déranger, surprendre, intriguer...

Pour Julie Desrosiers, les arts de rue sont un terreau très fertile pour faire bouger les idées reçues puisque l'espace public est l'endroit idéal pour prendre la parole, pour être engagé, pour proposer une réflexion face au lieu et au contexte de la représentation. Malheureusement, à son avis, cette option est trop peu développée au Québec, puisque la demande se situe davantage vers des créations légères (animations de rue).

More than the thrill of putting themselves at risk, Julie Desrosiers believes this unbridled connection with the audience is what motivates so many artists to rise to the challenge of performing on the street: "I love connecting with a public that is free to move about, that isn't, in a sense, taken hostage. Our paths simply cross, and they can choose to stay or to go. Each passing spectator is taken by surprise and yet remains absolutely free. We don't owe anything to each other. I like to pique the public's curiosity and transport unexpected people to another world. I am touched when I see spectators lose their bearings, briefly question their deeply-held convictions, and forget their daily lives for a while..."

Because unexpected events can arise at any moment, artists must be able to improvise and adapt their performance accordingly. "We are totally exposed and raw!" says Julie Desrosiers. "Street puppetry can be cruel. In the middle of a bustling and noisy environment, we must gauge the appropriate level of intimacy as well as the potential attention span (the performer's and the audience's)."

Puppetry has many redeeming qualities when it comes interacting with an audience. It can explore a much broader range of movements and subjects than an actor, and has the power to explore all the possibilities between the extremes: from the oversized puppet that captivates a crowd to the micro-theatre intended for a single viewer. According to Michel Barette, there are two ways to attract the passing viewer's attention and keep it. Both apply equally to performances with or without words. The first way is to perform along more conventional lines with a beginning, a middle and an end. Such performances are the most accessible because they reassure spectators with the help of familiar cues. In an ambulatory setting, the performer drops a few hints or "flashes" that let the audience know there is more to come and that they must follow the artist to learn the rest of the story. The second way is to go against the grain by taking a more contemplative approach. Many European companies have developed this niche and present fabulous imagery without resorting to imposing a meaning on the viewer. A theatre of images that may disturb, surprise, or intrigue...

Julie Desrosiers believes street arts are a very fertile breeding ground for questioning common preconceptions. For her, the public domain is the ideal setting to speak out, make a stand, and do some thought-provoking in relation to the performance's social and physical context. Unfortunately, in her opinion, this approach is very underdeveloped in Québec, since there is greater demand for more light-hearted performances (street entertainment).