

# Portraits de la scénographie au Québec



*Sous la direction de  
Karolann St-Amand et Annie Tanguay*

# **PORTRAITS DE LA SCÉNOGRAPHIE AU QUÉBEC**

Octobre 2025

## Crédits

### Responsables du projet

Karolann St-Amand et Annie Tanguay

### Collaborateur·rices

Julie Basse, David Bellavance Ricard, Marie-Renée Bourget Harvey, Patrice Charbonneau-Brunelle, Cassandre Chatonnier, Hugo Dalphond, Robert Faguy, Lucie Faniel, Karine Galarneau, Hervé Guay, Yves Jubinville, Anick La Bissonnière, Martin Labrecque, Jean-Marc Larrue, Roxanne Martin, Guy Simard et Karolann St-Amand

### Aide à l'édition

David Mongrain

### Infographie

Hugues Skene

### Responsable de la collection

Annie Tanguay

### En couverture

Alfred Faniel, « Le Barbier de Séville – détail », extrait du cahier d'esquisses d'Alfred Faniel, [1940-1950], esquisse à la gouache sur papier, 28 x 21 cm.

Les ouvrages de la collection « Nouveaux Cahiers de recherche » sont diffusés librement sur le [site web du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture au Québec](#) et dans la section « Livres et actes » de la [plateforme Érudit](#).

Dépôt légal

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

ISBN : 978-2-923356-55-6 (numérique)

Octobre 2025

# **PORTRAITS DE LA SCÉNOGRAPHIE AU QUÉBEC**

Sous la direction de  
**Karolann St-Amand et Annie Tanguay**

Avec la participation de  
**Julie Basse, David Bellavance Ricard, Marie-Renée  
Bourget Harvey, Patrice Charbonneau-Brunelle, Cassandra  
Chatonnier, Hugo Dalphond, Robert Faguy, Lucie Faniel,  
Karine Galarneau, Hervé Guay, Yves Jubinville, Anick La  
Bissonnière, Martin Labrecque, Jean-Marc Larrue, Roxanne  
Martin, Guy Simard et Karolann St-Amand**

Nouveaux Cahiers de recherche – 14  
Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature  
et la culture au Québec (CRILCQ)



## Table des matières

---

<b>Introduction .....</b>	<b>7</b>
Karolann St-Amand et Annie Tanguay	
<b>Médiation et environnement scénique.....</b>	<b>11</b>
« Scénographie : retour sur les révolutions d'une pratique, du décor à la médiation »	
Jean-Marc Larrue.....	12
« Une trilogie de poèmes visuels : coprésence de corps et d'éléments naturels »	
Karolann St-Amand .....	22
<b>Pratiques et enjeux de la scénographie au Québec.....</b>	<b>37</b>
« Façonner l'espace du public. Le cas du Québec depuis 2000 »	
Hervé Guay.....	38
Table ronde « Formation, transmission et patrimonialisation de la scénographie au Québec : présentation des enjeux »	
Julie Basse, Yves Jubinville, Martin Labrecque et Guy Simard .....	53
« Réfléchir les pratiques scénographiques utilisant la vidéo en arts vivants : vers une reconnaissance du métier de vidéoscéniste au Québec »	
David Bellavance Ricard et Robert Faguy.....	73
<b>Espace public, mémoire scénique et écoconception au théâtre .....</b>	<b>88</b>
« Danse autochtone et espace : création de laboratoires pour repenser les espaces d'usages publics urbains »	
Cassandra Chatonnier .....	89

« L'écoconception : Quand le théâtre au collégial devient moteur d'écoresponsabilité » Roxanne Martin .....	104
Table ronde « Écoconception et scénographie : critique et représentation » Marie-Renée Bourget Harvey, Patrice Charbonneau-Brunelle, Karine Galarneau, Hugo Dalphond et Anick La Bissonnière .....	120
<b>Archives : le travail d'Alfred Faniel.....</b>	<b>130</b>
« Historique du Fonds Alfred-Faniel » Karolann St-Amand .....	131
« Mot de la famille Paul Faniel » Lucie Faniel .....	141

## Introduction

---

**Karolann St-Amand et Annie Tanguay**

*CRILCQ, Université de Montréal*

Lors d'une table ronde organisée dans le cadre de l'« Exposition nationale de scénographie » en mars 1990, Normand Canac-Marquis affirmait que « [l]e premier regard que l'on accorde au spectacle appartient au scénographe<sup>1</sup> ». De fait, en particulier sur les scènes contemporaines où le rideau se fait rare, les spectateur·rices sont en contact avec la dimension scénographique d'une pièce avant de l'être avec la dimension linguistique. La scénographie – comprise ici dans le sens étendu du terme et qui englobe la conception de décors, de costumes, d'accessoires et d'éclairages – permet, par des signes matériels et visuels, de renforcer, de nuancer, ou encore de s'opposer aux propos et aux gestes des personnages. Il s'agit donc d'une dimension essentielle de toute production théâtrale, sur laquelle, du moins au Québec, peu d'attention académique a été consacrée. Mis à part l'attention accordée au début des années 1990 – années marquées par la publication de deux numéros de la revue *Jeu* ainsi que d'un numéro de *L'Annuaire théâtral* consacrés à la scénographie, ainsi que par la tenue de trois expositions retraçant l'histoire de la scénographie au théâtre<sup>2</sup> –, peu de travaux ont été produit sur cette dimension centrale de la pratique théâtrale.

À l'occasion du lancement de l'exposition numérique « Alfred Faniel, peintre scénique aux Variétés Lyriques (1936-1950) » – dont il sera plus longuement question

- 
1. Propos cités par Lynda Burgoyne, « Scénographie. L'ombre et la lumière », *Jeu*, n° 62, 1992, p. 7.
  2. À savoir l'« Exposition nationale de scénographie », présentée à la maison de la culture Frontenac, en mars 1990; l'exposition « L'Art de la scène : passé-présent. Scénographie québécoise », aux maisons de la culture Marie-Uguay, Notre-Dame-de-Grâce et Frontenac, en mars et en avril 1991; ainsi que l'exposition « L'Espace théâtral. Portrait de la création scénographique 1991-1994 », à la maison de la culture Frontenac, en avril 1994.

dans l'« Historique du Fonds Alfred-Faniel » –, le CRILCQ a organisé, à l'automne 2024, la journée d'étude « Portraits de la scénographie au Québec », sous la responsabilité de Sarah Leïla Bounabat et Karolann St-Amand. L'objectif était d'ouvrir un dialogue sur ce métier entre acteur·rices des milieux de pratique (concepteur·rices de décors, d'éclairages, d'accessoires ou de costumes) et chercheur·ses. Nous souhaitons offrir un lieu d'échanges permettant d'explorer l'évolution de la pratique et du métier de scénographe, à travers la formation et des études de cas.

La présente publication regroupe les contributions de quelques chercheur·ses et créateur·rices ayant participé à la journée d'étude.

La première section, « Médiation et environnement scénique », s'ouvre sur un texte de **Jean-Marc Larrue** qui propose une réflexion épistémologique et méthodologique sur l'étude de la scénographie au théâtre, en se concentrant sur le contexte québécois du XX<sup>e</sup> siècle. Il retrace l'évolution de cette pratique depuis les débuts du théâtre professionnel francophone jusqu'à l'émergence du « théâtre de l'image », marquant un glissement du décor vers une approche plus intégrée et médiatisée de la scène. L'article met en lumière les révolutions successives qui ont transformé la scénographie en un champ complexe, multidimensionnel et difficile à circonscrire, où les rôles des créateur·rices et des objets scéniques ne cessent de se redéfinir.

**Karolann St-Amand** analyse la trilogie de poèmes visuels de Gilles Maheu – *La Forêt* (1994), *Les Âmes mortes* (1996) et *L'Hiver/Winterland* (1998) – en soulignant leur unité esthétique malgré des thématiques distinctes. Ces spectacles, propres à l'univers de Carbone 14, reposent sur une scénographie sensorielle et une forte coprésence entre les corps et les éléments naturels. L'autrice montre comment le geste, le mouvement, la lumière, le son et les objets s'agencent pour créer une forme de théâtre de l'image, où le langage scénique devient visuel, presque pictural. Elle défend l'idée que cette esthétique immersive et contemplative construit un espace poétique et polysensoriel, à la croisée des médias. Ce triptyque incarne ainsi un théâtre qui donne à voir autant qu'à ressentir, en ralentissant le regard et en l'ouvrant à une expérience sensible.

Dans la deuxième section, « Pratiques et enjeux de la scénographie au Québec », **Hervé Guay** s'intéresse à un aspect souvent négligé de la scénographie théâtrale : l'organisation de l'espace réservé au public. Selon lui, cette configuration joue un rôle déterminant dans l'expérience du public et dans la manière dont celui-ci interprète la représentation. En croisant esthétique scénique et théories de la réception, Guay analyse comment, depuis les années 2000, plusieurs créateur·rices québécois·es (et quelques artistes de l'international programmé·es au Québec) développent des dispositifs qui réinventent la relation avec l'audience. Loin de se limiter à la conception du décor, ces scénographies intègrent la place, la posture et parfois même la participation des spectateur·rices. L'auteur propose ainsi une typologie des pratiques contemporaines qui enrichissent l'expérience théâtrale en transformant le rôle du public dans le processus de représentation.

La transcription retravaillée de la table ronde « Formation, transmission et patrimonialisation de la scénographie au Québec : présentation des enjeux », animée par **Yves Jubinville** et qui réunissait **Julie Basse**, **Martin Labrecque** et **Guy Simard**, ouvre un dialogue autour de la formation en scénographie. Cette table ronde explore les enjeux liés à la reconnaissance, à la formation et à la transmission des savoirs en scénographie au Québec. Malgré l'importance croissante des artistes-scénographes dans les arts vivants, la discipline souffre d'un déficit d'analyse théorique et critique, tant dans les publications spécialisées que dans la couverture médiatique. Les panélistes discutent de l'histoire de l'enseignement de la scénographie, des formes de transmission informelle et de la nécessité de considérer ces savoirs comme un patrimoine. Les interventions mettent en lumière l'importance d'une meilleure documentation et structuration de la pratique scénographique, souvent relayée en marge des discours dominants sur le théâtre.

**David Bellavance Ricard** et **Robert Faguy** présentent quant à eux les pratiques vidéoscéniques au Québec, en abordant les relations qui se tissent entre scénographie et vidéo. À partir des échanges émanant de deux premières rencontres sur les pratiques vidéoscéniques qui ont eu lieu à Québec en 2018 et 2023, ils soulignent les enjeux liés à la reconnaissance professionnelle du métier de vidéoscéniste, soit de concepteur-riche vidéo pour la scène, qui n'est actuellement pas représenté par une association d'artistes reconnue selon la nouvelle Loi sur le statut de l'artiste. Ils brossent un portrait des liens à la fois esthétiques et pragmatiques qu'entretiennent ces deux domaines d'activités dans l'ensemble du processus de création-production-diffusion en arts vivants.

La troisième section, « Espace public, mémoire scénique et écoconception au théâtre », s'ouvre sur l'article de **Cassandra Chatonnier** qui explore comment la performance, en particulier la danse autochtone, peut devenir un outil de transformation des espaces publics urbains, notamment à Montréal, où la présence autochtone est encore peu visible. En croisant son parcours en scénographie et en études urbaines, elle propose la création de collaboratoires : des espaces de recherche-crédation où les pratiques artistiques permettent d'imaginer des aménagements urbains plus inclusifs et sensibles aux cultures autochtones. En s'appuyant sur des expériences de performances dans des lieux publics, elle montre comment le corps en mouvement peut redéfinir notre rapport à l'espace et devenir porteur de mémoire, d'identité et de dialogue interculturel. Le texte plaide pour un urbanisme plus sensible aux expressions culturelles, où la performance devient un vecteur d'équité sociale et de reconnexion au territoire.

**Roxanne Martin** explore pour sa part comment le théâtre collégial peut devenir un acteur de changement en matière d'écoresponsabilité, en s'attaquant notamment à l'impact environnemental des costumes et des décors. Elle présente le concept d'écoconception, une approche qui encourage la création scénique durable par la réutilisation, la transformation et le recyclage des matériaux selon les principes de l'économie circulaire. En s'appuyant sur l'expérience concrète d'un projet mené avec ses collègues du Collège André-Grasset, l'autrice montre comment, même à petite échelle, il est possible de repenser les pratiques pour les rendre plus durables. Cette

initiative pédagogique ouvre la voie à une réflexion plus large sur la responsabilité écologique dans les arts vivants et sur le rôle formateur de l'institution scolaire dans cette transition.

La transcription retravaillée de la table ronde « Écoconception et scénographie : critique et représentation : présentation des enjeux », animée par **Anick La Bissonnière** et **Hugo Dalphond** et qui réunissait les scénographes **Marie-Renée Bourget Harvey**, **Patrice Charbonneau-Brunelle** et **Karine Galarneau**, s'articule autour de l'impact de l'écoconception sur la création scénique contemporaine. Plutôt que de se limiter aux aspects techniques ou matériels, les échanges rendent aussi compte des implications esthétiques, symboliques et critiques de cette pratique tournée vers le vivant et le respect de l'environnement. Les intervenant·es abordent la scénographie comme un espace global – objets, lumière, corps, textures – et explorent comment les enjeux écologiques transforment non seulement les méthodes de production, mais aussi le sens des œuvres. La discussion propose ainsi une réflexion profonde sur la manière dont l'écoconception peut remodeler notre rapport à la scène et au monde.

Dans la quatrième et dernière section, « Archives : le travail d'Alfred Faniel », **Karolann St-Amand** trace l'historique du Fonds Alfred-Faniel, marquant les différentes étapes qui ont mené de son acquisition par la Théâtrothèque en 2015 à la mise en ligne de l'exposition numérique en 2024. Finalement, **Lucie Faniel**, petite-fille d'Alfred Faniel, signe le texte « Mot de la famille Paul Faniel » qui présente son rapport et celui de sa fratrie à ce grand-père décédé avant leur naissance, devenue une figure familiale mythique.

Nous souhaitons finalement souligner que la parution de ces actes de colloque a été rendue possible grâce au soutien du CRILCQ.

# MÉDIATION ET ENVIRONNEMENT SCÉNIQUE

## Scénographie : retour sur les révolutions d'une pratique, du décor à la médiation

---

Jean-Marc Larrue  
*CRILCQ, Université de Montréal*

Je propose dans ces quelques pages de réfléchir à certains défis auxquels font face les chercheur·ses qui étudient la scénographie au théâtre, un champ d'activité particulièrement complexe et qui a beaucoup évolué à travers le temps, en me concentrant sur la conjoncture québécoise au XX<sup>e</sup> siècle. C'est donc à la fois une réflexion épistémique et méthodologique que je soumets ici, en suivant une chronologie relative dont les balises sont, en amont, la naissance du théâtre professionnel francophone au Québec, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et, en aval, l'apparition de ce qu'on a appelé « le théâtre de l'image<sup>1</sup> », survenue dans les quinze dernières années du XX<sup>e</sup> siècle.

Je commencerai cette réflexion par une anecdote qui m'apparaît assez révélatrice de la difficulté d'approcher ce sujet singulier qu'est la scénographie, mais aussi d'en circonscrire les contours. Ce qui ressortit en fait de la question définitoire. De quoi parle-t-on quand on parle de scénographie ? À l'occasion d'une présentation que je donnais en 2024 à l'invitation d'une collègue, dans un cours consacré à la mise en scène, j'ai relu un texte que j'avais écrit en 1998 et qu'elle avait fait lire à ses étudiant·es. J'ai donc moi aussi relu ce texte, vingt-six ans plus tard, et j'ai sursauté quand je suis tombé sur cette affirmation que je faisais à propos de la situation qui prévalait jusqu'aux années 1960 : « Elle [la situation d'alors] rendait impossible l'éclosion de la scénographie – donc du métier de scénographe » (Larrue, 1998 : 22). Dans le paragraphe précédant cette affirmation, je faisais allusion au rythme de production de la grande majorité des théâtres professionnels de l'époque, qui les forçait à renouveler très régulièrement leur

---

1. Voir à ce propos l'ouvrage de Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos, *La Face cachée du théâtre de l'image* (2001).

affiche. J’y expliquais que, jusqu’à la fin des années 1920, les théâtres présentaient normalement un nouveau spectacle tous les lundis de la saison théâtrale régulière, ce qui représentait trente à trente-cinq spectacles différents par année. Pour y parvenir, les théâtres recouraient au système de distribution par emploi<sup>2</sup> et adoptaient le mode de production dit « de répertoire » où alternaient reprises et créations.

Ce mode de fonctionnement particulier – à une époque où il n’y avait pas de subventions publiques et où les théâtres dépendaient donc uniquement des revenus de leur billetterie pour financer leurs activités – explique en bonne partie l’arrivée jugée « tardive » de la figure du metteur en scène. Je place l’épithète tardive entre guillemets, d’abord pour faire écho à un discours très largement répandu sur le soi-disant retard du théâtre québécois à l’égard du théâtre européen, mais aussi pour marquer une certaine résistance à ce discours. En effet, dans la mesure où l’on considère généralement la mise en scène comme l’un des principaux marqueurs de la modernité théâtrale, cette arrivée de la mise en scène, quelques décennies après André Antoine ou Constantin Stanislavski, peut être comprise comme un retard par rapport à une chronologie extrinsèque à la réalité québécoise et plus largement nord-américaine. Je veux dire par là que s’il y a un retard, c’est parce qu’on prend pour modèle ce qui se passe en Europe, présumant un déterminisme historique auquel, tôt ou tard, l’Amérique du Nord succomberait. C’est évidemment ignorer les spécificités de la réalité locale qui font, précisément, son originalité.

Si la mise en scène<sup>3</sup>, ou plus précisément la figure du metteur en scène moderne, a donc pris un certain temps avant de s’imposer au Québec, c’est en bonne partie à cause du modèle de production qu’avaient adopté les théâtres professionnels de l’époque au Québec, sous la pression des scènes anglophones locales largement alimentées par les tournées des troupes new-yorkaises ou formées à New York (précisément pour présenter en tournée des productions new-yorkaises)<sup>4</sup>. Ce contexte ne permettait pas l’intégration d’une nouvelle agentivité qui aurait menacé de révolutionner leur modus operandi par son action centralisatrice et par l’étendue de son pouvoir. Si j’insiste sur cet aspect des modes de production qui prévalaient avant la Deuxième Guerre mondiale – il y avait des exceptions sur lesquelles je reviens plus loin –, c’est parce qu’il conditionne aussi la pratique de la scénographie.

Le modèle de production en vigueur ici avait ses faiblesses, mais comportait quelques avantages. Il laissait à deux agents en particulier une très grande liberté dans le processus de création du spectacle, les acteur·rices, d’une part, et les responsables

---

2. L’emploi désigne une catégorie de rôles théâtraux. Les théâtres avaient des troupes fixes permanentes et des acteur·rices engagé·es en fonction d’emplois précis.

3. L’expression mise en scène était courante au XIX<sup>e</sup> siècle et est à peu près synonyme de l’expression « régie théâtrale » (voir à ce propos les entrées « mise en scène » et « régie théâtrale » dans le *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s’y rattachent* d’Arthur Pougin [1885]).

4. Montréal faisait partie des réseaux de tournées qui partaient de New York, les troupes américaines séjournant en moyenne une semaine à Montréal, ce qui en faisait un *one-week-stand*. Elles arrivaient le dimanche et repartaient le dimanche suivant.

de l'univers visuel des spectacles<sup>5</sup>, dominés par ceux qu'on a longtemps appelés les « décorateurs », d'autre part – avant que le terme s'efface et qu'on lui substitue dans le quatrième quart du XX<sup>e</sup> siècle, celui de « scénographe ». Ces deux termes ne sont pas équivalents, mais, comme on le sait, ils partagent beaucoup d'éléments communs.

Je me suis donc demandé pourquoi j'affirmais l'impossibilité pour la scénographie d'éclorre à ce moment-là alors que les créateurs visuels jouissaient parfois d'une liberté inégalée, mais aussi, dans certains cas qui n'étaient pas rares, de moyens dont ne disposent plus aujourd'hui la plupart de nos concepteurs visuels au théâtre. Car il faut savoir que, si la grande majorité des spectacles présentés sur les scènes professionnelles francophones étaient produits dans l'urgence qu'impose l'échéance du lundi, d'autres spectacles, destinés à être des moments phares de la saison locale, étaient préparés avec davantage de soins et à plus longue échéance. S'il est vrai que les décors à tout faire, où l'on reprenait des peintures scéniques déjà utilisées, en puisant sans retenue dans le mobilier et les accessoires des magasins<sup>6</sup> des théâtres, dominaient, ces spectacles phares, destinés à frapper l'imaginaire du public – et à se distinguer de la concurrence – relevaient d'un autre mode de production. Entamés des semaines, parfois des mois à l'avance, ils étaient préparés avec soin et disposaient de moyens financiers sans commune mesure avec les spectacles réguliers de la saison. Après la crise économique de 1929, qui voit s'effondrer le système des tournées new-yorkaises, certaines compagnies de théâtre délaissèrent le rythme hebdomadaire pour des saisons moins intensives qui offraient plus de latitude aux créateur·rices, dont les responsables de la dimension visuelle du spectacle.

Ces créations, hors du cadre hebdomadaire, frappent par leur ampleur et leur originalité. Elles révèlent aussi un écosystème artistique bien développé, structuré et hiérarchisé. Les concepteur·rices de décors y occupent une place de choix. Ainsi, l'affiche de la pièce *Papineau de Louis-Honoré Fréchette*, créée en juin 1880 à l'Académie de musique de Montréal, mentionne le nom de René Garand, le créateur des neuf tableaux de cette pièce historique qui est la première production à grand déploiement d'une œuvre écrite par un auteur québécois.

Ce bref rappel explique ma surprise face à cette affirmation que je faisais en 1998 et que je considère maladroite, avec le recul. Mais cette affirmation est surtout intéressante par ce qu'elle sous-tend, c'est-à-dire par la charge idéologique qu'elle comporte et qui m'avait de toute évidence échappé. Cet article de 1998 sur la mise en scène porte en effet la marque de sa conjoncture. Pour le dire simplement, j'utilisais les termes scénographie et scénographe selon l'acception précise – et limitée – qu'on leur donnait précisément dans les années 1980-1990. Et cette acception était celle que les concepteurs visuels de ces années défendaient pour légitimer leur pratique.

---

5. Parmi lesquels se trouvent les éclairagistes, qu'on appelait alors « électriciens ».

6. Le terme désigne à la fois les objets divers destinés à la représentation que conserve chaque théâtre – qu'il réutilise d'un spectacle à l'autre – et le local où sont entreposés ces objets.

Remise dans ce contexte, la phrase avait un sens, mais tacitement j'avais pris parti et écrit une phrase militante à mon insu. Et ce militantisme devient aujourd'hui manifeste si on lit la phrase avec en tête le sens général qu'on attribue maintenant au mot scénographie, celui de « mise en scène de l'espace » (*Le Petit Robert*), d'« écriture dans l'espace tridimensionnel » (Pavis, 1996 : 314) ou, encore plus simplement de conception visuelle de la représentation qui est le sens commun contemporain et qui, embrasse historiquement tout ce qui relève de l'univers visuel de la représentation.

Rappelons-le, le terme scénographie ne s'impose au théâtre que dans les années 1980 et c'est au tournant des années 1990 que, avec des collègues de la Société québécoise d'études théâtrales (SQET), dont Hélène Beauchamp et Renée Noiseux-Gurik, nous nous sommes penché·es sur ce qui justifiait ce changement lexical<sup>7</sup>. Très rapidement, les termes scénographie et scénographe se sont substitués aux termes décor et décorateur, qui ont été frappés de discrédit. Les affiches et programmes de l'époque se sont faits les ardents propagateurs de cette révolution terminologique.

Les entrevues que nous avons alors réalisées avec les scénographes les plus en vue à l'époque, Claude Goyette, Danièle Lévesque, Stéphane Roy ou Daniel Castonguay, nous ont convaincu·es que ce changement de substantifs rendait compte, résultait ou témoignait d'un changement de statut agentiel en vertu duquel le scénographe n'était pas, contrairement à l'image qu'on attribuait alors au décorateur·rice, un simple exécutant au service du metteur·se en scène, mais un créateur·rice à part entière et central·e dans le processus de création théâtrale. Ce que le glissement des termes manifestait donc, c'était la revendication d'un pouvoir accru au sein de l'institution et d'une reconnaissance symbolique à la hauteur de ce pouvoir. Et c'est pourquoi j'évoquais à l'instant cette idée de charge idéologique : en tant qu'historien·nes du théâtre, nous avons accueilli ce discours tel quel, accréditant cette mutation sans le recul critique et historique qu'il aurait fallu prendre dans les circonstances.

Je viens de rappeler, ce qui m'apparaît important de retenir dans une perspective historique, que ces concepteur·rices visuel·les, qu'on appelait décorateurs, jouissaient, avant l'avènement de la mise en scène, non seulement d'un grand pouvoir, mais aussi d'une réputation plus qu'enviable. J'évoquais le fait que leurs noms étaient bien placés sur les affiches et les programmes et qu'ils et elles étaient les principaux maîtres d'œuvre et concepteurs de l'univers visuel du spectacle.

Pour bien souligner cela, je propose une plongée dans *Le Dictionnaire du théâtre* qu'Arthur Pougin a publié à Paris en 1885. Il s'agit d'une référence majeure pour quiconque s'intéresse au théâtre d'avant la modernité. Pougin y confirme à la fois l'importance, mais aussi la haute estime dans laquelle étaient tenus les décorateurs. J'en cite quelques extraits particulièrement éloquentes.

Un premier à l'entrée « Décor, Décoration » :

---

7. Voir à ce propos le numéro 11 de *L'Annuaire théâtral* : Hélène Beauchamp (dir.), « La scénographie au Québec », 1992.

L'art du décor a pris dans nos théâtres depuis quelques années, une extrême importance ; tout ce qui tient à la mise en scène considérée dans tous ses aspects, à l'illusion théâtrale, à la vérité du rendu dans l'ordre historique, ethnographique, ou purement poétique, est l'objet des études les plus sévères et des soins les plus constants (Pougin, 1885 : 281-282).

Un second à l'entrée « Décorateur » :

[...] L'art du décorateur est un art charmant, parvenu aujourd'hui, en France surtout, à un rare degré de supériorité, et qui est exercé par des artistes d'un immense talent (Pougin, 1885 : 282).

Je souligne, dans le premier extrait, l'utilisation de l'expression « mise en scène » qui n'est pas anachronique puisque le terme, avant d'être récupéré par la modernité, recouvrait l'ensemble des gestes qui, à l'exclusion du jeu des interprètes, assurait le passage du texte à la scène et relevait du domaine général de la régie théâtrale. Quant à l'épithète « poétique », elle nous rappelle que les décors n'étaient pas tous réalistes et que l'illusionnisme théâtral n'avait pas que la réalité historique ou celle du quotidien comme objet de sa transivité. Ils pouvaient tout aussi bien exprimer l'onirisme, la féerie, le cauchemardesque, le caricatural, le flou, etc. Le second extrait montre bien cette haute estime que je soulignais.

À l'entrée « Décorateur », Pougin précise les fonctions du décorateur en exprimant cette même valorisation de la pratique :

DÉCORATEUR: Peintre qui est chargé d'exécuter les décors nécessaires à l'action scénique. Chamfort le définit ainsi : – « Homme expérimenté dans le dessin, la peinture, la sculpture, l'architecture et la perspective, qui invente et qui exécute ou dispose des ouvrages d'architecture peinte et toutes sortes de décorations nécessaires au théâtre » (Pougin, 1885 : 282).

Je termine avec un dernier extrait, relatif celui-ci, à la distinction que Pougin établit entre décor et décoration :

DÉCOR, DÉCORATION. – Bien que tous deux se tiennent de fort près, on ne doit pas confondre d'une façon absolue le décor et la décoration. Tout ce qui est ferme, châssis, rideau, toile flottante ou appliquée, tout ce qui présente une surface peinte, appartient en propre au décor proprement dit. La décoration comprend un ensemble plus vaste encore, car elle s'étend jusqu'au mobilier et aux accessoires ; une table, un lustre, une panoplie, un tableau ne forment point des parties du décor, et concourt [sic] pourtant à la décoration (Pougin, 1885 : 268).

[...] Cet art du décor est d'une nature toute particulière, [...] tellement l'optique du théâtre nécessite l'emploi de moyens singuliers par le fait du peu de perspective naturelle, du petit espace à l'aide duquel on doit produire de grands effets, du jeu tout artificiel de la lumière (Pougin, 1885 : 272).

On voit que le terme décoration est beaucoup plus large, englobant la configuration de l'espace et l'éclairage.

Au vu de ce témoignage qui, il faut le souligner, est assez représentatif de la pensée de l'époque – époque qu'on pourrait donc qualifier de pré-moderne –, on serait tenté de penser que les revendications des scénographes des années 1980-1990 exprimaient en quelque sorte une volonté, consciente ou non, de retour à ces conditions pratiques qui prévalaient avant l'avènement de la figure du metteur en scène, comme un retour à un âge d'or fantasmé. Mais ce n'est pas le cas. Les entrevues que nous avons menées avec les scénographes de ces deux décennies démontraient qu'ils et elles ne connaissaient pas cette réalité historique. Mais de toute façon, les scénographes ne pouvaient se réclamer d'un passé, quel qu'il fût, puisqu'ils et elles voulaient justement marquer leur rupture avec un passé rejeté en bloc. Dans ce geste d'affirmation et de rejet à la fois, le passé se confondait à la modernité. C'est d'autant plus ironique que, au Québec, cette modernité ne couvrait que trente ou quarante années d'une pratique qui, du décor à la scénographie, était déjà plus que centenaire.

Ces revendications que je qualifierais d'anti-modernes ne sont pas propres au Québec, elles sont dans l'air du temps. Les années 1970-1980 ont été marquées par le mouvement de la création collective, qui remettait précisément en cause la compartimentation et la hiérarchisation des pratiques établies par la modernité au sein de l'institution de théâtrale. Mais, même dans le théâtre traditionnel soufflait un vent de révolte dont on trouve l'expression la plus claire dans l'injonction émancipatrice de Bernard Dort à propos, justement, d'une représentation qui s'émanciperait de la « tyrannie » du·de la metteur·se en scène.

Non seulement le metteur en scène a rangé sous sa loi les autres praticiens du théâtre, mais encore, il les a isolés et, parfois, réduits en servitude. [...]

Le metteur en scène a, en effet, transformé ses collaborateurs en fournisseurs de « matériaux à l'état brut ». Il s'est arrogé toutes les autres fonctions. Il est devenu scénographe et s'est mis à écrire ou réécrire le texte (Dort, 1988 : 175-176).

Parlant d'air du temps, il faut dire que les bouleversements qu'a provoqués le mouvement de la création collective, lors de sa période la plus turbulente – dans les années 1970-1980 – au sein de l'institution et dans la hiérarchie des pratiques, à commencer par la « tyrannie » du·de la metteur·se en scène et de l'auteur·rice, étaient encore frais en mémoire et se perpétuaient au sein de certaines compagnies issues du mouvement du Jeune théâtre.

Il faut se souvenir que, entre la révolte émancipatrice des années 1980-1990 et ce relatif âge d'or des décorateur·rices que décrit Pouglin et qui, selon toute vraisemblance, se prolonge au Québec jusqu'au début des années 1950, les décorateur·rices sont en effet passé·es sous l'autorité du·de la metteur·se en scène. Mais il serait faux d'envisager la montée en puissance du·de la metteur·se en scène comme une sorte de coup de force au sein de l'institution. Pour de multiples raisons, son avènement a été consensuel et porté par une idéologie à laquelle tous ont adhéré, même ceux et celles, dont les décorateur·rices, qui risquaient d'en être les perdants – ce qu'ils ont été. Il n'est pas inutile de rappeler que les grands décorateur·rices des années

1950-1970, au cours desquelles a triomphé ici au Québec la figure du metteur en scène – à l'exclusion cependant du théâtre populaire<sup>8</sup> qui y a échappé –, se sont eux-mêmes mis au service de la mise en scène et soumis au principe de l'effort collectif voué à la recherche de ce tout organique – l'unité organique – prêché par Adolphe Appia dont la mise en scène était le principe régulateur.

Robert Prévost, l'un des plus célèbres et féconds de ces décorateurs québécois de la modernité, affirmait ainsi : « Les décors et les costumes sont partie intégrante du spectacle et doivent être conçus et travaillés dans le même sens que l'interprétation du texte. Tout ça est d'unité essentielle » (Beauchamp, 1976 : 926-927). Évidemment, l'interprétation du texte dont parle Prévost, c'est celle qu'en fait le metteur en scène.

Ceci n'empêche pas l'émergence d'esthétiques singulières, distinctives, de signatures scénographiques, mais elles ne sont ni revendiquées ni théorisées par leurs créateur·rices puisqu'ils et elles ont intégré à leur pratique cette idée de sujétion au groupe, lui-même inféodé au metteur en scène.

Lors des entrevues menées à l'occasion de notre recherche sur la scénographie au Québec, nous avons posé à certain·es décorateur·rices de cette modernité cette simple question : « Existe-t-il un style Pelletier, un style Prévost ou un style Rinfret ? », la réponse unanime et spontanée a été non (Larrue, 1992 : 124)! Pourtant, Jacques Pelletier, qui a beaucoup travaillé avec Gratien Gélinas et Les Variétés lyriques, l'imposante compagnie d'opéras et opérettes de Montréal (1936-1955) dirigée par Lionel Daunais et Charles Goulet, s'impose par des décors réalistes ou évocateurs, comme un formidable créateur d'atmosphères. Robert Prévost, longtemps lié au Théâtre du Nouveau Monde et au metteur en scène Jean Gascon, se caractérise par son éclectisme où dominant la précision des lignes et le travail des coloris. Jean-Claude Rinfret, plus lié aux troupes innovantes, créait de grandes formes architecturales suivant en cela la voie tracée par Appia pour les structures en 3D et sur l'asymétrie scénique.

Les créateur·rices d'univers visuels de cette période intermédiaire, j'utilise le mot créatrice parce que je pense à Marie-Laure Cabana qui a été une conceptrice de costumes très importante de cette période, étaient fondamentalement convaincu·es qu'ils et elles ne devaient être que les artisan·es, parmi d'autres, d'une démarche avant tout collective où les talents de chacun·e devaient être mis au service exclusif du projet commun, où les particularités individuelles ne devaient pas saillir dans une œuvre qu'on voulait lisse, homogène et conforme à la vision du metteur en scène. Pourtant, malgré cette soumission à un objectif supérieur, leurs créations restent reconnaissables.

On doit donc voir l'imposition des termes scénographie et scénographe comme une réaction, comme un contre-discours visant précisément cet assujettissement. En imposant ces termes, les scénographes appellent à une redistribution du pouvoir et à une reconnaissance qui avait été détournée au profit de celle du·de la metteur·se en scène bien que, comme on peut le voir dans les bases de données du site RAPPELS,

8. Dont le théâtre burlesque et le théâtre des variétés.

les programmes et les affiches n'aient pas cessé de mentionner le nom des concepteur·rices visuel·les année après année.

Mais rien n'est simple. Cette révision des pouvoirs, qui vaut également pour les autres concepteur·rices, y compris les concepteur·rices sonores et, aujourd'hui, les concepteur·rices vidéo, cette révision correspond aussi à un changement d'agentivité de l'univers visuel au sein de la représentation, tant chez les créateur·rices que chez le public.

La scénographie [nous dit Armel] désigne aujourd'hui l'invention de formes nouvelles et leur intégration dans le complexe scénique. Ce dernier est de plus en plus ouvert, répondant aux exigences d'une scénographie polyvalente dont le rêve serait de créer un lieu théâtral pour chaque spectacle ([Collectif], entrée « Scénographie », 1998 : 666).

Pour les scénographes, l'objectif général ne serait donc plus d'illustrer le lieu du drame, de le rendre reconnaissable comme s'employaient à le faire les décorateur·rices, mais, conformément au vœu d'Appia, de favoriser des connexions émotives et de dire autrement l'action dramatique en produisant des dynamiques créatrices d'atmosphères.

Mais rappelons que déjà, il y a 140 ans, Pougin lui-même évoquait ces décors « poétiques » qui suggéraient au public un ailleurs indéfinissable – c'était le sens du mot poétique –, à la façon des danses serpentes de Loïe Fuller. Et c'est cette même quête de connexions émotives hors du cadre mimétique qui conduit Julien Daoust à parsemer la scène du Monument-National de pierres, de terre et de plantes, plutôt qu'à recourir à des peintures scéniques, en 1902 pour sa mémorable production de *La Passion*. Cinq ans plus tard, en 1907, il crée son spectacle *La Fin du monde* devant un écran où étaient projetées des scènes de films apocalyptiques. En 1923, les Compagnons de la Petite scène jouaient au Monument-National, *Mort à cheval* d'Henry Ghéon, vêtus d'amples costumes blancs uniformes dans des décors constitués de draps blancs. En 1945, Jacques Pelletier aménageait les jardins de l'Ermitage du Grand Séminaire de Montréal pour y créer un parcours ambulateur nocturne pour le spectacle *Le Songe d'une nuit d'été* mis en scène par Pierre Dagenais pour sa troupe l'Équipe. En 1967, pour *Équation pour un homme actuel*, Pierre Moretti créait un dispositif scénique mobilisant des vues fixes ou animées projetées sur les corps des interprètes.

Dans tous ces cas, comme dans bien d'autres qu'on retrouve tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, ce que l'on perçoit, c'est une quête fondamentale qui englobe l'univers visuel de la représentation et le transcende. Cela indique bien que le glissement lexical du décor vers la scénographie et l'argument discursif qui le justifie sont un symptôme ou un épiphénomène d'un changement fondamental et qui dépasse de loin la simple question visuelle. Ce glissement est un indice, parmi d'autres – par exemple, la métamorphose du texte théâtral –, de la place et du rôle changeant de cette pratique qu'est le théâtre dans un écosystème médiatique que ne cessent de bouleverser depuis près d'un siècle et demi les technologies de production et reproduction du son et de l'image. En d'autres termes, le bouleversement interne qu'illustre le passage du concept de

décorateur à celui de scénographe qui, comme on vient de le voir, s'égrène tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, est l'écho de bouleversements plus larges qui dépassent la stricte pratique théâtrale.

Il s'agit, pour celle-ci, de se repositionner en continu par rapport à une conjoncture médiatique en perpétuelle mutation. On peut supposer que c'est bien cette conjoncture qui impose au théâtre de modifier son action médiatrice qui consiste désormais moins à renvoyer à un ailleurs ou un avant de la représentation qu'à vivre ce que Richard Grusin appelle une « médiation radicale » (2015), c'est-à-dire une médiation intransitive, qui ne renvoie à rien d'autre qu'elle-même, qu'à l'ici et maintenant de la représentation dont le public est partie prenante, auquel le public fait littéralement corps. Et c'est à cette médiation radicale que participaient les créations des scénographes du dernier quart du XX<sup>e</sup> siècle à laquelle concourent les scénographies plus récentes, celles du « théâtre de l'image » et celles, qui, aujourd'hui, s'appuient sur l'Intelligence artificielle générative (IAg). Quoi qu'il en soit, il ne fait aucun doute que l'action émancipatrice des créateur·rices qui ont imposé le terme scénographe au tournant du XX<sup>e</sup> siècle a porté fruit. Moins, sans doute, par le renouveau des esthétiques qu'elle a entraînées que par la reconnaissance et l'importance de leur apport à la conception du spectacle.

## Bibliographie

BEAUCHAMP, Hélène, Bernard JULIEN et Paul WYCZINSKI (dir.), *Le Théâtre canadien-français*, Montréal, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », tome V, 1976.

[Collectif] (1998), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Encyclopaedia Universalis/Albin Michel.

DORT, Bernard (1988), *La représentation émancipée*, Arles, Actes Sud.

GRUSIN, Richard (2015), « Radical Mediation », *Critical Inquiry*, vol. 42, n° 1, automne, p. 124-148.

HÉBERT, Chantal Hébert et Irène PERELLI-CONTOS (2001), *La Face cachée du théâtre de l'image*, Québec, Presses de l'Université Laval.

LARRUE, Jean-Marc (1998), « Le théâtre au Québec entre 1930 et 1950 : les années charnières », dans Gilbert DAVID (dir.), « Québec, 1930-1950 : aspects d'une sortie de crise », *L'Annuaire théâtral*, n° 23, printemps, p. 19-37.

LARRUE, Jean-Marc (1992), « La scénographie professionnelle au Québec (1870-1990) ou la quête historique d'un pouvoir et d'une reconnaissance », dans Hélène BEAUCHAMP (dir.), « La scénographie au Québec », *L'Annuaire théâtral*, n° 11, printemps, p. 103-136.

PAVIS, Patrice (1996), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod.

POUGIN, Arthur (1885), *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Librairie de Firmin-Didot.

## Notice

**Jean-Marc Larrue** est professeur de théâtre à l'Université de Montréal et cochercheur du CRILCQ. Ses recherches portent sur le théâtre du Long XX<sup>e</sup> Siècle (1880-2000) et sur le théâtre actuel. Il s'intéresse particulièrement aux rapports qu'entretient le théâtre avec les autres médias pendant ce dernier siècle et demi, qui a été marqué par la révolution électrique, puis par la révolution numérique. Il a rédigé, co-rédigé ou dirigé une douzaine d'ouvrages sur ces questions, dont *Théâtre et intermédialité* (Presses Universitaires du Septentrion, 2015); *Le son du théâtre (XIXe-XXIe siècles). Histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne* avec Marie-Madeleine Mervant-Roux (CNRS Edition en 2017); *Machines. Magie. Médias* (Presses Universitaires du Septentrion, 2018); *Media Do Not Exist* avec Marcello Vitali Rosati (Institute of Network Culture, 2019) et, plus récemment, *Théâtre et Nouveaux matérialismes* avec Hervé Guay et Nicole Nolette (Les Presses de l'Université de Montréal et Presses Universitaires de Rennes, 2023).

## Une trilogie de poèmes visuels : coprésence de corps et d'éléments naturels

**Karolann St-Amand**  
*CRILCQ, Université de Montréal*



Figure 1. *La Forêt* (planche-contact), Espace Libre, 1994. Crédit : Yves Dubé.

Carbone 14 est une troupe de théâtre expérimental montréalaise fondée par Gilles Maheu en 1980. Pendant une vingtaine d'années, la compagnie se distingue par un travail soutenu de création et de recherche sur l'art de l'acteur-riche ainsi que sur le développement d'une nouvelle écriture scénique où s'imbriquent texte, danse, mime, projection audiovisuelle, musique et univers sonore. Essentiellement, Maheu

fait un théâtre qu'il dit actuel, « c'est-à-dire un théâtre autre que celui qui se pratique couramment et qui repose sur le passé, un théâtre à lui, qu'il invente et écrit dans l'espace et la lumière, avec ses acteurs » (Lévesque, 1992 : B1). Son théâtre repose ainsi sur le développement d'une nouvelle scénographie plus travaillée, plus poétique, plus englobante et sur le déploiement du corps de l'interprète dans cet espace scénique, le tout mêlé à l'exploration des possibilités permises par les nouvelles technologies.

Les 13 œuvres<sup>1</sup> mises en scène par Gilles Maheu avec Carbone 14, bien que très différentes, s'interrogent toutes sur la société contemporaine. Les créations de Maheu traitent de sujets intimes ou à résonance sociale, notamment par le traitement des mœurs du quotidien, ancrées dans la contre-culture américaine, telles que la solitude, la révolution, la guerre entre les sexes, le travail aliénant et la violence guerrière. Il n'en reste pas moins que Maheu valorise l'amour, la tendresse, l'ouverture à l'autre, le monde de l'enfance, la mémoire privée et collective. Les productions de Carbone 14 s'articulent principalement autour de la critique d'archétypes sociaux contemporains. Maheu « travaille souvent avec les blocs sociaux, les hommes, les femmes, les groupes qui s'affrontent. [...] [Il s'intéresse aux] rapport[s] entre notre solitude, notre mort et le social. [...] Ça [l']intéresse de voir comment l'individu, dans sa solitude, se confronte à la société » (Société Radio-Canada, 1996 : 4:28-4:53).

Entre 1994 et 1998, Gilles Maheu propose une trilogie de poèmes visuels oniriques : *La Forêt*, *Les Âmes mortes* et *L'Hiver/Winterland*. Le premier spectacle aborde le fossé qui se creuse entre les générations et les rapports entre les sexes ; le deuxième présente une réflexion par l'image sur le « cocooning » et la fuite dans la drogue ; et le troisième porte sur certaines dualités de notre pays nordique. Bien que les trois spectacles présentent des thématiques différentes, il est possible d'établir une continuité esthétique entre eux, notamment par une combinaison de gestes et de mouvements, d'éclairages et de musiques. Il s'agit surtout d'un triptyque qui incite à ralentir et à regarder.

Grâce à cette trilogie, je propose de montrer comment la démarche créatrice de Maheu prend corps dans l'espace. Je défends l'hypothèse que l'esthétique de Carbone 14 est construite autour de gestes ou de mouvements précis qui s'incarnent et se déploient dans des scénographies dynamiques, où la lumière, l'univers sonore et les objets cadrent les autres signes. Cette esthétique se trouve dans cet espace où diverses formes d'expression se côtoient, se superposent et se prolongent, créant un nouveau langage au prisme de plusieurs médias. Le mouvement et la scénographie sont les éléments qui les rassemblent tous. Concrètement, je montrerai comment les poèmes visuels et oniriques créés par Gilles Maheu, aussi contemplatifs soient-ils, me permettent d'inscrire l'esthétique de Carbone 14 dans celle du théâtre de l'image, notamment par la présentation en tableaux, par la cohabitation des corps dans l'espace, et par l'utilisation et l'interaction d'éléments naturels dans la scénographie.

1. *Pain blanc* (1981), *L'Homme rouge* (1982), *Le Rail* (1983), *Hamlet-Machine* (1987), *Le Dortoir* (1988), *Rivage à l'abandon* (1990), *Peau, chair et os* (1991), *Le Café des aveugles* (1992), *La Forêt* (1994), *Les Âmes mortes* (1996), *L'Hiver/Winterland* (1998), *Silences et cris* (2001) et *La Bibliothèque ou ma mort était mon enfance* (2003).

## La Forêt

Créé à l'Espace Libre en 1994<sup>2</sup>, *La Forêt* s'inspire des mythes que suscite la forêt dans l'imaginaire occidental. Ce spectacle s'inscrit, selon Maheu, « dans le prolongement de créations [autobiographiques] antérieures comme *L'Homme rouge* en 1982 et *Le Dortoir* en 1988, qui privilégiaient le lyrisme corporel et une imagerie fortement influencée par le travail du rêve » (Beauoyer, 1994 : E6). Le spectacle est composé de 80 tableaux d'environ une minute chacun, entrecoupés de noirs, créant une esthétique visuelle proche de la peinture. Chaque tableau est soigneusement construit pour capturer une image symbolique ou une action, souvent statique, qui rappelle les compositions picturales classiques ou surréalistes. Cela donne au spectacle une temporalité fragmentée,



Figure 2. *La Forêt*, Espace Libre, 1994. Crédit : Yves Dubé.

presque comme un rêve où les scènes s'enchaînent sans continuité logique, mais avec une forte charge émotionnelle et symbolique. Dans *La Forêt*, Maheu propose une exploration visuelle, corporelle et émotionnelle de la nature humaine et de son rapport à l'environnement naturel. Les interprètes utilisent leur corps pour évoquer des paysages, des créatures et des éléments naturels à travers des tableaux dansés : ils et elles glissent de manière fantomatique à travers les arbres, apparaissant et disparaissant au gré des variations de l'éclairage crépusculaire et voilé. Ils tournent autour des troncs d'arbres, font l'amour sur le sol, se suspendent la tête la première aux branches et comptent doucement jusqu'à l'infini (Donnelly, 1994).

Le spectacle se distingue par son utilisation intensive de la danse, du mouvement et d'éléments visuels pour raconter une histoire qui est autant physique que narrative, une histoire où se croisent, entre les arbres, entre mythe et réalité, des hommes et des femmes. Tous les tableaux se répartissent à l'intérieur

2. Il s'agit du dernier spectacle présenté par la compagnie dans ce théâtre, avant le déménagement à l'Usine C.

des quatre âges de la vie : enfance, jeunesse, maturité et vieillesse (Purkhardt, 1994 : 165) ; il y a « un couple de vieux qui compte le temps qui reste et deux couples dans la force de l'âge » (Beaunoyer, 1994 : E6), mais aussi un enfant rebelle et solitaire qui refuse les règles, « qui s'est réfugié en forêt et que le sommeil livre à ses hantises, à ses fantômes et à ses peurs » (Beaunoyer, 1994 : E6). *La Forêt* met en scène les illusions les plus absolues,

du monde de l'enfance nourri de contes de fées à celui de la vieillesse qui attend la mort à l'orée de la forêt. [...] Les corps se dépouillent, exhibent puissance, fécondité, stérilité, fragilité. Les femmes, crinières de feu et cheveux blancs ; les hommes, véritables statues vivantes et nues, incarnent la dualité humaine splendide et cruelle (Carbone 14, 1994).

Les couples se font et se défont alors que se rencontrent, au milieu des arbres, l'instinct naturel et les amours interdites.



Figure 3. *La Forêt*, Espace Libre, 1994. Crédit : Yves Dubé.

La forêt elle-même est l'élément principal du spectacle, avec une cinquantaine d'arbres morts occupant la scène, créant un environnement à la fois réel et métaphorique. Ce décor évoque la puissance de la nature, mais aussi sa dimension inquiétante et obscure. Pour Gilles Maheu, la forêt est un lieu de vie et un symbole. Elle incarne

l'inconscient, l'espace de nos craintes ou de nos désirs, la source de nos rêves et de nos cauchemars. L'automne, saison de transition et de déclin, renforce cette atmosphère de finitude et de passage, suggérant un cycle de la vie et de la mort. Le plateau occupé « change complètement le travail de mouvement et d'utilisation de l'espace » (Charest, 1994 : C2). Omniprésentes dans cet espace occupé, les interprètes relèvent le défi, fusionnant avec les éléments naturels : ils et elles se poursuivent entre les diverses zones du plateau, grimpent aux arbres, se suspendent aux branches et en descendent par des culbutes acrobatiques, se roulent dans la terre, créant une continuité presque organique entre l'humain et la nature. Selon Yves Thoret, « il devient de plus en plus difficile de distinguer les contours des arbres des corps qui s'y enroulent » (Thoret, 1995 : 207) à mesure qu'avance le spectacle. L'éclairage joue un rôle crucial pour créer l'atmosphère d'étrangeté et d'intemporalité. Des éclairages tamisés et voilés transforment les apparitions et les disparitions des personnages en une sorte de ballet fantomatique à travers les arbres. Les corps semblent parfois se fondre dans le décor, devenant presque impossible à distinguer des troncs d'arbres, brouillant ainsi les lignes entre nature et humanité. Mais la scénographie de *La Forêt* ne se contente pas d'être un décor. Elle est pensée comme un lieu de vie, comme un environnement total. Le sol recouvert de terre et de mousse rend les déplacements inaudibles, presque comme si les interprètes flottaient dans l'espace. Cette décision scénographique contribue à un sentiment de rêve éveillé, où les frontières entre réalité et fantasmagorie s'estompent.

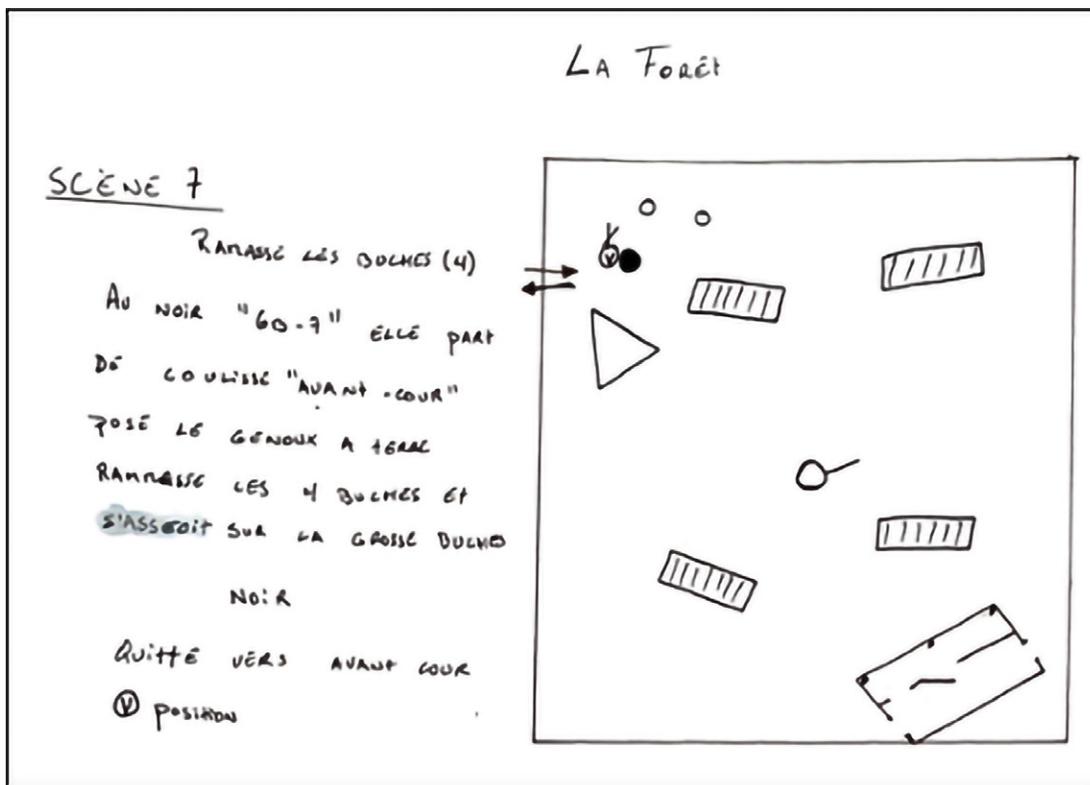


Figure 4. Scénario « La Forêt » (notes manuscrites, Usine C).

En somme, l'imagerie et les choix scéniques dans *La Forêt* font du spectacle une exploration visuelle et sensorielle, où le corps, la nature et le rêve se rencontrent dans un espace à la fois symbolique et organique.

### **Les Âmes mortes**

Créé au Harbourfront Centre à Toronto en 1996, *Les Âmes mortes* se déploie dans une vieille maison abandonnée et déserte, où résonnent les souvenirs de ses anciennes habitant·es « qui, à différentes époques, ont tous aimé, souffert, mangé, bu et, surtout, cherché à être heureux à l'intérieur de ses murs » (Usine C, [s.d.]). À travers les siècles, la maison a offert protection et refuge à ses occupant·es, restant un témoin silencieux de leurs gestes quotidiens et une confidente de leurs tourments intérieurs. « Cette maison à la fois inhabitée et surpeuplée [...] tient lieu d'environnement éternel aux âmes de ceux qui y ont vécu, âmes qui se croisent, se poursuivent, vocifèrent, se taisent ou s'ignorent » (Blais, 1999 : D15). Dans ce spectacle,

Gilles Maheu explore certains aspects de notre société contemporaine, tels que la réclusion et la toxicomanie, phénomènes interprétés comme des réactions possibles à une réalité de plus en plus angoissante. Avec *Les Âmes mortes*, Maheu donne vie à un torrent d'images reflétant certains thèmes de la société moderne : la lutte entre les générations, notre impuissance face à la violence quotidienne et le rythme fou dicté par la vie urbaine (Walker Art Centre, 1998).

*Les Âmes mortes* se situe dans le prolongement de *La Forêt* : un monde d'images, une succession de tableaux muets et dansés « sans suite logique apparente » (Lemay, 1998 : 71). On traverse le temps, un temps multiple, dans un contexte nouveau : la forêt se transforme en maison, la nature laisse place à la ville. Le spectacle est une étude d'oppositions et de contradictions de différentes façons de vivre qui s'étendent sur un siècle. Dans *Les Âmes mortes*, plusieurs générations se côtoient : un vieux couple du début du siècle, avant l'avènement de l'électricité, un couple des années 1950, époque marquée par le rêve américain et l'après-guerre, un couple d'aujourd'hui qui se poursuit d'un bout à l'autre de la maison et cherche refuge dans la drogue et la passion. Enfin, un couple intemporel, composé d'un vieil homme et d'une jeune fille, symbolise le lien entre le passé et l'avenir.

Les différents tableaux reflètent une série d'instantanés figés dans le temps, comme des photographies vivantes qui retracent les événements tragiques ou ordinaires de la vie quotidienne. Ce sont les corps des personnages qui prennent la parole pour raconter les différentes histoires présentées, petites ou grandes. La vitesse des mouvements rend compte des deux temporalités : les personnages du passé se déplacent dans une gestuelle ralentie, presque solennelle, tandis que ceux et celles du présent sont emporté·es par la frénésie de la vie moderne, symbolisée par des mouvements accélérés et saccadés. Ces contrastes physiques renforcent la dissonance entre le



passé contemplatif et le présent anxieux, rendant palpable la pression exercée par la société contemporaine.

La maison, à la fois refuge et prison, est l'élément central de la scénographie. Avec ses deux étages, sa grande fenêtre et ses 12 portes, la maison symbolise la mémoire collective de cet espace hanté par les fantômes des vies passées. La structure scénique est conçue pour donner un sentiment d'enfermement, tout en suggérant une ouverture vers des mondes invisibles par les portes (symboles de confinement et de transition) qu'on ouvre et referme aussitôt ; à coup de quelques secondes, des flots lumineux embrasent la maison avant de la replonger dans la pénombre.

Les personnages se déplacent à travers ces espaces clos, traversant les portes et explorant les différents niveaux de la maison. Les gestes quotidiens deviennent ici des rituels amplifiés par l'espace

Figure 5. *Les Âmes mortes*, Harbourfront Centre, 1996. Crédit : Yves Dubé.



Figure 6. *Les Âmes mortes*, Harbourfront Centre, 1996. Crédit : Yves Dubé.



Figure 7. *Les Âmes mortes*, Harbourfront Centre, 1996. Crédit : Yves Dubé.

scénique. Les personnages sont à la fois protégé·es et piégé·es par la maison : ils et elles cherchent des moyens d'évasion (par la drogue, par l'amour ou par la violence), mais semblent toujours ramenés à l'intérieur, incapables de fuir ce lieu mémoriel. La scénographie évoque un labyrinthe mental où chaque spectacle devient le reflet des pensées ou des souvenirs des êtres qui l'habitent.

Les tables et les chaises sur scène sont le théâtre d'actions banales qui prennent une dimension symbolique profonde. Les scènes de repas sont des moments où les gestes sont ritualisés, où le quotidien est mis en scène de manière presque mécanique. Ces rituels symbolisent à la fois la stabilité et l'ennui, la routine et l'isolement émotionnel. Par exemple, dans l'une des scènes, le couple des années 1950 discute autour d'un repas, mais cette banalité est rapidement troublée par une accélération du rythme causée par le couple d'aujourd'hui qui court et crie autour d'eux, transformant ce moment intime en une scène de tension, soulignant la désillusion face à l'idée d'un bonheur domestique. Les chaises deviennent alors non seulement des objets fonctionnels, mais des symboles de la place que chacun·e occupe dans cette dynamique relationnelle et familiale, un espace où les émotions non dites se révèlent à travers des actions simples.

Les chaises sont souvent utilisées pour rendre l'immobilité des personnages. Lorsqu'un interprète s'assoit, cela peut marquer une pause dans l'action, un moment



Figure 8. *Les Âmes mortes*, Harbourfront Centre, 1996. Crédit : Yves Dubé.

de réflexion ou d'épuisement, tandis que les mouvements autour des chaises, comme les gestes frénétiques pour s'en détacher, évoquent la lutte contre cette stagnation. Les personnages, particulièrement dans les moments de tension, se lèvent, déplacent les chaises avec force ou les abandonnent brusquement, signalant leur désir de se libérer de cette immobilité imposée par la vie quotidienne. La table est aussi omniprésente dans le spectacle :

[elle] est toujours située au centre du décor, peu importe l'époque ou le lieu qui est représenté. Elle est témoin, comme la maison, de la vie passée. Impliquant des rapprochements physiques entre les personnages, c'est autour de la table que François et Marie [le couple d'aujourd'hui] se retrouvent pour discuter. C'est également autour de la table que le vieillard et la petite fille joueront aux dames et que les paysans mangeront leur soupe en faisant beaucoup de bruit. Lieu de confrontations, de réunions, de jeux et de discussions, la table est une mise en abyme de l'objet « maison » (Lemay, 1998 : 92).

L'imagerie des *Âmes mortes* repose ainsi sur ce décor symbolique. La maison, lieu de protection et de hantise, devient un espace scénique où le quotidien et le tragique s'entremêlent, et où le corps des interprètes exprime la lutte intérieure entre aspiration à la vie et inévitable désillusion. L'interaction constante entre les corps et le décor met en lumière les tensions de la modernité, tout en faisant résonner des thèmes comme la mémoire, la quête du bonheur et la fuite face à la réalité.

### ***L'Hiver/Winterland***

La première mouture de *L'Hiver*, intitulée « Ils ont marché sur la neige », a été présentée dans la saison danse du Harbourfront Centre à Toronto en 1997. Pour la deuxième version, toujours à Toronto, Maheu a développé l'intégration vidéographique et historique. Ce n'est qu'en 1998 que la version complète du spectacle a fait partie de la programmation de l'Usine C.



**Figure 9.** *L'Hiver/Winterland*, Harbourfront Centre, 1997. Crédit : Cylla Von Tiedemann.

Comme les deux spectacles précédents, *L'Hiver/Winterland* est plus chorégraphique que verbal : son récit passe par l'interaction entre les ombres, les sons et les images. Il nous amène « dans un univers de paysages hivernaux qui sont la mémoire d'un pays nordique » (Carbone 14, 1998). C'est une fable sur l'hiver romantique, secret et solitaire qui explore les dualités caractéristiques de notre pays (géographique, climatique, poétique et politique) : un territoire de neige et de verglas, de contrastes entre le nord et le sud, de shamans et de curés, de baleines et d'originaux, de solitude et de drapeaux, de chercheurs d'or et de clochards, de poésie et de loterie. C'est un poème visuel qui reflète la fragilité de l'existence, malgré les illusions de pouvoir. À travers des images oniriques, il fait revivre les absent·es et les porté·es disparu·es, ceux et celles qui ont basculé dans le royaume des ombres et qu'on appelle à tort les mort·es, revenant le temps d'une représentation pour partager la scène avec les vivant·es.



Figure 10. *L'Hiver/Winterland, Usine C, 1998*. Crédit : Yves Dubé.

Dans *L'Hiver/Winterland*, Maheu poursuit son exploration du conflit entre la nature et la culture, en s'appuyant sur une scénographie où la neige en suspension devient un élément central. Selon Danielle Laurin, « [i]l y en a partout. Ça virevolte, tournoie, s'accumule, dans une impression de flou, comme si l'hiver faisait écran » (Laurin, 1997 : A8). Ce décor onirique fait écho à la mémoire collective des hivers nordiques et sert de toile de fond à « des personnages archétypes de notre pays : des prêtres, des inuits, des bûcherons, des chasseurs, des écoliers qui sont comme les ombres évanescentes d'un rituel dansé qui dessinent dans l'espace, une calligraphie noire et poétique sur le pays où nous vivons » (Carbone 14, 1998). Ces figures, à la fois éphémères et poétiques, évoluent dans un rituel dansé. Les corps des interprètes interagissent intimement avec les objets du décor, notamment à travers les tableaux de jeux dans la neige, de parties de balles de neige, de séances de ski ou de pelletage ou encore de moments festifs à la cabane à sucre. Ces scènes, rendues au ralenti, sont entrecoupées de noirs et de projections de danses, de mots et de dessins/graffitis sur des tulles noirs ou blancs qui multiplient les corps par deux ou trois (par l'utilisation d'ombres chinoises), donnant un effet de rêve éveillé.

Loin des thèmes de ses œuvres précédentes, Maheu, « qui a fréquemment évoqué la violence individuelle, familiale aussi bien que sociale [...] a, semble-t-il, pris le parti cette fois d'en faire totalement abstraction pour nous offrir une vision lente, romantique et éthérée de la saison hivernale » (Bernatchez, 1997 : 24), où la lenteur des mouvements

et la douceur des interactions entre les corps et la neige contrastent avec la rigidité des normes culturelles, sociales et cléricales. Loin de la violence, l'ambiance feutrée du spectacle est inspirée du roman *La Classe de neige* d'Emmanuel Carrère dont « Maheu a laissé tomber le côté sordide du dénouement de l'histoire » (Laurin, 1997 : A8) ainsi que des poèmes de Nelligan, en particulier *Le Vaisseau d'or*. Selon Danielle Laurin, « les deux derniers vers du poème donnent le ton du spectacle : « Qu'est devenu mon cœur, navire déserté ? / Hélas ! Il a sombré dans l'abîme du rêve » » (Laurin, 1997 : A8).

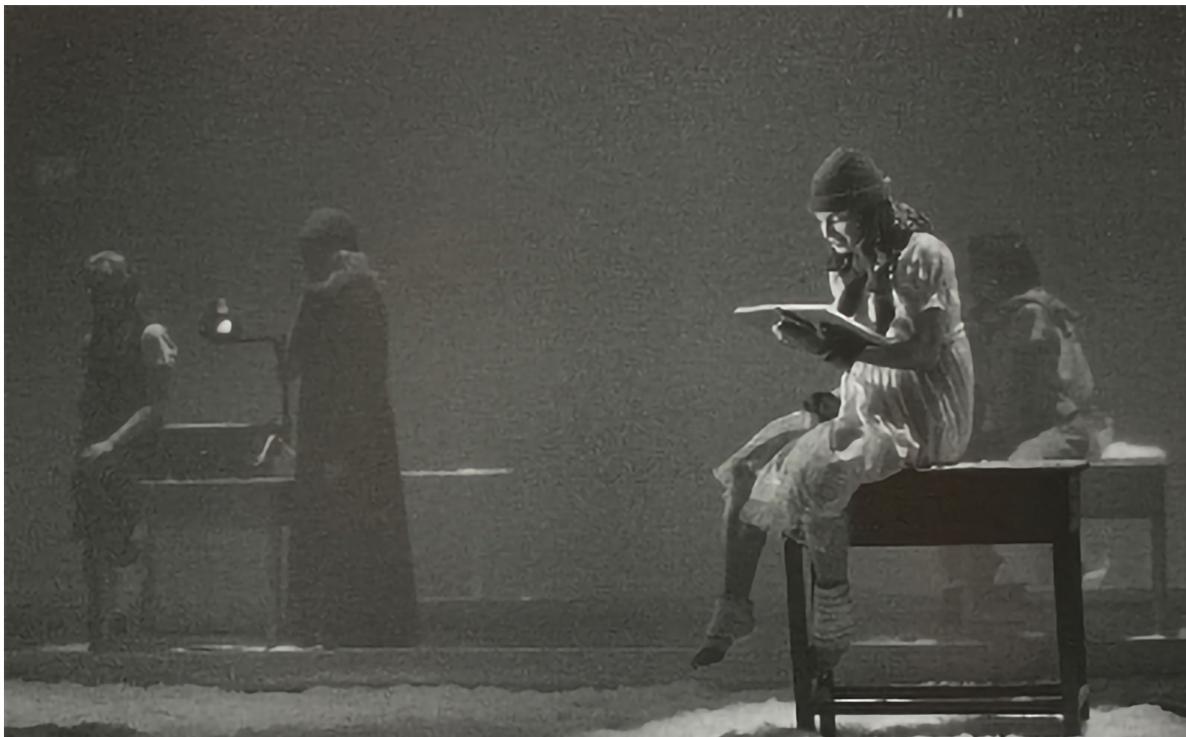


Figure 11. *L'Hiver/Winterland*, Harbourfront Centre, 1997. Crédit : Cylla Von Tiedemann.

Cette cohabitation entre la pureté de la nature et les contraintes imposées par la culture est illustrée par des moments de tendresse et d'amour, entrecoupés par des rappels du puritanisme et de la culpabilité. Ainsi, l'interaction entre les corps et le décor dans *L'Hiver/Winterland* reflète la lutte permanente entre la beauté sauvage du monde naturel et la pression des constructions sociales, le tout enveloppé d'une esthétique visuelle où les jeux d'ombres et les projections ajoutent des couches de profondeur symbolique.

\*

La trilogie de Gilles Maheu – *La Forêt*, *Les Âmes mortes* et *L'Hiver/Winterland* – partagent des éléments clés dans leur scénographie, reflétant des thèmes récurrents de cohabitation entre nature, culture, mémoire et corps, tout en utilisant des objets et des espaces comme prolongements symboliques des tensions internes des personnages. On peut dresser quatre grands liens scénographiques entre ces œuvres.

1. Espaces symboliques et mémoire collective : Les décors de ces trois spectacles fonctionnent comme des témoins silencieux de l'histoire humaine, qu'il s'agisse de la forêt sauvage, de la maison hantée ou des paysages hivernaux, tous symbolisant la mémoire collective grâce à l'interaction entre l'espace et les interprètes.
2. Interaction physique des corps avec le décor : Dans chaque œuvre, les corps interagissent activement avec les décors (arbres, portes, neige), où objets et paysages deviennent des prolongements physiques et symboliques des tensions internes, ce qui contribue à la création de tableaux vivants.
3. Contraste entre réalité et imaginaire : Maheu utilise la lumière, les ombres et les projections pour brouiller les frontières entre le réel et l'imaginaire, les décors et les personnages évoluant dans des mondes oniriques.
4. Changement de vitesse des rythmes : Les moments de lenteur poétique et d'accélération frénétique traversent les trois spectacles.

Finalement, les spectacles de Maheu ont surtout en commun l'importance qui est accordée au lieu ainsi qu'au corps qui l'habite. Le dortoir, la maison, le lieu de travail (usine ou cuisine), la bibliothèque, la forêt ou plus largement le pays incarnent tous des lieux influents dans la construction de l'identité, une thématique qui traverse son œuvre. Dans ces spectacles, les personnages évoluent dans des espaces où le passé et le présent se mélangent, et où les histoires, la routine et les souvenirs se matérialisent de manière visuelle et chorégraphiée. Ils évoquent aussi une exploration des expériences passées et de leur impact sur le présent, suggérant un lien profond entre la mémoire, la mort et la vie, et l'enfance.

## Bibliographie

BEAUNOYER, Jean (1994), « *La Forêt*, un spectacle éblouissant, saisissant, envahissant jusqu'à l'inquiétude », dans *La Presse*, 5 février, p. E6.

BERNATCHEZ, Raymond (1997), « Maheu fera tomber la neige », dans *Le Devoir*, 30 août, p. 24.

BLAIS, Marie-Christine (1999), « Carbone 14 à l'heure de Notre-Dame-de-Paris », dans *La Presse*, 6 février, p. D15.

CARBONE 14 (1994), « *La Forêt* » (communiqué), Usine C, 17 janvier.

CARBONE 14 (1998), « *L'Hiver/Winterland* » (communiqué), Usine C.

CARBONE 14 ([s.d.]), « *La Forêt* » (scénario), Usine C.

CARBONE 14 ([s.d.]), « Théâtrographie de Gilles Maheu à Carbone 1 » (notes manuscrites).

CHAREST, Rémy (1994), « Carrefour : des spectacles inattendus », dans *Le Devoir*, 21-22 mai, p. C2.

DONNELLY, Pat (1994), « Carbone 14 : Dark Genius Glows in *Forêt* », dans *The Gazette*, 5 février, [n. p.].

LAURIN, Danielle (1997), « Ah ! Comme la neige a neigé ! », dans *Le Devoir*, 29 avril, p. A8.

LEMAY, Suzanne (1998), « Carbone 14 : des traces postmodernes dans le théâtre québécois », mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval.

LÉVESQUE, Robert (1992), « La désinvolture dans l'angoisse », dans *Le Devoir*, 8 août, p. B1-B2.

PURKHARDT, Brigitte (1994), « *La Forêt* », dans *Jeu*, n° 70, p. 162-166.

SOCIÉTÉ RADIO-CANADA (1996), *Indicatif présent : Gilles Maheu*, émission radiophonique réalisée par Danielle Leblanc, animée par Marie-France Bazzo, diffusée le 19 janvier, n° 1504626 du Centre d'archives Gaston Miron, [En ligne] (consulté le 3 novembre 2022).

THORET, Yves (1995), « Une visite à Montréal : *Le Triomphe de l'amour, Soudain l'été dernier* et *La Forêt* », dans *Jeu*, n° 75, p. 203-208.

USINE C ([s.d.]), « Carbone 14 : Chronologie », [En ligne] (consulté le 25 janvier 2025).

WALKER ART CENTRE (1997-1998), « Les Âmes mortes / *The Dead Souls* » (programme), Minneapolis.

## Notice

**Karolann St-Amand** est doctorante à l'Université de Montréal. Ses recherches portent sur la compagnie Carbone 14 et son développement d'une écriture corporelle à la croisée du théâtre, du mime et de la danse. En parallèle de ses études, elle coordonne différentes activités à l'université (en particulier avec le CRILCQ), notamment des expositions, des colloques ainsi que des ateliers de création ou des journées de contribution à Wikipédia. Elle est également adjointe à la direction et responsable du rayonnement pour la revue *Le Sabord*. Finalement, elle a une pratique photographique et d'écriture qui l'amène à animer des ateliers, exposer en galerie, publier dans des revues et concevoir des zines.

# **PRATIQUES ET ENJEUX DE LA SCÉNOGRAPHIE AU QUÉBEC**

## Façonner l'espace du public. Le cas du Québec depuis 2000

---

**Hervé Guay**

*CRILCO, Université du Québec à Trois-Rivières*

À l'heure actuelle, une question scénographique négligée me paraît être le traitement que l'on réserve à la configuration de l'espace du public dans l'événement théâtral. Et cet état de fait perdure même si le spectateur<sup>1</sup> demeure un point nodal du théâtre contemporain de l'avis de plusieurs spécialistes de l'esthétique scénique (Bennett, 1997 ; Mervant-Roux, 1998 ; Fischer-Lichte, 2008 ; Bouko, 2010 ; White, 2013 ; Boisson *et al.*, 2021). La place occupée par l'audience dans la représentation la situe toujours à une certaine distance de la « scène<sup>2</sup> », détermine sa perspective vis-à-vis de celle-ci et sa possibilité de réagir face à la proposition qu'on lui soumet, qu'il s'agisse d'une écoute particulière, d'un point de vue singulier ou d'une invitation à participer activement à la construction de la représentation de diverses façons et non, uniquement, de manière phatique. Pour le dire autrement, en risquant un néologisme nécessaire, la *spectation* repose en bonne partie sur la manière dont l'espace du public est organisé. Sa configuration participe à façonner ce qu'on attend de lui, le jeu qu'on désire engager entre pôle émetteur et récepteur, le rôle, voire la voix, que l'on désire lui confier dans le dialogisme scénique auquel il prend part.

---

1. Bien que je sache que c'est une solution qui ne plaît pas à tout le monde, pour ne pas alourdir le texte, il faudra lire spectateur et spectatrice toutes les fois que je m'en tiendrai au masculin. Le même usage vaudra pour les autres fonctions de la représentation.

2. À la suite de Josette Féral, Jeannette Laillou Savona et Edward A. Walker (1985), et de bien d'autres théoriciens, j'entends ici principalement l'espace scénique comme un univers mental créé par la représentation.

Pour tenter de comprendre le phénomène, je m'appuierai sur l'esthétique scénique ainsi que sur les théories de la réception appliquées aux arts de la scène que je mettrai en rapport avec certaines données scénographiques déterminantes quant au(x) sens que le spectateur est appelé à donner à certains spectacles. Par « sens », j'entends ici aussi bien dans quelle expérience l'assistance est plongée que le type d'interprétation qu'elle peut en inférer, et cela, tout en situant la disposition de l'espace du public dans un contexte qu'il n'est pas question d'ignorer.

Je m'attarderai en conséquence au passage d'une scénographie se contentant d'aménager l'espace scénique et d'y produire un décor, le plus souvent construit, à des dispositifs<sup>3</sup> qui proposent un aménagement des relations avec le spectateur et qui, pour cela, prennent en considération le design de l'espace du public, voire des lieux où il passe avant de s'y rendre, que ce dispositif soit ludique, informatif, immersif, participatif ou autre. Je le ferai à l'aide d'un corpus avec lequel je suis familier, celui du théâtre québécois actuel, auquel s'ajouteront quelques exemples de productions internationales présentées au Québec ces vingt-cinq dernières années. Je tenterai de montrer comment de telles scénographies ou de tels dispositifs enrichissent la représentation et l'entraînent dans des directions relativement neuves. L'exercice servira à dégager, en une sorte de typologie empirique, les tendances qui me semblent les plus prometteuses, en matière d'organisation de l'espace du public, pour renouveler la relation du spectateur.

## Le cinquième mur

Un ouvrage de 2021 dirigé par Bénédicte Boisson, Laure Fernandez et Éric Vautrin évoque par son titre – *Le cinquième mur* – la présence du spectateur dans la représentation. L'expression est utilisée par le metteur en scène issu des arts visuels, Romeo Castellucci :

Le cinquième mur, c'est l'écran noir de l'esprit du spectateur. C'est la pellicule vierge où la troisième image s'imprime. Elle se développe à la manière d'une épiphanie individuelle qui échappe totalement à mon contrôle (Castellucci, 2021 : 93).

Le mur dont Castellucci parle est un mur réfléchissant. Deux éléments ressortent dans cette image de la place du spectateur dans la représentation. La première, c'est l'appropriation de l'œuvre par ce dernier que le créateur italien suggère par le fait que le sens de la production échappe totalement au contrôle du metteur en scène ; la seconde, c'est la personnalisation de l'expérience que le metteur en scène souhaite susciter, ce qu'il exprime par le recours à la métaphore de la « pellicule vierge » où une énigmatique « troisième image s'imprime », ce qui, plus loin, ferait jaillir une « épiphanie individuelle ».

---

3. Je privilégierai ici la distinction très sommaire, voulant que la scénographie s'en tienne principalement à la réalisation d'un décor construit où évoluent les acteurs, tandis que le dispositif y ajoute un désir d'orienter la relation avec le spectateur par divers moyens, y compris en structurant son espace.

Castellucci, le metteur en scène de *Sur le concept du visage du fils de Dieu*, exprime ainsi un étrange paradoxe : l'intention de réunir ensemble des personnes en vue d'un événement qui recrée une *collectivité*, mais pour que chaque individu y réagisse différemment ou, tout au moins, en emporte une image distincte, c'est-à-dire personnelle ou individuelle. La conception du spectateur que se fait Castellucci met bien en évidence l'une des visées de la mutation au sein de la scénographie à laquelle je désire m'attarder : celle de la personnalisation de la relation avec le spectateur que nous éprouvons en étant ensemble au même endroit. À la différence près que ce que l'homme de théâtre décrit comme un processus psychique trouve aussi à se matérialiser dans l'espace par l'action de la scénographie. On peut même émettre l'hypothèse que ce processus mental est souvent enclenché par la configuration spatiale elle-même. C'est ce que je vais essayer de démontrer en citant et commentant des spectacles qui exemplifient des manières de modifier la réception du spectacle en remaniant l'organisation de l'espace du spectateur.

### Les parterres particularisés

On peut voir une première manifestation scénographique de cette personnalisation de la relation avec le spectateur dans ce que je désignerai sous l'appellation de « parterres particularisés ». Celui de *L'inoublié ou Marcel-Pomme-dans-l'eau*, texte, mise en scène et scénographie de Marcel Pomerlo, me vient immédiatement en tête, tellement l'intention est claire de laisser le spectateur choisir la chaise qui lui plaît parmi « les sièges disparates prévus pour l'assistance » (Brault, 2003 : 16). Le comédien donne tout de suite à celui-ci l'impression de s'adresser à chacun en particulier « du fait qu'il ne se trouv[e] pas deux sièges identiques au parterre » (Guay, 2006 : 26). Dans la petite salle du MAI (Montréal, arts interculturels), s'installe une intimité qui sollicite ainsi la complicité du public en vue de ce récit d'apprentissage très personnel. D'autres éléments frappent dans cette scénographie, comme le fait qu'elle déborde les limites habituelles du lieu théâtral dont s'occupe traditionnellement le décorateur. Ainsi, pareil à un acteur amateur, Pomerlo tapisse la salle de quantité d'objets très personnels. Un deuxième exemple de parterre personnalisé, plus récent et plus politique, apparaît dans *Carte noire nommée désir*, texte et mise en scène de Rébecca Chaillon, scénographie de Sherazad Dermé et Camille Riquier, présenté au Festival TransAmériques (FTA) en 2024. À l'Usine C, un espace bifrontal inégal est aménagé dans cette salle à géométrie variable : au fond du théâtre, un petit nombre de places est réservé aux spectatrices noires, plus près du plateau, tandis que la majorité du public occupe les fauteuils du parterre et leur fait face, son regard ne pouvant faire autrement que d'englober d'un même élan la distribution noire et les spectatrices situées dans un rapport de proximité avec les actrices. Cet aménagement suscite une *spectation* différenciée entre deux types de public en fonction du sexe et de la couleur de la peau. Cette ségrégation est

exploitée au cours de la représentation<sup>4</sup> qui aborde avec un humour corrosif la question du désir éprouvé pour et par des femmes racisées. L'histoire de chacun et sa propre relation aux fantasmes convoqués au cours de la représentation<sup>5</sup> ne peuvent manquer de teinter la réception de cette performance dont la scénographie exhibe au sein de l'espace des spectateurs des lignes de démarcation très éloquentes.



Figure 1. *Carte noire nommée désir*. Crédit photo : Vincent Zobler.

### Les parcours de spectateur : l'espace flouté

Une variation dans la mise en œuvre d'une stratégie de particularisation de l'espace des spectateurs est celle de déplacer ou plus exactement de faire se déplacer le spectateur d'un endroit à l'autre au cours de la représentation. Le procédé est connu. Le parcours de spectateur se décline principalement en deux variétés : celle de la déambulation au sein d'un même espace où la démarcation entre l'espace des spectateurs et des acteurs est alors floutée. J'en donnerai deux exemples. L'autre manifestation consiste en un passage d'un espace à un autre, le spectateur s'y installant pendant un temps plus long. Sur le plan de la rhétorique spatiale, on instaure alors plus fortement un contraste, une séparation-liaison entre les espaces. Les deux procédés peuvent aussi se cheville l'un à l'autre.

4. Par exemple, lorsque le colonialisme est évoqué, les interprètes se permettent de venir « voler » des objets dans la partie du parterre occupé par les personnes non racisées.
5. Connu pour avoir proposé le terme de « spectature » pour désigner la spécificité de la réception théâtrale par opposition, par exemple, à la lecture, le psychanalyste Yves Thoret (1993) insiste sur le lien affectif que tisse tout spectateur avec son histoire personnelle pendant la représentation en recourant à la notion d'*imago* grâce à laquelle se cristalliserait l'impact de l'événement dans son inconscient.

Pour illustrer la forme la plus classique de la déambulation au sein d'un espace unitaire, je vais recourir à deux productions. *Le 6<sup>e</sup> salon international du théâtre contemporain* (2005), mise en scène de Daniel Brière et d'Alexis Martin, scénographie de David Gaucher, propose un parcours de ce genre. Dans cette production, le public est invité à visiter une foire commerciale censée lui vendre la programmation de compagnies de théâtre fictives tenant kiosque dans une salle commune foulée tant par le public que par les acteurs. Marcel Freydefont parle à ce sujet d'espace pénétré (2020 : par. 127), puisque le lieu est un vaste terrain de jeu livré aussi bien aux interprètes qu'aux membres du public. La visite de ce salon et la manière dont le public s'y engage fonctionnent grâce à l'activation de ce que Richard Schechner appelle les « restored behaviors » (2010 : 35-116), c'est-à-dire des séquences de comportements connues que l'on peut adopter en tout temps, en recourant au mécanisme connu de la visite de la foire commerciale. D'où l'absence de directives pour savoir quoi faire quand la représentation commence, ce qui permet à tout un chacun de se faire son propre parcours. Les formes déambulatoires, tout comme les formes immersives, appellent la mise en place de protocoles qui guident ceux et celles qui s'y aventurent, que ces balises soient implicites ou explicites (Freydefont, 2020 : par. 116).

D'ailleurs, le mode d'emploi du spectacle *Résonances*, que Carole Nadeau a mis en scène dans l'ancienne église Sainte-Brigide en 2014 et dont elle signe aussi la scénographie, est moins clair. De brèves consignes sont données à l'entrée de l'édifice religieux pour faire savoir au visiteur qu'il est libre d'y déambuler autant de temps qu'il le désire. Ici, le public est davantage dans ce que Freydefont dénomme un « champ d'expérience » (2020 : par. 116) qu'il explore comme bon lui semble de station en station, sans qu'il ait besoin de s'y arrêter longuement tant il est plongé dans un intérieur de grande dimension. J'utilise ici le mot « station » pour désigner des sous-espaces qui attirent l'attention de diverses manières. La personnalisation de la relation du spectateur passe, d'un côté, par le regard satirique posé sur la conduite sociale de la consommation associée au champ des arts contemporains et, de l'autre, par une expérience sensible qui sort l'amateur de théâtre de ses repères habituels en mêlant notamment texte contemporain, performance et installation dans une atmosphère où le profane se mêle au sacré. En somme, la première scénographie privilégie l'intellection, tandis que la seconde fait davantage appel à la découverte et à la sensation.

L'espace flouté entretient des liens avec diverses spatialités immersives chères à l'art contemporain. Le spécialiste du théâtre environnemental Arnold Aronson propose une échelle de cinq degrés afin de mesurer le niveau d'immersion d'une production (2018). Au premier degré, l'acteur ou le performeur reconnaît qu'il joue devant un public, que cette précision soit inscrite ou non dans le texte. Le plus souvent, ce jeu avec les codes de la représentation laisse inchangés l'espace et les rôles des uns et des autres, si ce n'est que cette reconnaissance de la présence de l'audience éveille sa conscience d'être au théâtre. L'interaction suscitée relève ainsi de la métathéâtralité. Une variante peut en être l'inclusion du public dans la fiction par le biais d'une adresse<sup>6</sup> qui en fait tantôt le

6. Pour Jean Caune, la communication théâtrale repose « autant sur la présence réelle de l'acteur que dans la *relation adressée* au spectateur par l'acteur » (1996 : 59 ; je souligne). À ses yeux, tout le spectacle constituerait donc une adresse implicite au public ; elle le serait donc doublement quand, à cette adresse implicite et indéterminée, s'ajouterait une adresse explicite et spécifiée.

juré d'un procès<sup>7</sup>, tantôt l'étudiant d'une classe<sup>8</sup>, tantôt le participant d'une assemblée politique<sup>9</sup>. On peut pousser le procédé plus loin en changeant, par exemple, les fauteuils de la salle en pupitres où prendront place les membres du public<sup>10</sup>. L'acteur, voire l'ensemble de la distribution, essaie alors de faire sentir à l'assistance qu'elle se situe dans le même espace-temps fictionnel que les personnages. Au deuxième degré, l'acteur pénètre physiquement dans l'espace du spectateur, soit le parterre lui-même ou d'autres parties de la salle, comme le hall d'entrée ou les toilettes, sans que l'espace soit transformé pour autant. Au troisième degré, le metteur en scène ménage des espaces de jeu dans l'espace du spectateur, faisant en sorte que les deux partagent un espace commun. Le décor peut aussi se prolonger dans la partie de la salle où se trouve le public. Au quatrième degré, les deux partagent presque l'entièreté de l'aire commune. Ainsi, quand les spectateurs s'installent dans l'espace de jeu, les acteurs leur demandent, par exemple, de se déplacer. Au cinquième degré, le spectateur ne distingue pas de zone de jeu prédéterminée ni même de scène fixe, ceci se détermine dans le cours de la représentation. Aronson donne l'exemple de *l'Orlando furioso* de Luca Ronconi (1975) où les acteurs arrivaient dans la foule sur des sortes de « chars allégoriques ». Il est aussi possible que les acteurs s'installent dans un lieu, comme une taverne, en demandant au spectateur un espace pour jouer. De manière générale, Aronson croit qu'un espace partagé est plus environnemental qu'un espace qui ne l'est pas, car il tend à placer le spectateur au centre de l'action (Aronson, 2018 : 8). C'est ce désir de faire sentir à chacun que la création s'adresse directement à lui, que sa présence, son écoute, son regard, voire sa parole ou son action, y contribuent, qui commande une grande partie des mutations scénographiques de ce type.

Les espaces floutés tendent à se situer au quatrième degré de cette échelle d'immersion, puisqu'acteurs et spectateurs peuvent empiéter sur les aires des uns et des autres, même si certaines zones, comme celles des kiosques du 6<sup>e</sup> salon international du théâtre contemporain et certaines stations de *Résonances* sont de quasi-scènes qui demeurent hors de portée du déambulateur. L'autonomie du public au sein de ces environnements autorise chacun à se tailler un spectacle sur mesure, ce qui peut aller jusqu'à l'interaction plus ou moins directe avec les performeurs lorsqu'elle est proposée. Tel est par exemple le cas dans *Résonances* où il était possible pour le spectateur de passer au confessionnal et d'y relater ce qu'il jugeait approprié en pareilles circonstances.

---

7. C'est la situation dramatique de *Verdict (2022)*, de Nathalie Roy et Yves Thériault, mise en scène de Michel-Maxime Legault, qui met le public dans la situation d'un jury qui doit se prononcer après avoir entendu les plaidoiries de causes célèbres.

8. C'est l'espace et la situation dramatique dans lesquels était plongé le public des *Mots* de Jean-Pierre Ronfard à l'Espace Libre en 1998.

9. C'est ainsi qu'il fallait comprendre la mise en scène d'*Un ennemi du peuple* d'Ibsen par Thomas Ostermeier qui plantait un microphone dans le parterre des théâtres où la pièce était présentée comme les Montréalais ont pu le constater au Théâtre Jean-Duceppe de la Place des Arts, dans le cadre du FTA, en 2013.

10. C'était le procédé utilisé à l'Espace Libre pour *Les mots* de Ronfard.

### Les parcours de spectateur : l'addition des espaces différenciés

Les cas où l'on demande au public de se déplacer en cours de représentation, mais qui n'impliquent pas de déambulations constantes de sa part sont tout aussi nombreux. Ils ne manquent pas non plus de personnaliser la relation avec le spectateur en le faisant passer en peu de temps d'un univers à l'autre. Le premier exemple sur lequel je désire attirer l'attention est celui de *La bibliothèque, la nuit* (2016), exposition conçue et réalisée par *Ex Machina* que l'on peut considérer comme un spectacle à l'intersection du théâtre et de l'exposition. Nous entrons dans une première salle où est reconstituée et nous entoure la bibliothèque d'Alberto Manguel. Nous sommes placés si près des livres que nous pouvons lire le titre de certains, voire les toucher, tandis que la voix enveloppante de Manguel nous entretient à propos de ce qui distingue les bibliothèques les unes des autres. Accompagnés du même guide qui nous a accueillis, nous entrons ensuite dans une pièce plus vaste, où des arbres se mêlent à des tables et des fauteuils typiques d'une salle de lecture. C'est là que nous enfilons un casque de réalité virtuelle qui nous fait voyager dans différentes bibliothèques du monde. Saut rapide dans le temps : à l'époque de la presse à imprimer succède l'ère numérique et ses mirages virtuels, capables de nous transporter en un clic d'une ville à l'autre.



Figure 2. *La bibliothèque, la nuit*. Crédit photo : Michel Legendre, BANQ.

Un autre exemple frappant de déplacement s'avère *La fête des morts* (2002) de Céline Bonnier et Nathalie Claude, dont Louis Hudon s'est occupé de l'aspect visuel. Ici, la première partie du spectacle se déroule dans un autobus que le public, à qui l'on a donné rendez-vous dans un parc, vient prendre à cet endroit. Durant le trajet, la guide Yolanda s'adresse aux passagers pour les préparer au second lieu où ils se rendent : le cimetière Mont-Royal. À nouveau, l'image est claire : le visiteur prend un autobus pour se rendre dans l'autre monde, ce que confirme le trajet, alors qu'en quelques minutes le jour est remplacé par la nuit.

Un troisième exemple comporte un trait d'union entre les deux espaces, soit un trajet d'autobus entre deux salles de spectacles et deux traditions théâtrales distinctes, l'une, anglophone, l'autre, francophone, ce qui indique bien le fonctionnement de cette juxtaposition spatiale qui déplace autant le dehors que le dedans de l'individu en lui faisant traverser la ville, Montréal en l'occurrence, du point A, le Centaur, au point B, le Théâtre d'Aujourd'hui. L'amateur de théâtre aura reconnu *Cyclorama* (2022), texte et mise en scène de Laurence Dauphinais, scénographie de Robin Brazill assistée de Marie-Ève Fortier, artistes qui utilisent à nouveau des lieux emblématiques de l'histoire du théâtre québécois pour faire se rencontrer plusieurs points de vue, mais plus particulièrement les « deux solitudes », pour reprendre le titre du roman le plus connu de l'écrivain montréalais d'expression anglaise Hugh MacLennan (1992).



Figure 3. *Cyclorama*, pendant le trajet d'autobus. Crédit photo : Valérie Remise.

Dans la deuxième série de spectacles cités en exemple ici, la notion d’amorce spectaculaire théorisée dans les travaux encore embryonnaires de Sara Thibault me paraît de nature à éclairer l’intérêt que peut représenter pour un créateur le recours à deux configurations spatiales différenciées, voire plus<sup>11</sup>. Thibault a mis au point la notion d’amorce spectaculaire pour comprendre le fonctionnement des spectacles qui comportent deux espaces-temps distincts. Elle écrit à ce sujet :

L’entrée du spectateur, qui a toujours fait l’objet d’une attention particulière de la part des créateurs, a pris une ampleur inégalée dans certains spectacles contemporains. Depuis les années soixante-dix, on s’est occupé de l’accueil et de la préparation des spectateurs, jusqu’à développer une « amorce spectaculaire ». L’amorce spectaculaire joue un rôle similaire dans la représentation aux prologues des textes littéraires : elle peut par exemple introduire les spectateurs aux thèmes traités dans la production, les orienter dans leur appréhension du spectacle, ou encore les inviter à adopter une posture participative (Thibault, 2016 : 17).

Quand on fait appel au procédé, le premier segment de la production est généralement plus court que le second, qui constitue alors le cœur de la représentation, et auquel il prépare. Sara Thibault et moi avons vu, dans le passage d’un segment à l’autre, un « processus de resensibilisation » amenant le spectateur à accéder à une expérience d’une autre nature que ce à quoi il est confronté dans un seul lieu.

Lorsqu’il plonge le spectateur dans un environnement plus ou moins familier, le théâtre contemporain recourt parfois à une amorce spectaculaire qui, pour précéder la représentation de peu, joue un rôle crucial dans le processus de resensibilisation du public à qui est présenté un tel événement. Ce processus de resensibilisation peut être théorisé par le truchement de la notion d’expérience en laquelle se transforme alors l’événement théâtral et par celle de liminalité empruntée à Victor Turner pour la partie qui précède. C’est que l’entrée dans un nouvel environnement, spécifique au spectacle, peut nécessiter un temps, une zone de passage permettant à l’individu qui s’apprête à vivre cette expérience d’être de nouveau sensible à ce qui l’entoure pendant la durée de cette activité. Deux pôles deviennent nécessaires pour décrire l’entièreté de ce à quoi est confronté le public : un pôle liminal, qui l’y prépare, et un pôle expérientiel, où un corps sensible s’ouvre aux spécificités de l’expérience proposée (Guay et Thibault, 2017 : 318).

En d’autres mots, un spectacle additionnant les lieux bénéficie alors d’un espace liminaire, pour reprendre la terminologie de Victor Turner (1986), afin d’inviter le spectateur à mesurer la distance qui sépare le premier endroit du second et les fonctions ou les attitudes différentes qu’il est appelé à y adopter. On le prépare en quelque sorte à une sorte de saut épistémique nécessaire pour appréhender, ressentir, comprendre le spectacle qui se présente à lui. Tel est le cas du passage du mode analogique au mode virtuel dans *La bibliothèque, la nuit*, du monde des vivants au monde des trépassés dans *La fête des morts* et de la tradition théâtrale anglo-québécoise à la tradition franco-québécoise dans *Cyclorama*. On notera – et c’est l’hypothèse de Thibault – que le recours à l’amorce spectaculaire pour façonner de l’espace du public, s’il secoue,

---

11. Tel est le cas de *Cyclorama* qui, comme je viens de l’écrire, en prévoit trois : le Centaur, le trajet en autobus de ville et le Théâtre d’Aujourd’hui.

provoque, choque ou amuse par la juxtaposition de lieux contrastés, peut conduire à établir une relation avec le spectateur sur différentes bases<sup>12</sup> : fondée sur le contraste des technologies, dans le premier cas ; qui renvoie à des questions métaphysiques dans le second cas ; qui en appelle à la confrontation d'univers culturels et d'opinions politiques divergentes, dans le troisième cas.

### Trois effets scénographiques distinctifs

De cette particularisation de la relation avec le spectateur par l'organisation de son espace, retenons ici quelques éléments centraux : 1) une mise en résonance du dedans et du dehors pour le spectateur à l'aide de la mise en rapport du corps et du lieu ; 2) une redynamisation du rapport scène-salle auquel on fait subir des déplacements ou un décentrement du regard et de l'écoute par l'attention accordée à la « salle » ; 3) un accent mis à la fois sur ce qui *différencie* et ce qui *lie* les membres du public entre eux, en formant des communautés basées tant sur le mode du dissensus, pour reprendre l'expression de Jacques Rancière<sup>13</sup>, que sur celui du consensus.

La résonance entre le dedans et le dehors est ce qui se passe tant dans *L'inoublié* que dans la production immersive de Carole Nadeau. C'est vrai de l'individu qui est amené en s'assoyant sur une chaise choisie pour lui seul à entrer dans l'intimité de l'histoire familiale de Marcel Pomerlo, mais aussi du visiteur qui, par la locomotion au sein de la nef, du chœur et des bas-côtés de l'église Sainte-Brigide en vient à se confronter à l'aide de son corps mouvant à une variété de micro-scènes et sensations. Celles-ci lui permettent de choisir la perspective, la distance et la durée où il sera exposé aux performances et interactions, y compris avec les autres membres du public, au sein de ce champ expérientiel. Dans les deux cas, l'assistance est invitée à une expérience partagée et à vivre un événement unique à partir de sa propre sensibilité. Naturellement, la quantité de choix et d'autonomie n'est pas la même dans les deux spectacles. Dans celui de Pomerlo, le choix scénographique est minuscule, mais cohérent de bout en bout, puisqu'il joue avant tout sur le microscopique : on est dans l'ordre de l'intime. À l'inverse, dans celui de Nadeau, l'ampleur des choix à effectuer est considérable, tout comme l'envergure de la superficie à explorer s'avère gigantesque : on est dans le macroscopique, le métaphysique. Le sol à quadriller ne peut être saisi en entier

12. « C'est en se penchant sur l'intentionnalité du discours des créateurs et sur les différentes fonctions que revêt cette amorce d'une production à l'autre que l'on peut comprendre le rôle qu'elle joue dans l'esthétique du spectacle » (Thibault, 2016 : 22, 30-37). Thibault repère d'ailleurs un certain nombre de stratégies s'adressant au spectateur en tant que : citoyen, être sensible, personne susceptible d'adopter des comportements conditionnés. Il est aussi possible de jouer sur sa crédulité ou de faire de lui un métaspectateur.

13. « Ce que dissensus veut dire, c'est une organisation du sensible où il n'y a ni réalité cachée sous les apparences, ni régime unique de présentation et d'interprétation du donné imposant à tous son évidence. [...] Le dissensus remet en jeu en même temps l'évidence de ce qui est perçu, pensable et faisable et le partage de ceux qui sont capables de percevoir, penser et modifier les coordonnées du monde commun. » (Rancière, 2008 : 55).

d'un seul regard et il est difficile d'estimer le temps qu'il faudra pour le parcourir. En somme, il est clairement voulu qu'il n'y ait pas deux trajets identiques. Nul ne peut avoir assisté aux mêmes performances, vu les mêmes gestes et entendu exactement la même musique et les mêmes paroles. La création de Nadeau, tout comme celle de Pomerlo, trace ici des liens avec l'unicité du destin et de l'existence de tout être de chair et d'os.

Redynamiser le rapport scène-salle n'oblige pas forcément à le reconfigurer uniquement du dehors, dans son aspect physique ; ceci peut très bien être fait dans une salle à l'italienne ou moderne, à l'aide d'une organisation du parterre existant, moyennant des aménagements minimaux ou ne modifiant pas radicalement le parterre, les balcons, les loges ou les corbeilles que l'on trouve habituellement. Marie-Madeleine Mervant-Roux a bien démontré l'efficacité du modèle frontal de la salle à l'italienne pour établir une connexion solide entre les interprètes et l'audience (1998). Le metteur en scène peut aisément produire du décentrement en modifiant le centre de l'attention habituelle même dans une salle à l'italienne, en prévoyant que l'acteur se déploie au parterre, se mêle au public, voire se confonde avec lui, obligeant ainsi le public à se retourner pour regarder ailleurs que sur la scène ou encore en y faisant jaillir la lumière sous divers prétextes comme cela a déjà été fait très souvent, sans que l'on ait même besoin de faire appel à des configurations circulaires, bifrontales ou atypiques. De tels procédés agrandissent le cercle de l'action, multiplient les angles de vue et réunissent dans une même image le réel et l'imaginaire dont est faite toute représentation, ce dont les artistes contemporains sont très friands. Mais que l'on opte pour un rapport frontal ou qu'on s'en éloigne, la redynamisation passe surtout par la liaison ou la déliaison des mondes convoqués. Je veux dire par là que tout espace invente à partir d'un cadre matériel un monde fictionnel<sup>14</sup> dans lequel les créateurs demandent au public de se transporter, de s'insérer et que c'est cette modulation, voire ce choc, quand la proposition spatiale est plus radicale qui permet de complexifier la relation spectatorielle.

C'est particulièrement clair quand il s'agit d'amener l'amateur à passer de l'écoute à l'usage d'un casque de réalité virtuelle, à se rendre d'un quartier ou d'un lieu à l'autre (parfois même au sein du même espace), à changer de rôle au sein même de la représentation (de celui qui écoute à celui qui exprime son opinion), etc. De telles pratiques prouvent d'abord à l'assemblée réunie pour l'œuvre son importance indéniable comme destinataire à qui on s'adresse. C'est aussi la preuve qu'il revient à toute l'équipe de conception de s'occuper de sa place dans la représentation et de la réinventer par divers moyens. De la même manière que le théâtre dramatique lui fait éprouver toute une variété de sensations en transportant l'action d'un lieu à l'autre, la scénographie est à même de lui en faire vivre en changeant sa perspective, en le déplaçant d'un endroit à l'autre ou en lui permettant de le faire lui-même. Comme

---

14. C'est le propre du travail scénographique contemporain selon Marcel Freydefont qui suit Pierre Francastel sur cette question. Il écrit : « Il est évident que le lieu scénique (ou lieu théâtral) dans son ensemble scène et salle, est à la fois un *cadre matériel* et un *univers mental* » (Freydefont, 2020 : par. 4).

Victor Hugo qui réagissait à l'abus du récit dans le théâtre classique, dans la préface de *Cromwell*, en s'exclamant : « Vraiment ! mais conduisez-nous là-bas ! On doit bien s'y amuser, cela doit être beau à voir ! » (Hugo, 1995 : 82). De la même manière, les scénographes peuvent ainsi se prévaloir de puissants effets de réel en procurant au spectateur le plaisir de se retrouver dans un lieu réel (taverne, église ou parc) qui lui fait ressentir la situation dramatique avec une acuité supplémentaire, non sans réserver une connaissance corporalisée, sentie et située aux discours dont se sert habituellement le théâtre pour nous transporter ailleurs. Le recours à des lieux réels facilite les effets de brouillage entre la fiction et le réel, dont les spectateurs de notre époque sont particulièrement friands. Procédé dont Olivier Choinière jouait abondamment dans *Beauté intérieure* (2003), *Bienvenue à la ville dont vous êtes le touriste* (2005-2009) et *Ascension* (2006), pour ne nommer que les trois premières des balades urbaines faites avec des audioguides, produites par sa compagnie *L'Activité*. Dans ces expériences qui mettent en résonance le dedans et le dehors au contact de l'imaginaire, l'endroit réel du parcours où le visiteur se trouve ne manque pas d'être animé, altéré, voire déréalisé, par le segment de la fiction lui parvenant à cet instant<sup>15</sup>. Cela ne signifie pas à mes yeux qu'un moyen est supérieur à l'autre. J'estime plutôt que ce peut être un outil à la disposition du scénographe pour façonner l'espace du public si tant est qu'il ait envie d'y recourir.

Terminons en insistant sur la possibilité de distinguer certains groupes au sein des spectateurs par divers moyens. J'ai mentionné la stratégie perspicace de *Carte noire nommée désir*, mais j'aurais aussi pu commenter celle du *No Show* (2014), mise en scène d'Alexandre Fecteau, où l'assistance est invitée à se prononcer sur divers sujets : qu'il s'agisse de s'ouvrir à autrui sur ce qu'elle est prête à payer pour le spectacle à venir ou de faire savoir qui elle préfère le voir jouer. Il est vrai que, ici, la subdivision du parterre est un effet dramaturgique davantage que véritablement scénographique, ce qui veut dire, au fond, que structurer l'espace du public est presque toujours une responsabilité partagée. On peut aussi songer aux *Tragédies romaines de Shakespeare* (2010), mise en scène d'Ivo van Hove, où les membres du public pouvaient choisir la perspective à partir de laquelle ils désiraient assister à diverses scènes de la trilogie. Pour ce faire, ils étaient appelés à se déplacer à point nommé à l'intérieur d'une salle à l'italienne (le Monument-National au FTA) où étaient disposées diverses compositions salle-scène, quitte à devoir jouer du coude pour obtenir la place qu'ils convoitaient vraiment !

\*

Les trois effets de la reconfiguration de l'espace du spectateur auxquels je me suis attardé (mise en rapport du corps et du lieu, redynamisation du lien salle-scène par le décentrement du regard et de l'écoute, l'utilisation de cet espace non plus uniquement comme le lieu d'un consensus, mais aussi comme un lieu possible de dissensus) constituent trois voies par lesquelles la relation avec le spectateur peut être renouvelée. En d'autres mots, il s'agit d'instaurer à l'aide de la scénographie un dialogisme

15. Pour plus de détails, voir le mémoire de Francis Ducharme (2009).

scénique perméable à la différenciation, à la *customisation* et à la personnalisation de la réception. Ce qui veut aussi dire que metteur en scène et scénographe n'ont plus nécessairement pour seule ambition de créer de la communion et de convenir que l'espace des spectateurs peut devenir un lieu d'expression des tensions et des discussions qui traversent le corps social, la cité que recompose en un sens toute salle de spectacle, si petite soit-elle. En le plongeant dans une sorte de microcosme de cette cité, la scénographie peut contribuer à jeter un regard critique sur les divisions auxquelles sont forcément confrontées toutes les sociétés, mais particulièrement celles qui subissent les transformations technologiques propres au capitalisme avancé. Le scénographe et son travail de conception de l'entièreté de l'espace théâtral font partie de cette équation, qui consiste tout à la fois à activer le spectateur, y compris son sens critique, à le resensibiliser, à le déstabiliser et à l'émerveiller pour qu'il se sente concerné par le monde complexe et contradictoire dans lequel il est appelé à évoluer. Ce que peut lui faire éprouver avec force l'espace dans lequel on l'installe ou le plonge au même titre que les autres éléments de la fiction auxquels on le convie, raison pour laquelle il est peut-être nécessaire d'y prêter davantage attention.

## Bibliographie

ARONSON, Arnold (2018), *The History and Theory of Environmental Scenography*, Londres, Bloomsbury.

BENNETT, Jane (1997), *Theatre Audiences. A theory of production and reception*, New York, Routledge.

BOUKO, Catherine (2010), *Théâtre et réception. Le spectateur postdramatique*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang.

BRAULT, Marie-Andrée (2003), « La mémoire de l'eau. L'inoublié ou Marcel-Pomme-dans-l'eau : un récit-fleuve », dans Marie-Andrée BRAULT (dir.), « Marcel Dubé : 50 ans après Zone », *Jeu*, n° 106 (1), p. 14-16.

CASTELLUCCI, Romeo (2021), « Suspendre la réalité. Entretien avec Romeo Castellucci », dans Bénédicte BOISSON, Laure FERNANDEZ et Éric VAUTRIN (dir.), *Le cinquième mur. Formes scéniques & nouvelles théâtralités*, Paris, Presses du réel, p. 88-94.

CAUNE, Jean (1996), *Acteurs-Spectateurs. Une relation dans le blanc des mots*, Paris, Librairie Nizet.

DUCHARME, Francis (2009), « L'imaginaire de l'espace urbain montréalais dans *Bienvenue à et Ascension*, deux déambulatoires autoguidés d'Olivier Choinière », mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.

FÉRAL, Josette, Jeannette Laillou SAVONA et Edward A. WALKER (1985), *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Lasalle, Hurtubise HMH.

FISCHER-LICHTE, Erika (2008), *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*, London, Routledge.

FREYDEFONT, Marcel (2020), « Les contours d'un théâtre immersif », dans *Agôn*, n° 3, [En ligne] (consulté le 1<sup>er</sup> avril 2025).

GUAY, Hervé (2006), « De la polyphonie hétéromorphe à une esthétique de la divergence », dans *L'Annuaire théâtral*, n° 47, p. 15-36.

GUAY, Hervé et Sara THIBAUT (2017), « Le recours à l'amorce spectaculaire dans le processus de resensibilisation du spectateur : ouvertures vers le sacré », *Itinera. Rivista de filosofia e di teoria delle arti*, n° 13, p. 318-335, [En ligne] (consulté le 1<sup>er</sup> avril 2025).

HUGO, Victor (1995), « Préface », dans *Cromwell*, édition d'Anne Ubersfeld, Paris, Flammarion, coll. « GF », [1968].

MACLENNAN, Hugh (1992), *Deux solitudes*, Montréal, Bibliothèque québécoise, [1945].

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine (1998), *L'assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, Paris, Éditions du CNRS.

RANCIÈRE, Jacques (2008), *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique.

SCHECHNER Richard (2010), « Restoration of Behaviour », dans *Between Theater and Anthropology*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, p. 35-116.

THIBAUT, Sara (2016), « Document préparatoire à l'examen de synthèse », [non publié], Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 2016, 52 p.

THORET, Yves (1993), *La théâtralité. Étude freudienne*, Paris, Dunod.

TURNER, Victor (1986), *The Antropology of Performance*, New York, PAJ Publications.

WHITE, Gareth (2013), *Audience Participation in Theatre. Aesthetics of the Invitation*, Londres, Palgrave Macmillan.

## Notice

**Hervé Guay** enseigne le théâtre à l'Université du Québec à Trois-Rivières (UQTR). Ses recherches touchent l'histoire culturelle au Québec, les discours sur le théâtre, l'esthétique scénique, le numérique dans les arts vivants et la spectation. Citons parmi les collectifs qu'il a codirigés récemment : *Faire théâtre contemporain des textes littéraires (XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)* (Brill, 2025), *La culture au Québec au temps de la pandémie* (PUM, 2024) et *Théâtre et nouveaux matérialismes* (PUM/PUR, 2023).

## Table ronde « Formation, transmission et patrimonialisation de la scénographie au Québec : présentation des enjeux »

---

*Il s'agit ici d'une transcription retravaillée de la table ronde qui a eu lieu au Carrefour des arts et des sciences de l'Université de Montréal, le 24 octobre 2024.*

### **Animation :**

**Yves Jubinville** (CRILCQ, UQAM)

### **Panélistes :**

**Julie Basse** (conceptrice d'éclairages, UQAM)

**Guy Simard** (concepteur d'éclairages)

**Martin Labrecque** (concepteur d'éclairages)

**Yves Jubinville** Cette table ronde contribue à la réflexion sur une pratique en transformation et souhaite mettre en lumière la dynamique nouvelle qui s'installe dans le milieu du théâtre et, plus largement, dans le champ des arts vivants, où les artistes-scénographes occupent une place de plus en plus importante. Il nous a semblé que, pour parler de ces transformations et comprendre comment les scénographes ont acquis, au fil du temps, une reconnaissance en vertu de leur statut de créateur-riche à part entière, il fallait passer inévitablement par la formation. Ce faisant, notre contribution vise un double objectif.

Parler de la scénographie ne va pas de soi quand on considère l'état de la réflexion sur cette pratique dans la discipline, relativement neuve, des études théâtrales. Bien que celle-ci ait été marquée, dès ses débuts en France notamment, par les travaux

pionniers de Denis Bablet, Jean Jacquot et Elie Konigson, trois chercheurs au CNRS<sup>1</sup>, la scénographie souffre d'un déficit d'analyse en comparaison avec l'abondance des écrits sur la mise en scène, le jeu, la dramaturgie et, plus généralement, sur l'histoire. Inutile de dire que la situation au Québec n'est pas plus avantageuse. Dans *L'Annuaire théâtral*<sup>2</sup>, publication spécialisée qui débute en 1985 et prend fin en 2018, un seul numéro sur les 57 parus est consacré à la scénographie en 1992. Toute proportion gardée, les *Cahiers de théâtre Jeu* n'ont pas porté non plus une grande attention aux pratiques scénographiques. Deux dossiers seulement, publiés en 1992 également, font le point sur la question à une époque où l'on parle de « l'ère des scénographes<sup>3</sup> ».

Ce déficit se mesure également au regard du discours critique : il est peu fréquent de lire dans les journaux des propos pertinents sur le travail scénographique. Sauf exception, nous en sommes, là encore, à un stade où la critique n'a pas intégré dans son vocabulaire ni dans son regard sur la scénographie la mutation qui s'est produite il y a plus de 25 ans, alors que les responsables des décors, des costumes, des éclairages et du son accédaient (pas au même rythme, cela dit) au statut de concepteur·rices. Au chapitre de la formation, qui est tributaire à sa manière de l'état du discours dans la discipline, on constate, pour le coup, un décalage manifeste entre l'attention que suscite l'apprentissage du métier d'acteur·rice et les autres métiers du théâtre. Cette hiérarchisation, qui structure largement les relations entre les praticien·nes de la scène, se traduit en outre par le peu d'écrits théoriques sur la pédagogie de la scénographie comparativement au corpus imposant sur le jeu, la mise en scène et, plus récemment, sur la formation à l'écriture dramatique. En passant, cette situation n'est pas propre au Québec. Elle s'observe également en Europe, comme en témoigne globalement la recherche historiographique qui s'appuie sur une longue tradition d'écrits sur les acteur·rices (biographie, mémoire) remontant au XVIII<sup>e</sup> siècle et qui n'a pas d'équivalent pour les scénographes.

Notre démarche, en dépit de ce préambule, ne vise pas à réparer un tort. Il n'en demeure pas moins que l'on espère, au moyen de cette table ronde, aborder certains enjeux de la scénographie actuelle, souvent ignorés, en jetant un éclairage sur ce qui fonde cette pratique, soit les savoirs, les techniques et les principes de l'art du scénographe. Ceux-ci, en même temps qu'ils évoluent dans le temps, composent un socle de connaissances à transmettre, ce qu'on appelle communément un patrimoine ou une tradition. Au-delà des termes, ce qui est intéressant est de savoir comment les connaissances se structurent et se diffusent dans un espace donné et d'une génération à l'autre.

---

1. On pense, entre autres, à la série d'ouvrages sur l'espace théâtral au Moyen-Âge (Konigson, 1975), à la Renaissance (Jacquot et al., 1964) et dans la société moderne (Bablet et al., 1963). Précurseur, Bablet publie *Le décor de théâtre de 1870 à 1914* en 1965.

2. La revue a changé de nom en 2018 pour *Percées. Explorations en arts vivants*.

3. L'expression est de Jean-Marc Larrue (1992 : 127). Cette époque correspond à l'apparition sur les plateaux de créations scénographiques grandioses, initiant un tournant architectural et soupçonnées par plusieurs d'accaparer une grande part des budgets de production.

Pour y parvenir, nous avons conçu cette séance en deux temps : le premier est l'occasion d'un survol historique de la formation en scénographie au Québec à travers le développement d'un réseau d'établissements et de programmes. La suite s'intéresse à la dynamique interne de la pratique qui implique un partage des savoirs dans l'acte même de la création. C'est précisément l'objet de la recherche de Julie Basse, étudiante à la maîtrise en théâtre à l'École supérieure de théâtre, que j'ai le plaisir de diriger. Je lui laisse le soin de présenter elle-même sa problématique de recherche, mais si je me risquais à expliquer sa démarche, je dirais qu'elle repose sur l'idée, largement répandue, que la scénographie (et, dans ce cas précis, la conception d'éclairages) s'apprend « sur le tas ». Comment penser la « nébuleuse scénographique », pour parler plus poliment ; par quelle méthodologie l'aborder ? Telles sont les questions qu'elle pose et qui vont, dans un second temps, faire l'objet d'un échange entre Guy Simard et Martin Labrecque, éclairagistes québécois de renom. Ceux-ci ont participé à l'enquête menée par Julie dans le cadre de son mémoire et ont accepté de se prêter de nouveau à l'exercice de l'entretien, cette fois devant public.

\*

Avant la création du Conservatoire d'art dramatique en 1954 (puis celui de Québec en 1958) et celle de l'École nationale de théâtre à Montréal en 1960, les scénographes suivent des formations diverses, certaines plus formelles, d'autres informelles, qui témoignent ni plus ni moins du manque relatif de structuration de la profession dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Le mot de scénographie comme celui de scénographe n'est d'ailleurs pas d'usage courant durant cette période<sup>4</sup>. Pour ne prendre qu'un exemple, celui du décorateur, bien qu'il ait une fonction artistique reconnue au sein de l'équipe de production, il ne suit pas une formation qui le destine spécifiquement à travailler dans le domaine du théâtre. En parcourant le *Dictionnaire des artistes du théâtre québécois*, publié en 2008, on constate que les pionnier·ères qui ont marqué les débuts de la scénographie moderne ont emprunté globalement trois voies distinctes, mais non exclusives, qui les conduisent soit vers les plateaux de théâtre, soit vers la télévision et le cinéma, soit vers l'architecture et le design intérieur, soit encore, dans certains cas, dans les églises où ils et elles sont appelé·es à confectionner le mobilier religieux. La figure de Robert Prévost peut être donnée en exemple. Prévost était autodidacte et « excel[ait] en dessin, en sculpture et peinture murale » (Vaïs, 2013 : 328). Né en 1927, il fait ses premières armes comme comédien en 1947 et crée les décors d'un spectacle produit à l'occasion du centenaire du Collège de Saint-Laurent. Mais il est également connu pour avoir conçu les fameuses grilles de l'Oratoire Saint-Joseph du Mont-Royal.

---

4. Pour une compréhension des usages de ces termes, les lecteur·rices sont invité·es à consulter l'étude historique de Jean-Marc Larrue (1992) dans laquelle apparaît clairement la rupture à la fois esthétique et institutionnelle qui s'est opérée entre les « décorateurs » et les « scénographes » dans les années 1980 et qui a eu pour effet de reléguer la génération des pionnier·ères dans une sorte de préhistoire.

Parmi les artistes de sa génération, il n'est pas le seul autodidacte – si l'on inclut dans ce groupe ceux qui apprennent le métier comme apprenti auprès de chefs d'ateliers (décors, costumes) : Gatien Payette, Michel Beaulieu – mais il importe de signaler que ce profil est désormais plus rare, surtout depuis la création de l'École des Beaux-Arts de Montréal en 1922 qui accueillera bon nombre de nos premières scénographes : Jacques Pelletier, Herbert Whittaker, Paul Bussière, Marie-Laure Cabana et Marcel Dauphinais.

Une autre voie possible sera le réseau des écoles professionnelles et techniques dont la plus connue est l'École du meuble, fondée en 1935, et qui devient, en 1958, l'Institut des arts appliqués (IAA). Son bâtiment correspond aujourd'hui au Pavillon Athanase-David de l'Université du Québec à Montréal (UQAM), mais il faut savoir qu'en 1969, l'IAA est intégrée au Cégep du Vieux-Montréal. C'est là que notre collègue et regrettée Renée Noiseux-Gurik, a débuté sa formation avant d'intégrer l'École nationale de théâtre du Canada (ENTC), dont elle est l'une des premières diplômées de la section que l'on désignait alors sous l'intitulé « Production et technique ». Une autre avenue, privilégiée par les boursier·ères de la Province de Québec, était la formation à l'étranger. Contrairement à de nombreux comédien·nes qui prendront également le chemin de la France pour faire une formation spécifiquement théâtrale (dans un conservatoire, une école privée ou une troupe-école), nos apprenti·es scénographes suivront là-bas, comme ici, une formation largement conçue sur le modèle des beaux-arts qui reste dominant en Europe jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale.

On comprend donc que la création, en 1954, du Conservatoire d'art dramatique de Montréal, puis, en 1960, de l'École nationale de théâtre, a changé la donne, autant pour la pratique du jeu que pour celle de la scénographie. Il est toutefois utile de mentionner que, peu après la création de ces écoles, dont il faut rappeler qu'elles furent fondées sur les modèles européens des conservatoires et des écoles d'art, celles-ci apparaissent déjà en crise au milieu des années 1960. Le diagnostic de la Commission d'enquête sur l'enseignement des arts au Québec, mieux connu sous le nom de son président, Marcel Rioux, est accablant<sup>5</sup>. Je cite ici un extrait du rapport intérimaire déposé en 1966 avant le début des travaux de la Commission où il est question du Conservatoire d'art dramatique de Montréal :

Il nous est apparu clairement que les étudiants du Conservatoire d'art dramatique ont la conviction que tous les moyens d'une éducation nouvelle ne sont pas mis à leur disposition. Il va sans dire qu'une impression nette de frustration s'est manifestée. Il nous semble que ces étudiants sont déroutés à l'instar de beaucoup de Québécois lucides. Si bien que la recherche en eux et autour d'eux d'une identité collective et la nécessité de recevoir une formation professionnelle adéquate, correspondant dans ses grandes lignes à ce besoin, nous est apparu comme le signe évident de la crise véritable, bien qu'encore latente, qui couve dans cette institution (Rioux, 1966 : 28-29).

---

5. Les informations qui suivent concernant le développement de la formation théâtrales au Québec reprennent des éléments contenus dans une publication récente (Jubenville, 2024).

L'enquête menée par Marcel Rioux et ses commissaires, de même que les recommandations qui s'ensuivent, concernent principalement le réseau des institutions mis en place par le gouvernement du Québec, mais tout indique, en consultant d'autres sources, que l'École nationale, créée par le Conseil des arts du Canada, à la suite d'une recommandation en 1951 par la Commission Massey, est confrontée très tôt dans son histoire aux mêmes défis. Ceux-ci sont d'abord organisationnels : dans les programmes mis en œuvre de manière précipitée dans les deux établissements (trois, si l'on inclut le Conservatoire d'art dramatique de Québec), on note beaucoup d'improvisation dans le séquençage des apprentissages et dans les objectifs pédagogiques visés. Des lacunes sont observées, et ce sera un motif récurrent dans les analyses subséquentes de la formation théâtrale, au niveau de la formation des enseignant·es, issu·es majoritairement du milieu de la pratique. Les défis sont également de taille sur le plan culturel et idéologique. C'est ce que souligne le rapport Rioux, qui montre bien comment la formation dans les écoles professionnelles, hantée par l'héritage européen, semble de plus en plus déphasée par rapport aux orientations et au développement de la pratique du théâtre au Québec, engagé dans un mouvement d'affirmation nationale, lequel épouse, par ailleurs, la volonté d'émancipation de toute une génération.

Dans l'analyse de Rioux, il s'impose de rappeler que cette volonté d'émancipation n'a pas que des échos politiques ; elle s'inscrit dans une reconfiguration complète du domaine de la culture et donc des catégories à partir desquelles doivent être repensés les pratiques et les métiers artistiques à l'ère post-industrielle. À la division classique entre les arts traditionnels et les arts savants, sur laquelle reposait largement l'établissement des écoles professionnelles (en musique, en danse et en théâtre), la perspective de Rioux oppose un système s'appuyant sur un champ de production symbolique élargi et redessiné incluant les médias et la production culturelle de masse. Art de l'environnement, design, arts du son, de l'image et de l'espace (architecture et scénographie) côtoient la littérature, la peinture, la musique, le théâtre et la danse selon une dynamique qui, sans nier les traditions disciplinaires, cherche à valoriser le croisement des savoir-faire et des techniques, et la circulation des œuvres et des publics dans un espace de plus en plus décloisonné.

Dans cet esprit, voici comment le rapport Rioux situe la formation de la scénographie dans le projet de rénovation de l'enseignement des arts au Québec à la fin des années 1960 :

La formation du scénographe est essentiellement celle d'un artiste en arts plastiques, mais plus particulièrement intéressé à l'espace architectural. L'éclairage, l'acoustique et les moyens audiovisuels sont pour lui des techniques fondamentales. Elles doivent le familiariser avec les exigences particulières des arts de la scène et de l'écran, avec les disciplines de la communication graphique et de l'architecture d'intérieur ; ce qui sous-entend la nécessité de cours et de recherches communs en liaison avec ces diverses disciplines. Le scénographe doit de plus avoir une formation littéraire afin de pénétrer la signification du texte (Rioux, 1968 : 210).

L'on pourrait citer d'autres passages sur la scénographie, très inspirés, dans le Rapport Rioux qui montrent qu'en la matière les commissaires avaient une compréhension approfondie de l'évolution de la discipline qui anticipait, à bien des égards, les transformations de la pratique observées vingt, trente et même quarante ans plus tard. À l'époque de la publication du rapport, les commissaires fondaient d'ailleurs beaucoup d'espoir sur la nouvelle université qui, en 1969, allait ouvrir ses portes au centre-ville, pour incarner cette vision nouvelle. L'Université du Québec à Montréal (UQAM) a été conçue comme un laboratoire remettant en cause le modèle traditionnel de l'université, notamment par le rejet de la division disciplinaire incarnée par les facultés. Ce projet épousait ainsi l'esprit et la lettre du Rapport Rioux qui envisageait déjà que l'art dramatique, pour ne prendre que cet exemple, représentait un champ d'activité censé regrouper des domaines connexes, comme le théâtre, les métiers de l'audiovisuel, mais également la pédagogie et l'animation sociale. Il est intéressant de noter que la scénographie n'était pas, à ce stade, intégré au « module » d'art dramatique. Il le sera beaucoup plus tard (1985) lorsque sera créé le Département de théâtre. À la faveur d'une réforme majeure se mettra en place un programme où seront regroupées, à l'enseigne du théâtre, l'ensemble des expertises dans ce domaine.

Ce moment correspond, par ailleurs, à la fin de la période d'expansion que connaît l'activité théâtrale et qui se répercutait sur l'offre de formation au Québec. Cette période a vu se multiplier les écoles et les programmes à différents niveaux d'enseignement, et ce, dans les réseaux aussi bien francophones qu'anglophones. Aux trois institutions, déjà bien implantés depuis les années 1950 et 1960, s'ajoutent alors les cégeps (Saint-Hyacinthe, Lionel-Groulx) qui proposent des parcours de formations générale et professionnelle en interprétation et en production, et les universités (Ottawa, Laval, UQAM, Sherbrooke) qui profitent de la vague (déclinante) de la création collective et du théâtre expérimental pour créer des cursus d'études où la théorie se mêle (pas toujours dans l'harmonie) à la pratique, si bien qu'ils ne font pas, au départ du moins, directement concurrence aux écoles établies ou nouvelles.

Est-ce besoin d'ajouter que cette évolution suit le mouvement de professionnalisation qui tente de structurer le secteur dans la foulée des Premiers états généraux du théâtre professionnel en 1981, reléguant ainsi à la marge la production des amateur-rices. Ce dernier élément est important pour comprendre qu'une pression s'exerce alors pour que tous les acteurs du milieu, y compris les écoles, s'alignent sur certaines normes et promeuvent un théâtre affichant des qualités esthétiques et techniques manifestes. La professionnalisation explique que peu à peu tous les établissements qui souhaitent garder leur place sur l'échiquier de la formation afficheront des programmes sensiblement similaires. C'est le cas de l'UQAM, par exemple. Mais à l'inverse, à peu près au même moment, l'Université de Sherbrooke met fin à son programme, conséquence des débouchés limités pour les diplômé-es et de l'absence de compagnies bien établies dans le marché local.

Ce développement du secteur est bien décrit et analysé dans le rapport Black, du nom du président, Malcolm Black, d'un comité spécial mandaté par le Conseil

des arts du Canada pour faire un bilan, après vingt ans, de la formation théâtrale au Canada (Black et al., 1978)<sup>6</sup>. Les constats de ce comité sont, avec le recul, des plus lucides et rappellent à certains égards le ton du rapport intérimaire de la Commission Rioux qui n'hésitaient à parler de « crise ». En effet, certaines des situations dénoncées en 1969 reviennent dans le rapport Black de 1978, notamment celle concernant la concentration des établissements de formation dans la grande région de Montréal qui entretient, à l'évidence, un fossé démocratiquement injustifiable entre les régions et les grands centres (Montréal, Québec). À l'inverse, alors que Rioux proposait d'intégrer les écoles d'art au réseau universitaire, jugeant que la formation des artistes se devait d'être aussi bien balisée et, par conséquent, exigeante que celle des scientifiques, les auteurs de la version française du rapport Black (Gilles Marsolais et Jean-Pierre Ronfard) affichent clairement leur préférence en faveur d'un régime séparé pour les écoles professionnelles. La recommandation de Rioux à l'effet de fusionner le Conservatoire d'art dramatique à la nouvelle université (UQAM) va, en ce sens, à l'encontre de leur vision qui perçoit, dans l'arrivée des établissements collégiaux et universitaires dans le champ de la formation théâtrale, la cause du chômage qui afflige de plus en plus la communauté théâtrale et la précarité systémique qui en découle.

Ce sujet litigieux – on évalue à l'époque, de même aujourd'hui, à plus de 80 nouvelles personnes aspirantes à profession de comédien·ne qui font annuellement leur entrée sur le marché – va paralyser, longtemps après la publication du rapport Black, le débat sur la formation théâtrale au Québec. J'attire cependant l'attention sur le fait que, dès le départ et dans les quelques rares interventions publiées par la suite sur le sujet, personne ne s'est interrogé sur la situation des diplômé·es en scénographie. À la lumière des données plus récentes qui témoignent plutôt d'une pénurie de main-d'œuvre dans les secteurs de la production et, dans une moindre mesure, de la conception scénographique, en raison notamment de la diversification des débouchés, on s'explique mal cette occultation, sinon en rappelant que le champ des pratiques scénographiques était sans doute, à l'époque du rapport Black, un angle mort dans la réflexion sur la formation théâtrale.

Cette parenthèse n'est pas inutile à la lumière des travaux plus récents menés sur les enjeux de la formation. Dans le rapport du comité Formation professionnelle en théâtre, commandé par le Conseil québécois du théâtre (CQT) dans la foulée des travaux des Deuxièmes états généraux du théâtre professionnel de 2007, la scénographie est complètement absente. Pour la petite histoire, rappelons que la sortie du rapport en 2014 avait provoqué une onde de choc dans les écoles visées par les recommandations du comité, présidé à nouveau par Marsolais. On comprend ici que, dans la logique de « marché » privilégiée par ce dernier, et devant la nécessité apparente d'effectuer une rationalisation de l'offre de formation au Québec, le comité-conseil condamnait les formations collégiales (Saint-Hyacinthe, Lionel-Groulx) et universitaires (UQAM) à disparaître ou les invitait à se repenser afin de laisser le champ libre aux conservatoires et à l'École nationale.

---

6. Les signataires du chapitre consacré au Québec sont Gilles Marsolais et Jean-Pierre Ronfard.

La réaction forte des directions des établissements du réseau de l'enseignement supérieur aura toutefois fait dérailler la stratégie du CQT qui prendra rapidement la décision de retirer de l'espace public le rapport sur la formation en jeu et de suspendre définitivement les travaux du comité sur la formation en production et en scénographie. Le rapport prévu sur ce secteur d'activité ne verra jamais le jour. Vérification faite auprès du CQT pour les fins de cette présentation, il n'existe d'ailleurs aucune trace de procès-verbaux, ni même de comptes-rendus de réunions, confirmant que ce comité ait bel et bien existé et qu'il ait même amorcé une réflexion sur le sujet.

Même si j'ai été personnellement très critique de cette démarche, je mesure aujourd'hui combien le déficit de réflexion à ce chapitre nuit à la cause du milieu et des écoles. En témoigne le processus dans lequel nous sommes actuellement engagés à l'École supérieure de théâtre pour repenser nos programmes. À l'exemple de ce qui se passe dans l'ensemble du réseau de l'enseignement supérieur, cette opération complexe a consisté, dans un premier temps, à faire l'examen des forces et des faiblesses de nos cursus actuels. Une auto-évaluation a été menée de façon sérieuse en prenant en compte le contexte plus large de la formation dans les domaines que nous couvrons : jeu, scénographie, études théâtrales et enseignement. Cette analyse globale aurait grandement bénéficié d'un document-synthèse comme celui que préparait le CQT sur la formation en scénographie.

\*

### **Comment faire à partir de maintenant ?**

C'est la question que je voudrais poser au terme de cette brève traversée des développements de la formation en scénographie au Québec. Je la pose en étant conscient que je n'ai offert ici qu'un aperçu des enjeux institutionnels entourant l'enseignement en scénographie. Il reste encore la tâche de dresser la liste des formations offertes partout au Québec, au-delà de celles qui sont les plus connues ou reconnues, de tracer ensuite le portrait des programmes actuels dans les écoles professionnelles, de comprendre également les défis auxquels elles sont confrontées et qui les amènent à s'adapter ou pas aux nouvelles pratiques scénographiques. Ce travail est à l'étape préliminaire. Je n'en dirai que quelques mots en guise de conclusion.

La première chose concerne les « perspectives d'avenir » de la profession de scénographe. Pour qui entreprend, comme on le fait à l'UQAM, une réflexion devant conduire à l'élaboration d'un nouveau programme de formation, des informations là-dessus sont précieuses. Dans mes recherches, j'ai mis la main sur un document intéressant, qui ne remplace certes pas l'étude avortée du CQT, mais qui répond néanmoins aux questions qui interpellent les établissements invités à justifier la « pertinence sociale » de leur programme de formation. Ce document est produit par un organisme (Métiers Québec), affilié au gouvernement du Québec, chargé de compiler des données sur les métiers et professions dont sont friands les conseiller·ères pédagogiques dans les écoles secondaires et au niveau collégial appelé·es à guider les étudiant·es vers les

programmes répondant à leurs intérêts professionnels. Pour qui connaît les défis du recrutement dans les écoles de théâtre ces dernières années, on comprend le rôle stratégique de ces personnes dans la dynamique de l'offre et de la demande des formations professionnelles, dynamique qui peut expliquer la baisse marquée, dans la plupart des établissements, des demandes d'admission. Je cite ici, en vrac, certaines des observations consignées dans ce document qui décrivent la situation dans le champ de la scénographie un an après la pandémie de la COVID-19 :

*- L'industrie est caractérisée par une forte présence de travailleurs autonomes, dont la proportion atteint près de 60 % dans le personnel professionnel des arts et de la culture, et un peu moins de 30 % du côté du personnel technique.*

*- Le financement des arts et des entreprises et organismes culturels est souvent bouclé au moyen de subventions et de contributions gouvernementales et du mécénat, tandis que les activités de loisirs et de divertissement dépendent plus des dépenses discrétionnaires des ménages.*

*- L'emploi était en croissance continue depuis une décennie dans l'industrie par suite des investissements importants qui ont créé des produits culturels diversifiés et augmenté l'offre de divertissement dans les régions du Québec.*

*- Cette industrie, qui vit de la présence effective d'un grand nombre de personnes à la fois, a été fortement touchée par les mesures sanitaires – on estime que l'impact sur les effectifs a même été plus élevé que ce qu'on a pu voir en raison de la grande proportion de travailleurs autonomes dans les arts et spectacles.*

*- L'annulation des grands événements et des rassemblements en 2020-2021, la fermeture des frontières, l'arrêt prolongé des représentations et l'interdiction de pratique d'activités sportives et de loisirs a [sic] affaibli plusieurs entreprises.*

*- Dans les musées, les fermetures et reports d'expositions ont entraîné une baisse dans la fidélisation de la clientèle, tandis que l'arrêt d'événements d'affaires et caritatifs et la mise sur la glace des projets d'expansion a [sic] rendu le développement des activités plus ardu – dans bien des cas, la pandémie a effacé les gains réalisés au cours des 5 à 10 dernières années.*

*- La perte de revenus pour les théâtres, les musées et les festivals a été significative, et certains trouvent la relance des activités fort difficile malgré la participation massive des publics, au point où les plus petites organisations pourraient ne pas s'en remettre malgré l'aide gouvernementale.*

*- Les arts et spectacles sont très populaires auprès de certains groupes d'âge, mais le vieillissement viendra peser sur le potentiel des prochaines années, puisqu'une corrélation existe entre l'âge et l'abonnement: une révision des modèles actuels proposés par les diffuseurs de spectacles sera nécessaire afin d'assurer le maintien des assistances dans les salles.*

*- Finalement, cette industrie bénéficie aussi du développement de nouveaux créneaux, telle la production de segments filmés incorporés à des sites Internet et à des jeux ou didacticiels vidéo (Métiers Québec, 2023-2024).*

Malgré ou peut-être en raison de ce portrait globalement pessimiste du secteur de la scénographie, qui accentue la pression sur chacune des institutions de rivaliser

d'ingéniosité pour attirer la clientèle (partout en baisse), il importe de mentionner qu'aucune d'elles n'a fait le choix d'abandonner la partie. J'ai eu l'occasion de rencontrer, dans le cadre d'une enquête, des personnes investies dans la formation en scénographie dans quatre écoles différentes (École nationale de théâtre, Concordia, Lionel-Groulx, École supérieure de théâtre de l'UQAM) de la région montréalaise, et le portrait qui se dégage est celui d'un milieu de formation résilient qui cherche résolument à se réinventer et à répondre aux défis de l'avenir. Deux d'entre elles, faut-il le mentionner, ont mis sur pied un nouveau programme (Lionel-Groulx) ou entrepris de le faire à moyen terme (UQAM). À l'École nationale de théâtre (où les sections francophone et anglophone ont été fusionnées), l'adaptation est une préoccupation constatée et les structures souples de l'institution lui donnent un avantage par rapport à ses concurrent·es, en ce que des changements peuvent, à peu de frais et de façon rapide, être mis en place pour répondre au contexte changeant de la profession.

Reste que toutes ces écoles subissent, directement ou indirectement, les contre-coups de la crise dans laquelle est plongée le milieu des arts vivants, mais également celui de la télévision, du cinéma et des musées. Quelles que soient les perspectives (bien incertaines) de refinancement dans ces domaines d'activités, la réorientation des programmes de formation en scénographie ne pourra se faire en ignorant cette réalité. L'élargissement du champ scénographique pourrait bien être, paradoxalement, la seule stratégie de sortie viable, avec des répercussions importantes sur l'environnement dans lequel se développeront, à l'avenir, les formations et les pratiques du théâtre.

Je vais donner la parole à Julie qui va élaborer sur la transmission.

**Julie Basse** Je vais vous parler de mon parcours personnel de praticienne qui m'a menée à l'université dix ans après avoir fini l'école de théâtre et qui m'a mené aussi à un besoin de théoriser cette transmission. Je vais y aller avec des anecdotes et des tranches de vie, qui vont permettre de nourrir les prochaines discussions. J'ai été admise à l'école de théâtre en 2010 et j'ai reçu des enseignements théoriques de ceux et celles que je considère à plusieurs niveaux comme des maîtres : Alice Ronfard, Louise Roussel ou, encore, Guy Simard. À l'École Nationale de théâtre du Canada, lors de *coachings* personnalisés sur des productions de finissant·es, j'ai rencontré Martin Labrecque, Étienne Boucher et Éric Champoux, mes futurs pairs. Juste après avoir obtenu mon diplôme en 2013, j'ai été technicienne en salle, en tournée, assistante à la conception d'éclairages et jeune conceptrice de théâtre. Le premier spectacle que j'ai tourné, c'était une conception d'éclairages de Guy Simard pour L'Illusion Théâtre de marionnettes. Il y avait 30 lampes. La répartition entre les généraux et les spéciaux qui éclairaient les comédien·nes, et les effets spéciaux qui impressionnaient les enfants, était complètement adéquate et ça fonctionnait dans n'importe quelle salle au Québec. C'est là que je me suis rendu compte que mon apprentissage technique continuait en dehors des murs de l'école. J'ai appris à régler des latéraux avec Étienne Boucher. Je me souviens encore de la première fois où Martin Labrecque m'a laissé régler des lampes durant une période de focus au Théâtre du Nouveau Monde (TNM) sur *Roméo et Juliette*.

Au fil du temps, j'ai réalisé que, plus je demandais des conseils techniques à mes pairs, plus j'obtenais des réponses humaines. Quand j'ai demandé à Martin comment éclairer certaines disciplines de cirque, il m'a davantage parlé du processus de création en cirque, des dynamiques humaines qu'il fallait que je comprenne. Et curieusement, c'était vraiment plus facile d'éclairer un trapèze après ça. Alors que je m'apprêtais à collaborer pour la première fois avec Brigitte Haentjens, Guy ne m'a pas vraiment parlé de sa couleur préférée ou de ce qu'elle aimait vraiment en éclairage, mais plutôt de la façon de créer de la femme de théâtre, avec son point de vue de concepteur d'éclairages. Tous ces moments extrêmement précis ont complété mes savoirs académiques et m'ont aussi fait gagner énormément de temps. Et aujourd'hui, en dehors de ma pratique d'éclairagiste, je m'intéresse à cet héritage inconscient que transporte chaque concepteur·rice. Comment des gestes se sont transmis au fil du temps ? Par qui ça a commencé ? Comment ça se décline et aussi de quelle façon ça va exister après ? Cette réflexion prend la forme d'un mémoire de maîtrise en cours à l'UQAM, sous la direction d'Yves Jubinville.

Quand j'ai commencé à m'intéresser plus sérieusement à la pratique dans laquelle je m'inscris, il y a eu plusieurs événements. Le premier : j'étais assistante éclairagiste maison pour l'Opéra de Montréal. J'ai demandé au chef électrique d'installer des lampes de part et d'autre du proscenium au sol et il m'a répondu fièrement que ça s'appelait des Beaulieu, d'après Michel Beaulieu, concepteur d'éclairages, qui a commencé sa carrière dans les années 1970 et qui a beaucoup exploité cette position. Un peu plus tard, je suis allée faire un spectacle au Club Soda, puis, cette même position quelques pieds plus haut, s'appelle des Thibodeau. Si j'abuse moi-même parfois des Beaulieu, si je convoque l'esprit de Martin Labrecque quand je mixe de l'ambre et du bleu foncé, si je tiens également d'Éric Champoux un souci d'un accrochage esthétique et plutôt bavard avant même que les lampes n'allument, ce sont aussi les techniques de Guy Simard que j'emploie quand j'éclaire des cycloramas ou des toiles peintes, surtout en fait quand il y a un nombre assez restreint de projecteurs. Je cohabite dans ma pratique avec tous ces petits fantômes, mais je n'ai pas l'impression de copier ni d'appliquer des méthodes ou des recettes. Je me rends compte que je tiens des outils d'une mémoire collective.

Quand j'ai ressenti le besoin de comprendre vraiment les origines et les développements de ma pratique, j'ai ouvert les mêmes ouvrages que ceux que j'ai lus lorsque je me suis intéressée au théâtre québécois et je me suis heurtée à certains vides dans la littérature, puisque l'histoire du théâtre est documentée du point de vue des auteur·rices, des comédien·nes, des metteur·ses en scène, beaucoup des critiques, mais jamais du point de vue des éclairagistes. J'ai donc commencé ma recherche par une compréhension historique de l'évolution du milieu du spectacle vivant au Québec, avec pour arrière-plan les différentes étapes du processus de reconnaissance, du caractère autonome de la conception d'éclairages. Je me base également sur cinq entrevues avec cinq concepteur·rices d'éclairages de cinq époques différentes dont la pratique m'est familière. En réponse à toutes les analyses de spectacles et aux rares observations des

critiques qui ne décriront jamais assez finement les gestes des concepteur·rices et aussi à la quasi-absence des témoignages des praticien·nes, j'ai choisi de décloisonner l'aspect chronologique en m'intéressant à la façon dont les formes se répondent, la façon dont des formes anciennes vont ressurgir dans de nouvelles formes en m'inspirant du travail de l'historien de l'art Aby Warburg. Par l'entremise des photographies de spectacles et des images qui inspirent les concepteur·rices, en guise finalement de vestiges des propositions scéniques, je compare et j'analyse des rapprochements entre elles pour évoquer, à la manière de Warburg, l'assemblage de la pensée reliée à la conception d'éclairages au Québec dans les 50 dernières années.

**Yves** On va passer à la partie table ronde avec nos trois praticien·nes. Ici, une citation tirée du discours de remerciement du Prix Gascon-Thomas en 2010 de Wajdi Mouawad où il explique un peu son expérience de formation à l'École nationale et les suites de cette formation servira d'entrée en matières :

En fait, si je dois dire quelque chose, je crois que l'école c'est une coulée d'eau bouillante qui tombe. Lorsqu'on est à 16, 17 ans, 18 ans, on espère être du thé. On entre à l'école et on se fait dire tu es un thé, mais on n'est plus que la poche encore. On n'est pas infusé. L'eau bouillante est nécessaire pour infuser le thé, pour faire sortir tous les arômes, pour faire sortir toute la richesse. L'école, c'est une eau bouillante. Mais évidemment, ce n'est pas drôle de recevoir un chaudron d'eau bouillante. Infuser trois ou quatre ans, c'est long (Mouawad, 2010).

Comment s'est passée votre coulée d'eau bouillante ?

**Guy Simard** Je suis convaincu que le corps professoral est ce qui a le plus grand impact sur la formation, dans le sens où c'est le non-académique transmis par ces gens, qui ont du métier, de l'expérience, qui nous permet d'avoir une certaine philosophie de vie, de travail et qui nous permet finalement de développer notre personnalité. J'ai commencé à faire de l'éclairage en 1971, mais c'est en 1973 que je suis entré à l'école de théâtre. Je faisais partie de ce qu'on appelait le groupe de production, ce qui relevait de la technique. À cette époque, José Descombes, Suisse d'origine, dirigeait la section et exigeait de nous une rigueur et une ponctualité exemplaires. Techniquement, nous étions encadrés par Freddie Grimwood, un Britannique, qui assumait la direction technique du Monument-National avec qui j'ai eu de passionnantes discussions. Je ne peux passer sous silence le travail de Stanley Wiggjns, qui était le chef d'atelier de décors, très imaginaire et spécialiste des raccourcis, et Léo Poulin qui était notre fantôme au Monument-National. Il était concierge et habitait dans le Monument-National. À toute heure du jour ou de la nuit, on pouvait aller frapper à sa porte, il nous ouvrait et on pouvait avoir accès à la scène. On travaillait de nuit, même si, officiellement, ce n'était pas permis. Il y avait Michael Eagan, un professeur de dessin technique, qui parlait français avec son accent anglophone du sud du Nouveau-Brunswick, un amoureux de Patsy Gallant, la reine du disco de l'époque pour qui il dessinait les décors. Jean-Claude Germain, l'auteur, pouvait nous parler de l'histoire du théâtre sans s'arrêter pendant des heures, que dis-je, des jours et des jours. Jacques Languirand nous entretenait sur les nouvelles technologies de l'époque qui avaient été développées pour L'Exposition

universelle de 1967, c'est-à-dire projection diapo, film 16 mm, l'audiovisuel et les mouvements de décors mécanisés de Josef Svoboda. Nous étions tous en contacts étroits avec la section « Interprétation », sous la direction artistique d'André Pagé. Ce dernier venait de Radio-Canada, de la télévision, des émissions pour enfants. C'était un homme très attentionné qui prenait, en quelque sorte, soin de nous et qui essayait de nous transmettre l'amour du théâtre et de la scène. Son équipe était composée d'artistes jeunes et dynamiques, dont Michèle Rossignol. À cette époque, la section « Interprétation » se préparait à révolutionner le théâtre ; autrement dit, à bousculer tout ce qui était traditionnel, tous ceux qui avaient été formés à Paris. Le théâtre québécois commençait à prendre sa place : Roger Blais s'occupait de la mise en scène, le poète Michel Garneau de l'interprétation, et le musicien André Angelini, qui nous donnait des cours de chant, composait des musiques et s'intéressait à la technique. Il n'y avait pas de cloisons. On travaillait tous ensemble sur la création. Et au niveau de la scénographie, c'était le grand concepteur de costumes François Barbeau qui en était responsable : peinture, dessin, accessoires, etc. Il n'y avait pas de cours d'éclairage, mais, une fois par année, l'école faisait venir pendant une semaine un·e spécialiste ou un·e conférencier·ère. Les années où j'étais à l'école, le cours d'éclairage était donné, sous forme de conférences et d'ateliers, par Francis Reid, un éclairagiste britannique qui enseignait à Londres, auteur de plusieurs livres sur le sujet. Avec lui, j'ai appris comment doit se comporter un éclairagiste, c'est-à-dire avec discrétion, philosophie et humour. En mai 1975, sur la scène du Monument-National, nous étions quatre à recevoir nos diplômes à la suite de notre formation de deux ans, laquelle était teintée de collégialité et d'humaniste. C'est ce qui permet à l'artiste de se développer, lui qui sait ce qu'il doit aller chercher comme informations pour réaliser ses idées. C'est carrément l'inverse de la formation du côté anglophone, où les gens viennent chercher un manuel, du « *how to* ». Au Québec, c'était « *comment imaginer* ». Je suis le produit de ça<sup>7</sup>.

**Yves** Merci beaucoup Guy. À toi Martin, ta coulée d'eau bouillante.

**Martin Labrecque** En fait, je ne voulais pas devenir concepteur d'éclairages, mais directeur photo. Je ne voulais non plus aller tout de suite à l'université ou au Collège Saint-Laurent en cinéma. J'ai décidé de faire un détour par l'école de théâtre que je ne connaissais pas du tout. J'y ai rencontré un monde qui était tout nouveau pour moi. Claude-André Roy m'enseignait l'éclairage. Il était vraiment particulier dans sa façon d'enseigner et a allumé des choses en moi. Tranquillement, je suis tombé en amour avec ce métier. Mais à ce moment, il y avait deux éclairagistes qui travaillaient : Michel Beaulieu et Guy Simard. Il n'y avait pas beaucoup de place pour les jeunes. Je ne savais pas trop comment faire. J'ai donc décidé de prendre une année sabbatique après mon école de théâtre.

Jean-Claude Leblanc, qui faisait alors de la télévision, a alors appelé à l'école de théâtre en demandant qui était leur meilleur éclairagiste. J'ai fini l'école de théâtre le

7. Cette présentation est librement inspirée d'un discours prononcé par Guy Simard à l'École nationale de théâtre en 2023. Voir aussi l'entrevue tenue à la suite de la remise du Prix Gascon-Thomas Carrière à Guy Simard en mars 2023.

22 et le 23, j'étais sur le plateau de *Watatatow*, en train de faire de l'éclairage de télévision alors que je venais d'étudier quatre ans en théâtre. Mais comme Jean-Claude avait aussi fait l'École de théâtre professionnel du Collège Lionel-Groulx (à Sainte-Thérèse), chaque fois que j'avais un petit contrat de concepteur d'éclairages, il me laissait le faire. J'étais très chanceux parce que je n'ai pas eu à faire d'autres choses, c'est-à-dire que je travaillais pour Jean-Claude qui venait de la même école que moi et donc qui comprenait ma philosophie. Je pouvais donc pratiquer mon métier de concepteur d'éclairages quand je le voulais et je ne faisais pas d'autres métiers entre les deux. À l'école de théâtre, Claude-André Roy et André Naud m'ont appris des choses, mais je pense que j'ai vraiment beaucoup appris après. Je n'avais jamais été assistant, mes seules références étaient les spectacles que j'allais voir de Michel Beaulieu et de Guy Simard. Et je tirais tout mon jeu artistique de ces spectacles. J'allais beaucoup au théâtre à cette époque. Ça a été ça mon bain, ça a été un drôle de chemin. À l'école, j'avais aussi rencontré Serge Denoncourt, avec qui j'avais travaillé sur un spectacle de finissant-es. Il travaillait alors beaucoup avec Michel Beaulieu. Trois ans après ma sortie de l'école, Michel ne pouvait pas faire un spectacle avec Serge, qui m'a alors demandé de le faire. Ça a été comme le début de mon métier de concepteur d'éclairages parce qu'on a poursuivi ensemble. J'ai fait 37 spectacles avec lui. La rencontre avec Serge Denoncourt a été déterminante pour moi, ce qui a fait aussi que je ne suis jamais allé à l'université en cinéma.

**Yves** Toi, Julie, quelle a été ton expérience au début ?

**Julie** Ma coulée d'eau bouillante, ça a été plein de petits moments pivots qui ont surgi plus tard dans ma pratique. Pour en nommer quelques-uns, il y a eu l'atelier de conception d'éclairages à une seule lampe autorisée qui était donnée par Guy et Christian Lapointe. Ça part du réflexe de la première lampe qu'on va dessiner sur un plan, ce geste-là qu'on dépose et auquel on se réfère tout le temps pour aller à l'essence.

C'est là aussi que j'ai fait la rencontre de mes plus grands complices artistiques, qui sont Félix-Antoine Boutin, Gabriel Plante, Odile Gamache et Émilie Martel. À l'école, on savait qu'on allait partir une compagnie et travailler ensemble. Quand on est sorti-es de l'école, on avait exactement les mêmes désirs et on était exactement à la même place avec nos spécialités différentes que sont la mise en scène, l'écriture, la scénographie, la direction de production et de direction administrative et la conception d'éclairages. Ça nous a aussi permis d'avancer ensemble et de nous dire : « Oui, il y a l'institution et on a envie d'aller vers ça, mais on a aussi envie de faire nos choses ensemble ». Dans ces trois ou quatre années d'école, on a été un peu brassé-es dans la même eau.

**Yves** Martin et Guy, vous avez déjà un peu anticipé le sujet de la deuxième partie de l'entretien. Mouawad dit que, après l'école, on cherche à défaire un peu ce qu'on a appris, à désobéir. Est-ce que vous partagez cette idée et, si oui, comment cela se fait-il ? Au-delà de vos premiers pas dans le métier, comment la formation reçue s'est métabolisée dans la pratique que vous avez développée par la suite ?

**Martin** Je pense que les relations humaines, en tout cas pour moi, sont la pierre angulaire d'une création théâtrale. Et ça, tu ne l'apprends pas à l'école. Tout change à partir du moment où tu es conscient de comment se passe la création, comment interagir avec les gens, comment parler au metteur en scène, au scénographe, aux concepteurs des costumes, bref comment tout ce monde partage ses idées et ses visions. Pour moi, ça a été la grande révélation après l'école. Jean-Claude Leblanc m'a beaucoup appris à cet égard. En télévision, il y a tellement de monde et tu interagis avec chaque personne rapidement. Jean-Claude me disait : « Tu ne peux pas demander ça aux gens comme ça. Tu ne peux pas utiliser ces mots-là. Fais attention comment tu demandes cette affaire-là ». Cette façon d'agir et d'interagir a été ma deuxième école, en quelque sorte.

**Julie** Pour ma part, j'ai plutôt regardé les autres désobéir, en assistant et en étant aussi technicienne. Et quand j'ai fini, ça m'a permis aussi de travailler avec des éclairagistes parce que, quand on fait de la conception d'éclairages, on est quand même tout seul dans son équipe. La seule façon de voir des éclairagistes travailler, c'est de les assister ou d'être technicien·ne. La tournée m'a vraiment fait comprendre ces dynamiques. Dans un cours de conception, Guy Simard nous a dit tout naturellement : « Vous allez voir, vous allez faire des conceptions. Vous allez faire une conception au Théâtre d'Aujourd'hui avec habillage, pas d'habillage, avec le gradin dans un sens et le gradin dans l'autre sens. Vous allez faire l'Espace Go et le TNM, mais le TNM, ce n'est pas le but ». Ça nous avait tous·tes marqué·es parce que c'est ça qu'on voulait faire, on avait l'ambition de faire de gros spectacles. Il fallait donc apprendre à faire les affaires entre nous et pas nécessairement de viser l'institution à la sortie de l'école. Cela a résonné en moi. Et c'est peut-être aussi ce qui a fait que j'ai trouvé la porte d'entrée vers l'institution. C'est plus facile quand ce n'est pas le but, on en profite davantage quand on est rendu·e là.

**Yves** Guy, vous êtes le doyen du groupe. Vous n'étiez pas parmi les premier·ères étudiant·es à l'École nationale en scénographie, mais, vous faites partie de la première génération. L'École nationale à l'époque, avait hérité d'une tradition européenne dont vous cherchiez à vous distancier. Comment s'est faite cette transition, cette désobéissance ? Avec le recul, avez-vous enfin l'impression qu'au fil du temps s'est développée une tradition proprement québécoise ?

**Guy** En 1973, c'était le début de la rupture, à l'arrivée de Michèle Rossignol. En production, le mandat était de former des gens pour le TNM, essentiellement des régisseur·ses et des assistant·es. La technique, c'était comme un mal nécessaire : les étudiant·es en interprétation avaient besoin de ça pour faire leurs spectacles. L'objectif était donc de former des gens pour les grandes institutions. Notre cohorte de professeur·es était constituée de gens qui avaient brassé la baraque et qui voulaient construire quelque chose de nouveau. On a embarqué là-dedans. Plusieurs professeur·es ont admis qu'on n'était pas faciles, mais disaient être content·es de ce qu'on avait fait. Il y avait

*Les Enfants du Paradis*<sup>8</sup> et les débuts du Théâtre d'Aujourd'hui<sup>9</sup>. Les textes québécois commençaient à être montés par des jeunes. Et on a suivi.

**Yves** Et plus de 40 ans plus tard, est-ce vous jugez qu'il y a ici une façon particulière d'exercer ce métier ? Comment la comparer avec ce qui se fait ailleurs, vous qui avez une expérience internationale ?

**Guy** J'ai surtout été formé par des Britanniques, qui ont une approche moins systématique que les Américains. Pour les Américains, tout doit être en ordre, faire un plan d'éclairage est un objet esthétique en soi. Alors que du côté des Britanniques, tu fais un plan d'éclairage pour que ton chef éclairagiste comprenne ce que tu veux faire. Les Américains considèrent l'éclairage comme une œuvre d'art et, avec eux, il fallait se tenir à une façon de faire. C'était très systématique. La formation américaine et canadienne-anglaise répond à une exigence d'efficacité ; l'école t'apprend le « *how to do* ». Mais le vrai travail, c'est de communiquer avec le public, de faire passer les choses. On était donc dans une dynamique complètement différente. Quand vous passez dans les corridors de l'école, il y a des photos des productions. Regardez les photos des productions de la section anglaise et vous verrez ce qu'on faisait 10 ans avant du côté francophone. Le théâtre à Broadway, c'est toujours éclairé de la même façon. Les éclairagistes britanniques qui débarquent viennent faire des choses différentes, avec une ambiance, une atmosphère, une conception plus raffinée. Ça a été une cassure.

**Yves** Après la période de formation, il y a eu le métier lui-même. Guy et Martin, vous êtes aujourd'hui dans une position où vous avez enseigné ou vous enseignez encore. Comment qualifieriez-vous votre legs ? Quand vous êtes devant des étudiant·es et que vous puisez dans votre expérience, qu'est-ce que vous cherchez à transmettre ?

**Martin** Je vais faire une parenthèse. Il y a quelque chose qui m'a beaucoup touché. Guy a enseigné un cours pendant 30 ans que je n'ai jamais suivi parce que j'ai fait ma formation à Sainte-Thérèse. Mais j'ai entendu parler de ce cours pendant 20 ans parce que tout le monde avec qui je travaillais me disait : « Ah, le cours de Guy Simard... », qui est le fameux cours avec un projecteur. Un jour, Guy m'a appelé, je suis allé le voir et il m'a dit : « J'aimerais que ce soit toi qui reprennes mon cours. Je ne veux pas que ce soit n'importe qui, nommé par l'École, qui me remplace. J'aimerais avoir mon mot à dire ». Ce legs m'a beaucoup touché, comme la confiance que tu as eue en moi. Ce cours a été donné pendant des années et tu m'offrais de le continuer en le faisant évoluer, si je le souhaitais. Ça a été très important pour moi. Cela dit, maintenant j'essaie de trouver ma signature dans ce cours qui est tellement lié à Guy. Quand je parle aux étudiant·es, je leur dis toujours que ce n'est pas un cours de conception d'éclairages, mais plutôt un cours de comment parler avec un·e metteur·se en scène et de comment faire sortir les mots d'un·e metteur·se en scène pour qu'il soit possible de créer quelque chose.

---

8. Fondée en 1975 par Gilles Maheu, la compagnie devient Carbone 14 en 1980.

9. Le Centre du Théâtre d'Aujourd'hui regroupe à sa fondation, en 1968, les troupes des Apprentis-Sorciers, du Mouvement contemporain et des Saltimbanques.

**Yves** Et toi, Julie ? Après dix ans de métier, est-ce l'enseignement qui t'appelle ?

**Julie** J'ai commencé à enseigner à l'UQAM, j'ai aussi coaché à l'école. Le *coaching*, c'est presque plus évident parce que ça ne fait pas si longtemps que je suis sortie de l'école, alors je comprends les dynamiques. Je suis capable de faire des liens avec ce qui se passe de l'autre côté, dans la vraie vie, parfois aussi relativiser les situations qu'on vit à l'école et comment ça existe en dehors. Mais j'en suis encore aux balbutiements de l'enseignement. Les choses que j'ai à transmettre, ce sont plus les choses qu'on m'a transmises avant de savoir ce que j'ai moi envie de transmettre. Je suis encore dans cette espèce d'entre-deux à essayer de partager ce que j'ai appris en faisant de l'assistante et au gré de mes rencontres avec des concepteur·rices, et ce que je découvre en faisant de la conception. C'est là que je se situe, à mon sens, l'acte de transmission.

**Yves** Merci à vous tous·tes.

## Bibliographie

BABLET, Denis (1965), *Le décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, CNRS.

BABLET, Denis, Jean JACQUOT et Marcel ODDON (1963), *Le lieu théâtral dans la société moderne*, Paris, CNRS.

BLACK, Malcolm, Gilles MARSOLAIS, Gordon PEACOCK, Cameron PORTEOUS et Jean-Pierre RONFARD (1978), *Rapport du comité d'enquête sur la formation théâtrale au Canada*, Conseil des Arts du Canada.

JACQUOT, Jean (dir.), avec la collaboration d'Élie KONIGSON et Marcel ODDON (1964), *Le lieu théâtral à la Renaissance*, Paris, CNRS.

JUBINVILLE, Yves (2024), « Le rapport Rioux au futur et au passé. Enjeux de la formation théâtrale professionnelle », dans Yves JUBINVILLE et Édith-Anne PAGEOT (dir.), *L'art en partage. Autour du Rapport Rioux*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, p. 41-64.

KONIGSON, Elie (1975), *L'Espace théâtral médiéval*, Paris, CNRS.

LARRUE, Jean-Marc (1992), « La scénographie professionnelle au Québec (1870-1990) ou la quête historique d'un pouvoir et d'une reconnaissance », dans *L'Annuaire théâtral*, n° 11, p. 103-136

MARSOLAIS, Gilles (2001), « Le Rapport Black revisité », dans *Jeu*, n° 100 (3), p. 86-93.

MÉTIERS QUÉBEC (2023-2024), « Secteur : arts. Niveau d'études : enseignement collégial et universitaire. Scénographe », [En ligne] (consulté le 25 février 2025).

MOUAWAD, Wajdi (2010), « Prix Gascon-Thomas 2010 : Wajdi Mouawad », ÉNT / NTS, 2 novembre, [En ligne].

RIOUX, Marcel (1966), *Rapport intérimaire de la Commission d'enquête sur l'enseignement des arts*, Commission d'enquête sur l'enseignement des arts.

RIOUX, Marcel (1968), *Rapport de la Commission d'enquête sur l'enseignement des arts*, volume II, tome 2.

SIMARD, Guy (2023), « Guy Simard – Prix Gascon-Thomas 2023 Carrière », ÉNT / NTS, 31 mars, [En ligne] (consulté le 25 février 2025).

VAÏS, M. (dir.) (2013), *Dictionnaire des artistes du théâtre québécois*, Montréal, Québec Amérique.

## Notices

**Julie Basse** conçoit depuis plus de 10 ans des éclairages pour les arts de la scène. Que ce soit au théâtre, à l'opéra, en musique, au cirque ou en comédie musicale, elle donne naissance à des univers uniques et fascinants en repoussant les limites imposées par chacune de ces disciplines. Au nombre de ses conceptions marquantes, on retient son travail sur *Des souris et des hommes* (Théâtre Jean Duceppe – prix Lumière 2019-2020), *Corps Célestes* (Centre du Théâtre d'Aujourd'hui), les comédies musicales *Hair* (Juste pour Rire) et *Je vais t'aimer* (produit en France, mise en scène Serge Denoncourt), ainsi que ses collaborations avec BOP, l'Opéra de Montréal, et en danse avec Lydia Bouchard et Merryn Kritzinger. Elle s'illustre aussi en humour et en musique en travaillant, entre autres, avec André Sauvé et Christian Bégin. En musique, elle collabore à plusieurs reprises avec Lisa LeBlanc, Elisapie, Dominique Fils-Aimé et Plants and Animals. Avec *Incarnat*, d'Ariane Moffatt, elle est récipiendaire du Félix « Éclairage de l'année » au gala de l'ADISQ 2021-2022. Elle forme avec Odile Gamache, Félix-Antoine Boutin et Gabriel Plante la compagnie Création dans la chambre. Le collectif multiplie les créations et les projets de recherche depuis 2014.

**Yves Jubinville** est professeur en études théâtrales et l'actuel directeur de l'École supérieure de théâtre de l'UQAM. Chercheur au CRILCQ et président du conseil scientifique de l'Institut du patrimoine, ses recherches portent sur l'histoire des pratiques scéniques et dramaturgiques au Québec ainsi que sur l'historiographie et la formation théâtrales. Il a notamment collaboré à l'ouvrage *Le théâtre contemporain au Québec (1945-2015). Essai de synthèse historique et socio-esthétique* sous la direction de Gilbert David (Les Presses de l'Université de Montréal [PUM], 2020) et a dirigé avec Édith-Anne Pageot le collectif *L'art en partage. Autour du rapport Rioux* (PUM, 2024). Ses travaux sont publiés dans des revues au Québec, au Canada et en Europe.

**Martin Labrecque** est diplômé en scénographie de l'Option-Théâtre du collège Lionel-Groulx (promotion 1994). Artiste polyvalent, il passe du théâtre au cirque et à la danse avec aisance et bonheur. Il s'est mérité plusieurs prix au Gala des masques pour ses éclairages au théâtre entre 2001 et 2006. Du côté de la danse, il collabore, entre autres, avec Ginette Laurin et la compagnie O'Vertigo (*La chambre blanche*, 2008 ; *Onde de choc*, 2010 ; *KHAOS*, 2012) et avec la chorégraphe Virginie Brunelle (*FABLE*, créé à Lugano en Suisse). En 2009 il reçoit le prix Félix pour la conception d'éclairages de l'année pour l'audacieux spectacle *Mutantes* de Pierre Lapointe, artiste avec qui il collabore régulièrement. Il signe en 2010 les éclairages de la comédie musicale *Belles-Sœurs* montée par René-Richard Cyr sur une musique de Daniel Bélanger. En 2022, il reçoit le prix Lumière pour les éclairages du spectacle *Pétrole* mis en scène par Édith Patenaude au Théâtre Jean Duceppe et le prix Gascon-Roux pour *Cher Tchekhov* de Michel Tremblay mis en scène par Serge Denoncourt. Martin Labrecque enseigne le métier d'éclairagiste et agit à titre de coach à l'École nationale de théâtre du Canada depuis 2018.

Né et établi à Montréal, **Guy Simard** présente une feuille de route impressionnante. Depuis 1971, il a collaboré à de nombreuses productions scéniques marquantes comme concepteur d'éclairages, directeur technique ou encore à titre de directeur de production, consultant technique et régisseur. Il a signé des conceptions sur toutes les scènes importantes de Montréal dont à l'Opéra de Montréal (dont il a été l'éclairagiste attitré), au Théâtre du Nouveau Monde, à l'Espace GO, au Théâtre du Quat'Sous et à la Nouvelle compagnie théâtrale (NCT). Guy Simard est un des rares concepteurs canadiens à avoir œuvré régulièrement à l'étranger. Il a travaillé dans différentes maisons d'opéra aux États-Unis. Ses éclairages de *Aida* produit par le Festival International Opéra marquent un point tournant de sa carrière, l'amenant à se réaliser dans les stades les plus prestigieux du Japon, d'Australie et du Canada. Diplômé de l'École Nationale de Théâtre du Canada, il a enseigné l'éclairage de scène dans cette même institution. Il est récipiendaire du prix de la Fondation Jean-Paul Mousseau qui soulignait en 1996 le caractère innovateur, la constante recherche et la grande qualité de l'ensemble de son travail artistique. Guy Simard est fondateur de la compagnie Trizart Consultations qui offre des services conseils en scénographie et en éclairage architectural.

## Réfléchir les pratiques scénographiques utilisant la vidéo en arts vivants : vers une reconnaissance du métier de vidéoscéniste au Québec

David Bellavance Ricard et Robert Faguy  
*LANTISS, Université Laval*



Figure 1. *Autour du Rose enfer des animaux*, 2022. Crédit photo : David Mendoza.

En 2018 et 2023, le Laboratoire des nouvelles technologies de l'image, du son et de la scène (LANTISS) a organisé deux journées d'études sur les pratiques vidéoscéniques. En collaboration avec le programme de production scénique du centre d'études collégiales de Montmagny, la première journée a fait un tour d'horizon des multiples compétences techniques et artistiques associées à la production vidéo dans le contexte des arts de la scène. Lors de la deuxième journée, plusieurs personnes praticiennes ont échangé sur le métier de vidéoscéniste, car celui-ci n'est pas reconnu aux termes de la loi sur le statut de l'artiste. L'Association des professionnels des arts de la scène du Québec (APASQ), qui constitue le canal officiel pressenti pour la représentation de ces artistes, avait été invitée pour aider à baliser les exigences liées à cette reconnaissance professionnelle à commencer par la définition même des tâches inhérentes à la personne conceptrice de la vidéo pour la scène.

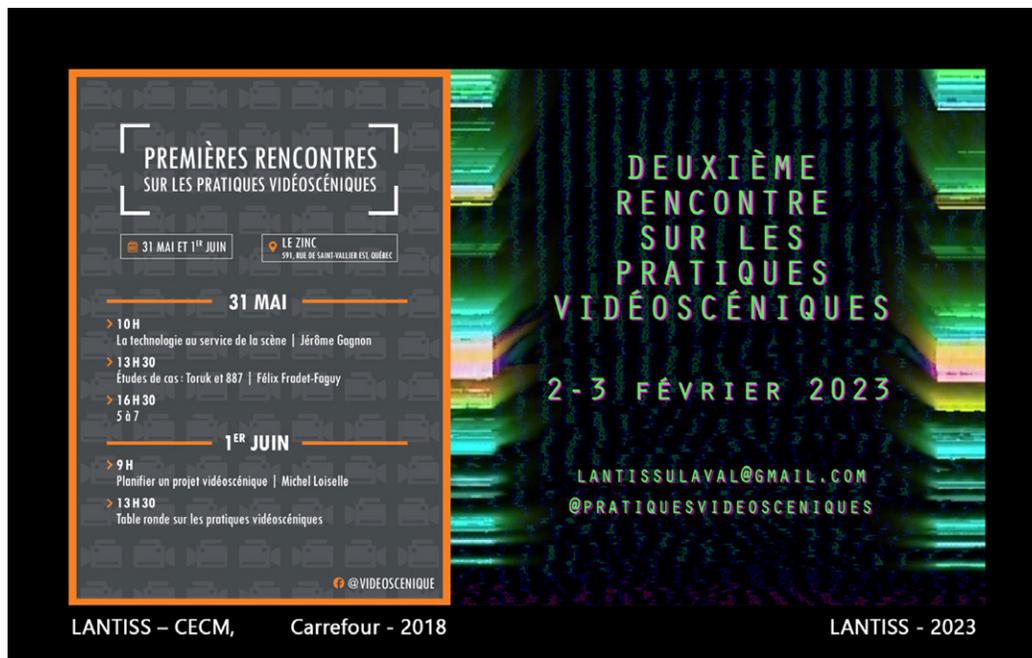


Figure 2. Cartons d'invitation des journées autour des pratiques vidéoscéniques.

Dans cet article, nous utilisons le terme vidéoscéniste pour évoquer un rôle plus large que ce qui est impliqué par la conception vidéo. En plus d'être épïcène, le terme vidéoscénique implique des considérations scéniques et dramaturgiques intrinsèques à l'usage de la vidéo, du cinéma et des autres médias de l'image tels que la photographie valorisant ainsi un engagement et une responsabilité créative importante. Marie-Noëlle Semet-Haviaras a statué que le terme scénographe mettait en valeur des préoccupations similaires : « Se revendiquer scénographe, plutôt que décorateur, c'est insister sur un mode d'implication qui dépasse l'illustration et l'accompagnement de l'œuvre originale et appelle un effort d'invention, celui de l'artiste créateur » (Semet-Haviaras, 2017 : 21). Notre position ayant été posée, il faut admettre que le terme le plus utilisé est celui

de concepteur·rice vidéo. Si le métier en vient à être considéré par un syndicat, c'est probablement cette appellation qui sera retenue comme l'est la personne conceptrice d'environnements sonores (APASQ).

### Petite histoire de la vidéoscénique

Le terme vidéoscénique renvoie à deux réalités présentes sur scène : 1- un espace réel vivant au rythme d'une présence humaine qui agit ou manipule des objets inanimés et 2- une réalité que l'on pourrait appeler virtuelle dans la mesure où les images projetées renvoient à une réalité extérieure médiatisée à l'aide d'un dispositif qui inclut une source d'image (caméra, lecteur, etc.), un appareil de transport et de transformation d'un signal (projecteur, téléviseur, etc.) et une surface qui accueille l'image résultante (écran, décor, etc.). Dans le cas des images animées, les premiers dispositifs en double réalité s'implantent véritablement au XIX<sup>e</sup> siècle dans les spectacles forains et même au théâtre, on n'a qu'à penser au fameux effet Pepper's Ghost où des fantômes (reflet sur une surface transparente d'une personne se situant hors-scène) apparaissent « réellement » sur scène se battant avec les protagonistes en chair et en os. Déjà au début du XX<sup>e</sup> siècle, on évoque le ciné-théâtre où le « procédé [de projection d'images cinétiques] est courant quand il s'agit d'un rêve ou d'une hallucination » (extrait du ciné-journal de 1912 cité dans Jost, 1999 : 214). Ainsi, tout au long de ce siècle, les pratiques se multiplient, de Erwin Piscator qui conçoit avec l'architecte Walter Gropius l'idée d'un théâtre total où les espaces de la scène et de la salle sont mobiles et permettent des projections immersives jusqu'à Jacques Polieri qui actualise l'idée d'un théâtre du mouvement total pouvant recevoir ce qu'il appelle des jeux de communication (il est l'un des premiers à utiliser les technologies de projection vidéographique qui apparaissent au cours des années 1960), en passant par Josef Svoboda qui crée dans les années 1950 une nouvelle esthétique spectaculaire en mariant film, musique et action scénique (*Lanterna Magika*).

Au Québec, c'est dans les années 1960 qu'ont lieu les premiers essais d'inclusion de ces images animées à la scène. Le Groupe de la Place Royale (avec Jeanne Renaud et Françoise Riopelle) est l'une des premières compagnies de danse à expérimenter cette rencontre à la scène. L'exposition universelle de 1967 devient toutefois un marqueur historique avec cette profusion d'écrans souvent accompagnés de dispositifs mobiles. L'année suivante, Maurice Demers y développe l'idée d'un *théâtre d'environnement intégral* où acteur·rices et spectateur·rices vivent des expériences immersives avec l'ensemble des composantes scéniques y compris les projections. Mais, au théâtre tel qu'il est pratiqué à l'époque, « l'équipement technique n'était pas assez puissant pour permettre l'équilibre de l'éclairage entre l'image et l'acteur » affirme Renée Noiseux-Gurick (2001 : 303). Il n'y a pas beaucoup de théâtre qui pouvait assumer les coûts d'acquisition de ces nouveaux appareils de projection vidéo.

Ce n'est qu'à la fin de la décennie que s'opère un certain renouveau des pratiques lorsque des groupes de *Jeune Théâtre* incorporent des téléviseurs sur scène avec

des appareils de lecture désormais accessibles à un plus large public (U-Matic, VHS, Betamax). C'est ainsi que les années 1980 sont considérées comme étant *le temps des expérimentations* (Faguy, 2008). De nouvelles troupes se créent et fondent leur esthétique sur cette rencontre interdisciplinaire (Productions Germaine Larose, Zoopsie, Arbo Cyber théâtre (?), Productions Recto-Verso, Le Pont Bridge, etc.). On crée ainsi des laboratoires d'écriture avec ce nouveau média (par exemple Le facteur réalité de René Gingras au Théâtre d'Aujourd'hui en 1985). Le numérique fait son apparition dans le paysage multimédiatique en contrôlant dans un premier temps des séquences d'images fixes avec des projecteurs de diapositives (*l'écran humain...*), puis, au début des années 1990, en permettant des liens interactifs entre le vivant et l'image. Même si la luminosité demeure un enjeu, les dispositifs de projection s'améliorent et les écrans peuplent désormais les grandes salles. Les spectacles de certaines troupes qui intègrent ces nouvelles technologies rayonnent à l'étranger (Carbone 14, Ex-Machina, 4D ART, UBU...).

Au tournant du nouveau millénaire, les paradigmes de projection se sont inversés. Les écrans DEL, de même que les projecteurs vidéo, ont atteint une telle puissance de projection qu'il faut parfois réduire l'intensité du flux lumineux afin que l'éclairage de scène « traditionnel » puisse faire son effet. Les logiciels de *mapping* permettent désormais de se défaire de l'idée que la vidéo soit projetée sur un seul écran. Avec une seule image, on multiplie le nombre de surfaces différentes de projection. Chaque élément scénographique peut désormais recevoir une source d'image différente si bien que l'on peut maintenant utiliser le signal vidéo pour éclairer de manière séquentielle des formes complexes (arrivée de lumière progressive grâce à l'animation d'images) et même des interprètes en mouvement comme le ferait un projecteur de poursuite.

## Scénographie et vidéoscénique

Aujourd'hui, le rôle de vidéoscéniste est intimement relié à la scénographie. Au-delà de sa relation à la lumière, aux costumes, au son et à la mise en scène, tous les choix concernant l'espace scénique auront un impact direct sur la vidéo. Il est impensable de traiter en silo les enjeux qui découlent de cette rencontre.

### 1- Le décor

L'utilisation la plus répandue est celle du décor vidéo. On projette des images de l'environnement voulu sur un cyclo situé derrière les comédien·nes. Il s'agit de faire correspondre des caractéristiques de l'image en arrière-plan avec celles de la lumière, des costumes et des éléments scénographiques pour générer une impression d'unité. On peut complexifier cette méthode en faisant varier les rapports à l'image présentée. Certaines conceptions vont pousser le concept en plaçant la projection ailleurs. Par exemple, dans la pièce Le Projet Riopelle mise en scène par Robert Lepage, Félix Fradet-Faguy utilise le plancher comme surface vidéo, créant des traces derrière les

patins des comédien·nes. Cette utilisation de la vidéo réduit le temps de transition et le coût pour des décors multiples. On peut transformer un décor du tout au tout. La projection peut divertir l'œil pendant que le décor change. Cela peut prendre toutes sortes de formes durant une représentation : intérieur, extérieur, concret, abstrait, changeant, mobile, fixe, multifenêtres, etc. La matière utilisée dans la scénographie peut se transformer sous les rayons d'un projecteur. Les surfaces sur lesquelles on choisit de projeter les images sont primordiales quant aux effets désirés. L'image ne sera pas la même sur un mur blanc, un rideau à ficelles, un plastique transparent ou un velours rouge : la porosité de la surface influence les caractéristiques de l'image et les transparences vont offrir des possibilités de dédoublements. Le niveau de réflexion d'une matière aura une incidence sur la clarté de l'image sur la surface, mais aussi sur des réflexions qui se répercuteront ailleurs. Une projection sur un velours noir crée une image diaphane, très peu contrastée, mais intéressante pour jouer avec les limites de la perception du public. Les relations avec la matière se déclinent ainsi en une infinité de relations, lesquelles ont un taux d'imprévisibilité élevé et peuvent avoir des incidences sur les éléments du décor et des costumes. Des périodes de tests sont nécessaires.

## 2- La lumière



Figure 3. *Le Projet HLA*, 2020. Crédit photo : Jacques Boivin.

Certains concepteur-rices lumière intègrent les projecteurs vidéo dans leur inventaire d'éclairage. C'est le cas de Keven Dubois, chercheur et concepteur, qui utilise les propriétés uniques de la vidéo pour éclairer certains segments des spectacles sur lesquels il travaille. Dans *Le Projet HLA*, mis en scène par Guillaume Pepin, il se sert d'un *mapping* précis sur le décor pour en tirer des lignes et des motifs qu'il a ensuite animés pour les synchroniser au rythme de la musique électronique composée pour la pièce. Les projecteurs vidéo proposent alors des faisceaux mouvants et hyper-précis qui permettent de lécher les moindres coins et arrêtes d'un décor. On peut remplacer le suivi du mouvement d'objets sur scène, changer de couleur, ajuster la netteté du faisceau en direct, bref imiter une grande partie des caractéristiques des meilleurs projecteurs motorisés et même davantage. Dans son mémoire, Dubois considère que l'apport unique de la vidéo concerne « surtout les couleurs, les formes et les textures » (Dubois, 2014 : 25).

### 3- La médiatisation



Figure 4. 4.48 *Psychose*, 2016. Crédit photo : Nicolas Descoteaux.

On reproduit ce qui est sur scène pour le multiplier, l'amplifier, le modifier par la projection vidéo. Dans *4.48 Psychose*, mis en scène par Florent Siaud, l'image de Sophie Cadieux est dupliquée grâce à la vidéo. La comédienne partage ainsi la scène avec des partenaires virtuelles multipliées et agrandies. L'aspect figé de son double accentue la faillibilité du jeu de la comédienne, ayant elle-même la réputation d'être

méticuleuse. Cela surligne des cassures, des fragments de vie qui ne survivent pas à la technologie. D'une manière similaire, le décor peut être médiatisé pour corriger, accentuer, modifier ses caractéristiques. On peut donner l'illusion qu'il est arrondi, petit, loin, saturé ou désaturé. On peut changer une couleur, bouger un élément, le faire onduler, fragmenter l'espace, etc. Les possibilités sont aussi nombreuses que les illusions d'optiques et les effets spéciaux le permettent. La vidéoscénique peut également se déployer dans un cadre interactif, en réponse aux mouvements, aux sons ou à la parole des interprètes. Un·e comédien·ne peut déclencher une image par sa position dans l'espace. Ces interactions peuvent être planifiées ou génératives, analogiques ou numériques. Elles exigent souvent une collaboration étroite entre concepteur·rices vidéo, programmeur·ses et performeur·euses. Elles offrent des possibilités temporelles et ouvrent davantage la porte à l'improvisation. L'interactivité remet en question les hiérarchies traditionnelles du plateau, en redistribuant la création en temps réel. Elle transforme la scène en un écosystème sensible où l'image n'est plus un décor figé, mais un partenaire vivant.

#### 4- Le dispositif



Figure 5. *Bluff*, 2022. Crédit photo : Michel de Silva.

Par sa nature temporelle, la vidéo pose des questions dramaturgiques qui doivent être prises en compte dans ses relations aux autres éléments scéniques. Lumière en

mouvement, elle oriente le regard du public en créant des zones de tension visuelle sur le plateau. Une image projetée attire naturellement l'attention, parfois au détriment du jeu physique des interprètes. Ce pouvoir d'attraction nécessite une chorégraphie des regards entre l'image et la scène afin d'éviter les conflits perceptifs et de favoriser une cohabitation expressive entre l'organique et le virtuel. Cet équilibre précaire peut être mis de l'avant par la mise en scène. Dans *Bluff*, Mireille Camier propose un trio d'interprètes qui interagissent sans occuper le même espace. La pièce est diffusée dans trois villes simultanément, alors qu'un·e interprète en présence partage la scène avec deux autres à distance. Ils et elles utilisent les possibilités de la vidéo d'une manière créative en maximisant les liens qui peuvent survenir entre les flux vidéo et les éléments réels. Cela provoque un aspect ludique qui fait progresser la narrativité tout en émettant un questionnement sur la persistance du lien malgré l'utilisation de la technologie dans nos communications. Les éléments virtuels amenés par la vidéo augmentent ainsi les niveaux de présence de la représentation. Le langage cinématographique s'invite sur les planches et permet la simultanéité des signifiants, complexifiant la dramaturgie vers une pluralité des voix scéniques.

Plutôt que de dissimuler caméras, câblages, écrans et projecteurs, on les inscrit dans l'espace scénique comme des éléments visibles qui introduisent un second niveau de lecture où la technologie devient signe, matière, voire personnage. Ce type de dispositif expose les conditions de fabrication de l'image : on montre les moyens, les outils, les manipulations nécessaires à la production du visible. Ce dévoilement participe d'une esthétique du processus, où le regard de la personne spectatrice est invité à circuler entre la représentation et les mécanismes de sa construction. En rendant visible ce qui est habituellement caché, le théâtre se met à penser sa propre médiatisation – et le manipulacteur (Gilles, 1994) vidéo, loin d'être un simple support, devient ainsi un opérateur réflexif au cœur même de la scène. La manipulation est induite par la présence de la technique (telle une marionnette) manipulée par un·e performeur·se (Freytag, 2004 : 97). Si les projections ne sont pas là pour remplacer les comédien·nes, elles deviennent des instruments prolongés du corps des performeur·rices. Andrée-Anne Giguère soutient que « la mise à vue du processus technique, son accessibilité permet d'inclure la vidéo au geste artistique et de produire ainsi un rapport plus organique » (Giguère, 2012 : 27). Cette manipulation peut être visible ou discrète, analogique ou numérique, mécanique ou sensorielle. Elle ajoute une couche d'agentivité à l'image projetée : elle n'est plus une surface passive, mais un objet actif, un partenaire scénique que l'on fait apparaître, disparaître, évoluer. Ainsi, la vidéo ne capte pas uniquement l'attention du public, elle devient l'objet d'un jeu, d'un maniement, d'une performance en soi.

### 5- La scénographie augmentée - l'espace



Figure 6. *Singulières*, 2021. Crédit photo : Vincent Champoux.

La notion d'augmentation réfère à la capacité de la vidéo à étendre les potentialités perceptives de la scène. Elle ne se limite pas à une simple addition d'éléments visuels ; elle agit comme un opérateur de transformation. La vidéo peut prolonger un geste, donner un écho visuel à une parole, révéler un état intérieur, ou encore simuler un environnement inaccessible (le fond de la mer, l'espace intersidéral, un souvenir enfoui, etc.). Elle permet une forme de « réalité augmentée » scénique, dans laquelle les couches de présence s'accumulent : l'interprète est à la fois ici et ailleurs, présent et représenté, vivant et archivé. L'augmentation peut aussi concerner les objets ou les costumes, qui deviennent surfaces actives. Elle questionne les frontières entre réel et virtuel, tout en donnant aux artistes des moyens d'expression démultipliés.

L'espace scénique, loin d'être un simple contenant, devient un territoire actif que la vidéo peut transformer, moduler et redéfinir. Grâce à la projection, l'espace physique peut être détourné de sa fonction première : il peut se contracter, s'étendre, se fragmenter ou se recomposer. La vidéo permet de rompre la stabilité spatiale en y injectant des temporalités mouvantes et des géométries variables. Par exemple, projeter une perspective fuyante sur un mur plat peut donner l'illusion d'une profondeur allant jusqu'à créer un effet de vertige. Cette dynamique invite les concepteur·rices vidéo à penser la scène non seulement comme un volume, mais aussi comme une surface sensible

qui dialogue avec le regard. Dans *Singulières*, mis en scène par Alexandre Fecteau, les effets spéciaux relatifs à la caméra aplatissent, comme dans une anamorphose, la position des comédiennes pour donner l'illusion d'une proximité qui n'existe pas sur scène (exigence de la pandémie). Les procédés du cinéma, combinés à ceux de la scène, ont le pouvoir d'enrichir le rapport à l'espace et d'offrir des perspectives différentes sur la réalité présentée. Le dispositif apparent quant à lui permet de donner accès à des espaces hors champ : une caméra dans les coulisses, ou même sur un casque porté par un·e interprète, peut projeter des images d'un ailleurs en direct que le public ne pourrait percevoir. L'image vidéo devient alors une fenêtre vers un espace parallèle, un hors-scène scénographié, une extension narrative de l'action.

### 6- Scénographie augmentée - le mouvement

Le mouvement dans l'espace peut se trouver amplifié par la vidéo. On peut insuffler du mouvement sur un corps immobile, accentuer l'effet de son mouvement ou créer l'illusion que le décor bouge en fonction à la trajectoire d'un·e interprète. Comme Dubois le fait remarquer dans ses recherches en laboratoire, le mouvement apporté par la vidéo peut induire une nouvelle manière de réfléchir la lumière : « C'est dans la façon de faire apparaître et de construire la lumière qu'un sens supplémentaire peut être donné à l'éclairage » (Dubois, 2014 : 84). Il en va de même pour les éléments scénographiques. La vidéo peut servir les transitions comme la lumière ou les déplacements de décors le faisaient traditionnellement. Dans son installation *Scenes from the House Dream* présentée au National Gallery of Canada en 2010, David Hoffos utilise divers procédés vidéo pour concevoir une atmosphère onirique qui brouille les frontières entre la réalité et le factice. Dans la pénombre, il diffuse à faible intensité l'image d'une personne sur une silhouette découpée en carton. L'effet est à couper le souffle, car ce bout de carton devient présence jusqu'à ce qu'on se retrouve à moins d'un mètre et qu'on saisisse notre méprise. Même si la figure est immobile, on perçoit sa respiration, ses clignements d'yeux et son vacillement. Ces mouvements subtils convoient une charge affective qui, en donnant l'illusion d'une présence, nous fait détourner le regard, augmentant ainsi son potentiel trompeur.

### Modes de production et métiers associés à la production/diffusion vidéoscénique

Lors des deux rencontres sur la vidéoscénique, une série de rôles et de métiers associés à la production et à la diffusion ont été identifiés. Dans un premier temps, la conception vidéo advient dans la planification, la conceptualisation et le travail avec l'équipe de création. Elle est responsable de l'esthétique, du contenu visuel et du langage vidéographique. La conception technique intervient dans l'élaboration des calculs de ratio de projection, des plans, du choix des équipements, de la négociation de l'espace d'accrochage et des contraintes induites par le choix de surfaces de projection.



Figure 7. LANTISS – Laboratoire de Hanna Abd El Nour, 2013. Crédit photo : Robert Faguy.

Vient ensuite la création des images, qui peut engendrer toutes sortes de processus de fabrication comme un tournage – on parle alors d'un rôle de réalisation – ou une animation image par image ou en 3D. Félix Fradet-Faguy a dressé une liste exhaustive des différents postes que la production *Toruk* du Cirque du Soleil, mise en scène de Michel Lemieux et de Victor Pilon, a nécessité pour la création des images. Il y ajoute l'illustration, l'infographie, le *design UX*, le *motion design*, le *data/render wrangling*, le design interactif et celui des serveurs vidéo. Selon les productions, on peut ajouter la programmation des systèmes interactifs et l'intégration des images dans les logiciels de conduite et de *mapping* sur le décor ou les corps en mouvement. La captation en direct intègre la manipulation des caméras, parfois de manière performative. L'aiguillage (montage en direct) fait la sélection des flux vidéo sur le vif. La technique de gréage se charge de l'installation de l'équipement, s'assure de son niveau de sécurité. Cela peut parfois nécessiter de synchroniser les diverses régies via des connexions complexes (MIDI, OSC, ArtNet, etc.). Une partie plus ou moins grande de la conception peut être performée en direct par un·e V.J. sur scène au même plan que les musicien·nes, les danseur·ses ou les comédien·nes. Cette dimension performative reconfigure la temporalité du travail vidéoscénique qui ne se limite plus à la phase de création mais s'étend parfois à l'exécution en direct.

Cette temporalité de production est souvent étalée de manière particulière : en amont, une phase de recherche visuelle et de collecte d'images ; en création, des phases de validation technique et de calibration ; puis en diffusion, une phase d'ajustement et de calibration qui, trop souvent, peine à trouver le temps nécessaire en salle lorsque les dispositifs sont sophistiqués.

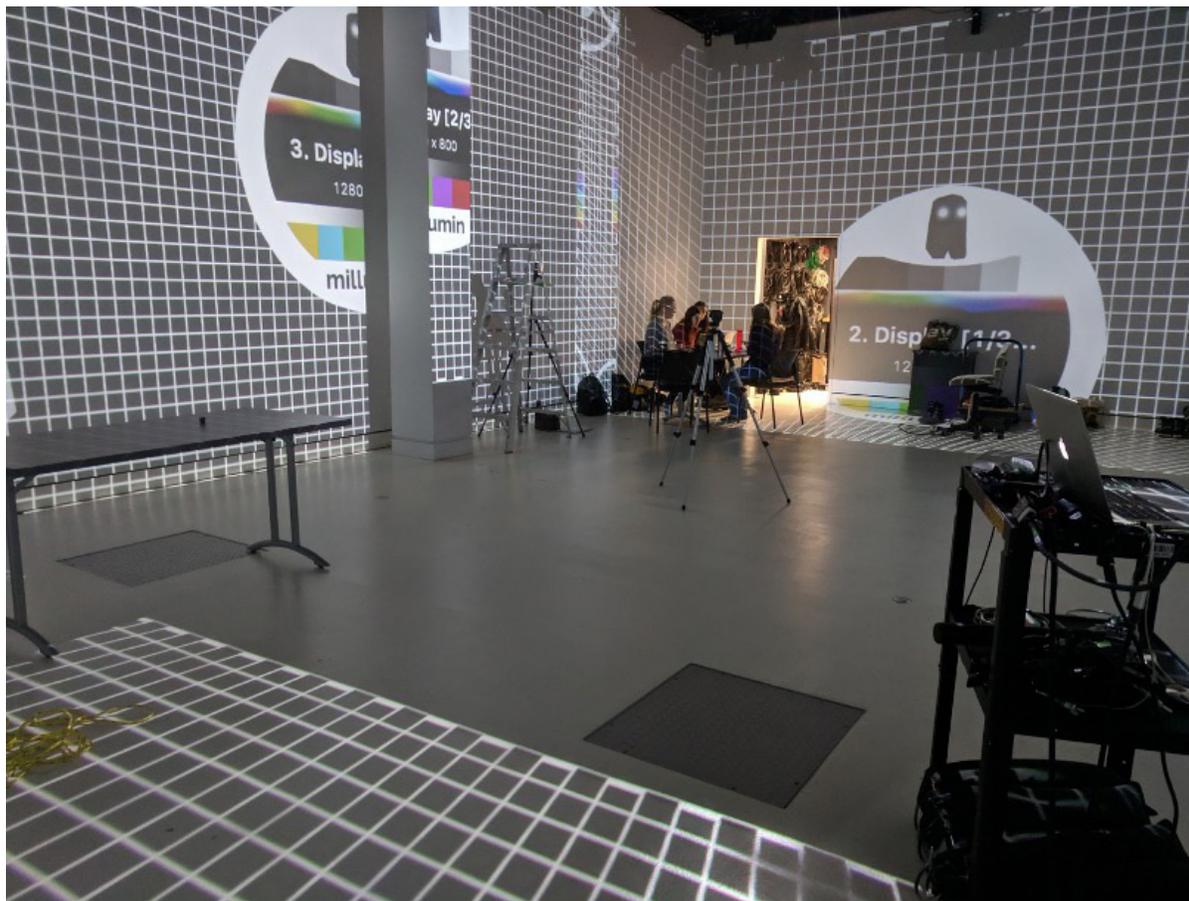


Figure 8. LANTISS – Atelier Interdisciplinaire, 2018. Crédit photo : Robert Faguy.

Nous avons récemment entrepris de créer une liste des concepteur·rices vidéo au Québec. Cette recherche nous a permis de constater que, pour la programmation 2025-2026, la majorité des salles de diffusion à Montréal et à Québec comptent des productions incluant une équipe vidéo. On y retrouve généralement un nom, parfois deux.

Une mauvaise connaissance des besoins et des processus techniques et créatifs de la part des organismes de diffusion et de production peut contraindre les artisan·es de la vidéo à embrasser une quantité de travail colossale qui, dans un contexte de cinéma par exemple, serait assurée par une équipe complète. On leur impose ainsi un mandat implicite, celui de la médiation du média vers les autres

membres de l'équipe. Ce mandat n'est pas sans défi, surtout pour les personnes débutantes.

Un autre enjeu qui a été mis de l'avant lors de la dernière journée d'étude est la variation de la nature du travail d'un projet à l'autre, en ce sens que les tâches du·de la vidéoscéniste sont à revoir selon les exigences de chaque production : ses moyens financiers, sa temporalité de création et son écosystème technique. Cette caractéristique rend le cadre professionnel difficile à stabiliser, mais aussi potentiellement riche d'innovation. L'importance de la reconnaissance du métier se pose donc encore.

## Bibliographie

DUBOIS, Keven (2014), « Recherche-création : éclairage-vidéo – le projecteur vidéo comme source d'éclairage au théâtre », mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval.

FAGUY, Robert (2008), « De l'utilisation de la vidéo au théâtre - une approche méthodologique – Plus de 35 ans d'expériences vidéoscéniques québécoises », thèse de doctorat, Québec, Université Laval.

FREYTAG, Patrice (2004), « Prolégomènes à une théorie générale du théâtre de marionnettes », thèse de doctorat, Québec, Université Laval.

GIGUÈRE, Andrée-Anne (2012), « Relations dialogiques et performatives entre l'acteur-performeur et l'image vidéo projetée sur la scène », mémoire de maîtrise, Chicoutimi, Université du Québec à Chicoutimi.

GILLES, Annie (1994), « Des acteurs et des manipulacteurs », *Études théâtrales*, n° 6, p. 19-27.

JOST, François (1999), « La mort dans l'âme », dans Claire DUPRÉ LA TOUR, André GAUDREAU et Roberta PEARSON (dir.), *Le cinéma au tournant du siècle*, Lausanne et Québec, Payot Lausanne et Nota bene, p. 205-216.

KENNEY, Trevor (2010), « The art of illusion », Lethbridge, University of Lethbridge, 30 mars, [En ligne] (consulté le 8 août 2025).

NOISEUX-GURICK, Renée (2001), « Fragments d'un parcours scénographique québécois », dans Dominique LAFON (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Saint-Laurent, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », p. 281-323.

SEMET-HAVIARAS, Marie-Noëlle (2017), « La scénographie théâtrale, un art contemporain » *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 02, n° 20, p. 21-29, [En ligne] (consulté le 8 août 2025).

## Notices

**David Bellavance Ricard** est un artiste multidisciplinaire œuvrant à Québec. Cinéaste, concepteur vidéo pour les arts vivants, V.J. et performeur, il a développé une approche personnelle de la vidéoscénique. Ses récents projets mélangent la manipulation improvisée et intuitive des images, la performance ainsi que la relation sensible de la vidéo avec les corps, les voix, la musique et les autres langages. Il poursuit des études au doctorat en littérature, arts de la scène et de l'écran à l'Université Laval. Ses recherches concernent l'application de techniques d'improvisation tirées du Free Jazz dans des processus scéniques interartistiques au sein d'une dramaturgie plurielle.

Professeur de théâtre à l'Université Laval, **Robert Faguy** œuvre depuis plus de 40 ans dans le domaine de la création artistique multidisciplinaire. Détenteur d'un doctorat sur les diverses utilisations de la vidéo à la scène, il a coécrit avec Ludovic Fouquet le livre *Face à l'image : exercices, explorations et expériences vidéoscéniques*. Il assume actuellement la direction du LANTISS. Ses projets de recherche-crédation visent particulièrement le développement d'outils et de processus associés à une dramaturgie plurielle. Il agit aussi comme performeur dans certains projets du Bureau de l'APA.

**ESPACE PUBLIC, MÉMOIRE  
SCÉNIQUE ET ÉCOCONCEPTION  
AU THÉÂTRE**

## **Danse autochtone et espace : création de collaboratoires pour repenser les espaces d'usages publics urbains**

---

**Cassandra Chatonnier**

*École de théâtre du Cégep de Saint-Hyacinthe*

De plus en plus de personnes autochtones<sup>1</sup> résident en ville ; leur présence s'intensifie à partir des années 1950 au Canada et 1980 au Québec (Lévesque, 2003). On estime aujourd'hui que plus de 60 % des Autochtones au Canada habitent hors réserve et dans des centres urbains (Lévesque et Cloutier, 2013 : 281 ; Lévesque, Gagnon *et al.*, 2019). Ce phénomène se manifeste également à Montréal. Cette présence est toutefois peu visible dans le paysage urbain montréalais (RCAAQ, 2016). Plusieurs études tentent de comprendre pourquoi et comment y remédier.

Plutôt que de partir des pratiques d'exclusion spatiale des Autochtones, avérées ou appréhendées, j'ai choisi le registre des expressions culturelles dans l'espace urbain. Comment les cultures autochtones s'expriment-elles dans l'espace public et, plus précisément, quel rapport à l'espace déploient-elles à l'occasion d'événements ? Il se pourrait en effet qu'une meilleure compréhension de ce rapport puisse permettre de renouveler les façons d'aménager les espaces publics, en plus de redonner aux Autochtones des outils pour y inscrire leur présence et la partager avec d'autres.

---

1. J'utiliserai ici le terme « Autochtones » qui selon la *Loi Constitutionnelle* de 1982 désigne « les Indiens, les Inuits, et les Métis ». Le mot « Indien » n'est plus employé sauf pour « les catégories administratives du gouvernement ». Le mot « Indien » est remplacé par l'expression « Première Nation » (Lévesque, Gagnon *et al.*, 2019, v).

Dans cet article, je présenterai le processus de recherche effectué dans le cadre de mon doctorat en études urbaines effectué à l'Institut national de la recherche scientifique (INRS) entre 2016 et 2022. Pour cadrer cette recherche, il peut être utile de la situer dans mon itinéraire professionnel. À la fois issue du milieu du design d'intérieur et de la scénographie pour les arts vivants, je me suis toujours intéressée à l'impact de l'espace sur le corps et l'esprit. À la suite de ma formation en design d'intérieur en France, mon pays d'origine, et d'un baccalauréat en scénographie à l'Université Concordia, je débute ma carrière en tant que scénographe. Je réalise alors que le processus de création ne me convient pas. Je conçois des espaces avec des metteur·ses en scène sans connaître les acteur·rices qui vont l'habiter. La nécessité d'une autre manière de faire, plus collaborative, m'amène vers un parcours de maîtrise en théâtre, en recherche-crédation, à l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Mon mémoire-crédation intitulé « La scénographie, un espace à vivre : l'interrelation entre acteur et espace comme outil de création scénographique » retrace donc l'exploration d'un processus de création scénographique qui s'inspirait du ressenti des acteur·rices vis-à-vis de l'espace, plutôt que de partir uniquement de la dramaturgie du texte ou des intentions du ou de la metteur·se en scène pour concevoir les espaces.

Puisque nous n'avions pas les moyens de construire plusieurs décors, nous avons, avec les acteur·rices et une directrice d'acteur·rices, fait nos explorations dans des espaces publics urbains ayant des caractéristiques architecturales fortes. Nous y avons découvert un potentiel puissant et nous avons nourri nos conversations d'expériences réelles, vécues. C'est cette étape qui a alors éveillé en moi certaines questions et qui m'a fait renouer avec mon intérêt pour l'architecture et la ville. Pour qui sont conçus les espaces publics ? Pourquoi le théâtre ou la danse ne sont-ils pas utilisés comme des outils de travail et de dialogue en aménagement ? Qui sont les invisibles dans la ville ? Comment un dialogue entre théâtre et études urbaines peut-il être mis au service de l'équité sociale ? C'est donc en observant la manière insolite et hors du commun dont les acteur·rices utilisaient l'espace que j'ai réalisé que la performance pourrait être une approche enrichissante pour les designers d'espaces.

Aujourd'hui, l'expression des cultures autochtones est en plein essor dans les grandes villes canadiennes, accompagnant une augmentation de la présence autochtone en milieu urbain. Les espaces publics montréalais se voient de plus en plus investis par des performances des membres des Premières Nations, où se déroulent souvent des danses issues du mouvement pan indianiste et des pow-wow, ces grands rassemblements annuels des différentes nations autochtones alliant danses, chants et port de vêtements traditionnels. Ces « actes expressifs publics » (Germain, Liégeois et Hoernig, 2008 : 15) participent à l'épanouissement des individus grâce à la reconnaissance de leur identité.

Le corps du ou de la danseur·se ou de l'acteur·rice est au centre de la création dans les arts vivants. Le théâtre et la danse ont cette qualité unique de rassembler dans un espace commun les acteur·rices et les spectateur·rices pour assister à un événement dans un temps donné. L'espace et son potentiel viennent s'ancrer dans le corps du

ou de la performeur-se, qui peut alors les communiquer. Les disciplines du théâtre et de la danse sont ici rassemblées sous le terme plus large et inclusif de performance.

### **Parcours méthodologique**

J'ai ainsi choisi de prioriser la performance parce que, d'une part, je suis scénographe et que cette approche fait partie de mon bagage et que, d'autre part, la performance autochtone participe à la création d'espaces partagés. L'espace partagé est ici défini comme un espace qui se partage entre différents groupes et individus lors d'un événement. Au centre de ces pratiques de production d'espaces partagés se trouvent la danse et le pow-wow, qu'ils aient lieu sur le territoire ou dans la ville. L'analyse d'événements performatifs des Premières Nations s'avère donc incontournable afin de mieux comprendre la voie particulière empruntée par ces peuples dans la production d'un espace partagé qui est à la fois un lieu physique, un espace de sociabilité et un espace symbolique en termes d'affirmation culturelle.

Je me suis donc intéressée à deux types d'événements performatifs : ceux prenant place dans les espaces publics urbains de Montréal et les pow-wow, qui se déroulent dans les communautés autochtones territoriales. En effet, les pow-wow permettent aux personnes autochtones résidant en milieu urbain de retourner dans les communautés territoriales et de renouer avec leur culture. Ces événements sont aussi « particulièrement importants dans les villes, puisque les citoyens autochtones sont souvent victimes d'isolement et de préjugés de la part du reste de la société » (Leuthold, 1998). Lors des pow-wow, « les Autochtones ont l'occasion d'affirmer leurs identités et de présenter leurs variétés culturelles, offrant un symbole de résistance à l'assimilation à la culture dominante » (Leduc, 2011 : 44-45), tout en engageant une corporéité différente.

Voici les questions de recherche qui m'ont guidée : De quelle manière les performances des membres des Premières Nations produisent-elles un espace symbolique et dans quelle mesure cet espace est-il partagé ? Que nous apprend alors le lien entre corps et espace physique dans les performances des Premières Nations sur leur perception de cet espace partagé ? La méthodologie employée pour tenter de répondre à ces questions est qualitative et puise quelques éléments de la démarche ethnographique. Plusieurs étapes, toutes réalisées en dialogue avec des membres de la communauté artistique autochtone ainsi qu'avec des personnes autochtones résidant à Montréal, ont permis d'aboutir à ce processus. Ces étapes étaient complémentaires et sont venues se nourrir les unes les autres.

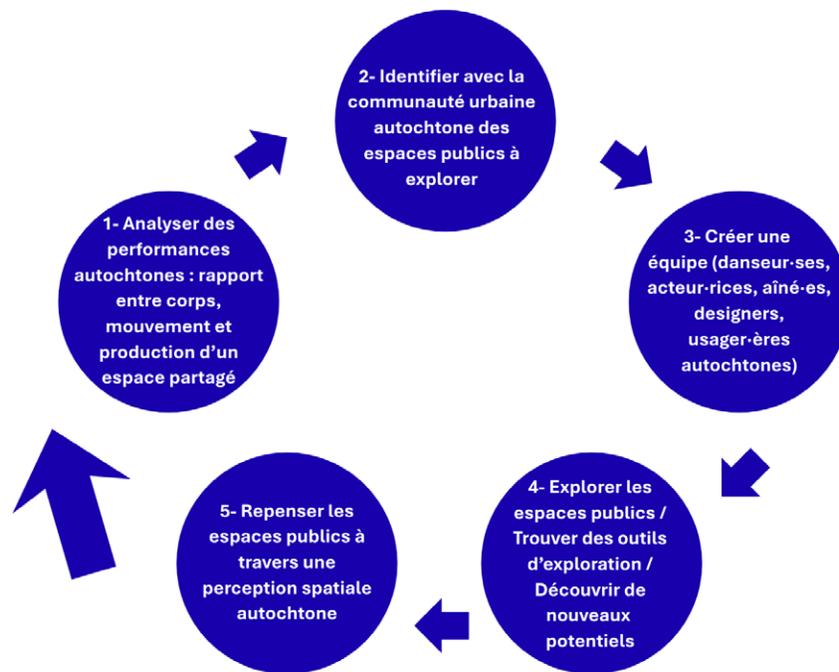


Figure 1. Schéma des différentes étapes du projet.

J'ai eu recours à l'observation participante, à la collecte de récits et à la réalisation de dessins lors des observations faites tout au long des cinq étapes qui ont constitué ce projet.

## Étape 1 : Analyser des performances autochtones

Je me suis placée en tant qu'observatrice participante lors de trois événements performatifs autochtones à Montréal (le Festival Présence Autochtone, la Journée nationale des peuples autochtones et le pow-wow annuel de l'Université McGill) et sur les pow-wow de Wendake et de Kahnawake. Afin de ne pas perturber le déroulement des événements, j'ai initié des conversations informelles avec des performeur·ses et des spectateur·rices. Il ne s'agissait donc pas d'entrevues classiques. Lors de cette observation en milieu naturel, j'informais les gens sur le projet de recherche et en leur donnant des feuillets d'information contenant les thèmes abordés ainsi que mes coordonnées. Avec les performeur·ses, j'ai abordé différentes choses, dont leurs motivations à participer à l'événement, la chorégraphie (aspects techniques et symboliques), le régalia (vêtement de danse) et l'espace. Avec les spectateur·rices, j'ai pu parler de leurs motivations à assister à ce type d'événement, de la fréquence à laquelle ils et elles y vont, de leur réception de la performance, de l'espace (de danse, des commerçant·es, des spectateur·rices, etc.). Avec les organisateur·rices, j'ai échangé sur l'organisation, leur rôle et celui de la communauté.

À la suite de ma seconde visite au pow-wow de Wendake, j'ai été mandatée par l'Office du Tourisme de Québec (OTQ) pour produire un rapport qui fournit des éléments de compréhension sur ce qu'est le pow-wow international de Wendake afin de favoriser un développement touristique qui soit conforme à la nature de l'événement et respectueux de l'identité et des pratiques de ses organisateur·rices et des participant·es. Pour accomplir au mieux ma tâche, l'OTQ m'a permis de rencontrer les organisateur·rices et des participant·es (performeur·ses) du pow-wow de Wendake grâce à des groupes de discussion.



Figure 2. La danseuse Fancy Shawl Ivanie Aubin-Malo. Crédit photo : Pierre Tran.

## Étape 2 : Identifier des espaces publics à explorer

Je souhaitais repérer trois espaces publics où les personnes autochtones aimeraient pouvoir se reconnaître. Pour ce faire, j'ai eu des échanges avec les membres du « comité de co-design » ayant mis en place l'exposition « Autochtoniser Montréal » (2017), dont l'objectif était d'« améliorer la représentation des Autochtones dans les espaces publics » à Montréal. J'ai également dialogué avec des membres de l'organisme DestiNATIONS, travaillant sur un projet de lieu culturel autochtone dans le Vieux-Port de Montréal.

### Étape 3 : Créer une équipe

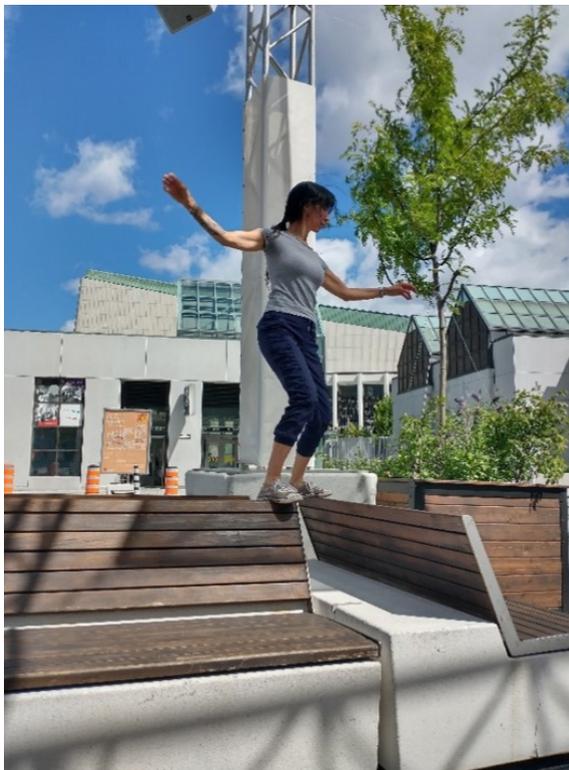
Pour former l'équipe pour les laboratoires d'exploration ou collaboratoires, j'ai eu la chance de rencontrer des gens intéressé-es à participer au projet lors d'un exercice de pré-terrain effectué à l'été 2017. La méthode boule de neige m'a permis de rencontrer des personnes pour compléter l'équipe, formée de danseurs-ses de pow-wow, d'un joueur de tambour et de designers autochtones et non-autochtones.

### Étape 4 : Explorer les espaces publics / Trouver des outils d'exploration / Découvrir de nouveaux potentiels

Enfin, nous avons, avec l'équipe, créé et appliqué une méthodologie collaborative ancrée dans l'action. En m'inspirant des méthodologies autochtones, j'ai choisi de travailler en cocréation avec l'équipe, afin de révéler des connaissances spatiales liées à la performance et, plus spécifiquement, à la danse. La coconstruction ou la cocréation est la mise en relation de différentes formes de savoirs. J'ai donc mis en place des laboratoires collaboratifs, nommés ici « collaboratoires ». Dans des espaces identifiés lors de l'étape 2 et par les membres de l'équipe, nous avons construit trois expériences de collaboratoires. Les collaboratoires se sont déroulés dans une partie du Parc de l'Honorable-George-O'Reilly à Verdun, à la Place des Festivals et à la Place Jacques-Cartier. J'ai tenté de rendre compte, dans cette partie, des réflexions collectives qui ont entouré la question de l'autochtonisation de ces espaces à travers la présentation de récits, d'analyses et de dessins.



Figure 3. Méditation les pieds dans l'eau. Crédit photo : Stéphane Mapachee.



Figures 4 et 5. Barbara en explorations. Crédit photo : Cassandre Chatonnier.

## Cheminement et réflexions sur le processus

Je poursuivrai cet article avec la manière dont mes questions et ma réflexion ont évolué tout au long de ce projet, à travers un cheminement tant intellectuel que personnel. Je souhaite insister ici sur cette idée de cheminement. Ce travail se présente tel que vécu : comme un parcours, un processus de recherche plutôt que l'exposition plus traditionnelle de résultats. C'est avant tout une démarche, avec ses mouvements, ses entrelacs et ses réflexions, un espace de conversation entre les études de la performance (des arts vivants), des études urbaines et des études autochtones.

Jouer et dessiner pour la scène m'ont amenée à être plus sensible à mon environnement. Je suis très proche de mes sens et de ce qu'ils me transmettent ; pour moi un lieu s'accompagne d'un son, d'une couleur, d'une texture. La phénoménologie, et particulièrement celle de l'espace, ainsi que la soma-esthétique<sup>2</sup> sont donc des

2. Richard Shusterman affirme que notre corps quotidien n'est pas appelé à avoir une perception fine ou consciente, car il est empreint de mauvaises habitudes liées à un mode de vie qui ne favorise pas la conscience corporelle (Shusterman, 2010). Dans ce qu'il nomme le soma-esthétique, le corps (le soma) est au centre de notre compréhension, de notre perception du monde. C'est le corps qui permet d'apprécier les « qualités esthétiques d'autres soi et d'autres choses » (Shusterman, 2007). Le corps sensible ressent « les objets et les énergies » et les absorbe, les internalise pour en faire des « pensées conceptuelles » (Shusterman, 2010).

épistémologies qui me parlent beaucoup. En allant dans des pow-wow, en dansant, en écoutant jeunes et aîné·es des Premières Nations parler de danse et de territoire, j'ai pu être en contact avec une vision du monde où la sensorialité est aussi très importante, mais qui va au-delà en offrant un monde égalitaire qui inclut l'ensemble du vivant et du non-vivant, les êtres présent·es et ceux et celles qui sont parti·es, le monde matériel et celui des rêves. Il pourrait sembler y avoir une contradiction entre la connexion communautaire que l'on peut percevoir dans le pow-wow et le discours des danseur·ses des Premières Nations qui me disent qu'ils et elles dansent pour eux-mêmes et elles-mêmes, pour se connecter à soi, et non pour les autres. L'expression « les autres » signifie ici le public. Ces danseur·ses ne dansent pas pour donner un spectacle et recevoir une approbation, ils et elles le font pour respecter leurs traditions, pour leur bien-être et celui de leur communauté, pour leurs ancêtres et pour les générations à venir. Même lorsqu'il s'agit des pow-wow de compétition, toute cette volonté de prendre soin des autres membres de la communauté à travers la danse reste omniprésente. La danse est ici un acte à la fois solitaire et communautaire.

J'ai donc beaucoup appris sur les pow-wow et la vision du monde dont ils témoignent, mais je dirais que mon plus grand apprentissage dans ce processus a été celui de l'écoute et de la réception. La danseuse de pow-wow Ivania Aubin-Malo a été une véritable alliée dans ce processus ; elle m'a introduite à des participant·es potentiel·les, à son histoire personnelle et familiale, à l'univers des pow-wow. Elle a été et est toujours un lien entre mes intérêts de recherche et le monde autochtone. Je ne lui serai jamais assez reconnaissante d'être ma partenaire de recherche et mon amie. L'éducation ayant joué un rôle prépondérant dans l'effacement culturel autochtone, Ivania trouve aujourd'hui essentiel d'avoir des recherches faites en partenariat avec des membres de différentes communautés. Je me permets ici de rapporter ses propos à ce sujet :

C'est ça pour moi qui est important dans ce projet-là ; que tu permettes aujourd'hui un espace pour explorer ça. Si moi je passe seule dans cet endroit-là, oui, peut-être que je vais me coucher, mais je ne vais pas nécessairement bouger, puis me laisser aller dans la musique. Ce cadre-là, ça donne de la valeur, ça donne de l'importance à ce qu'on fait. Il y a une caméra qui nous observe. Mais tout ça, ce sont des interactions difficiles, puis il y a des couches et des couches à travers cette recherche<sup>3</sup>.

En plus de ces apprentissages personnels, les collaboratoires ont, sous un angle méthodologique, permis de mettre en place un autre type d'échange, à la fois verbal et non-verbal. La combinaison de la danse, des conversations et du dessin a offert, selon moi, une interprétation plus nuancée du rapport aux espaces publics explorés avec les danseur·ses. Le discours que l'équipe tenait par rapport à certains lieux, et ce qu'il fallait y faire ou non, a changé avec l'expérience réelle de la danse dans ces espaces. Se rassembler dans ces espaces publics spécifiques, être en présence des gens, des sons, des odeurs qui les traversaient, déambuler en commentant l'architecture qui les entourait ; tout cela a contribué à la formulation d'une perception plus subtile de l'espace. L'emploi de différents médias d'expression ont également permis un

---

3. Propos recueillis lors de l'exploration de la Place des Festivals.

partage de connaissance et la création d'un langage commun : j'en ai autant appris sur la danse que les danseur·ses sur le dessin. Cette expérience peut donc constituer une piste prometteuse puisqu'elle offre d'autres outils de dialogue que ceux généralement employés, comme l'entrevue, par exemple.

Au début de cette démarche, je souhaitais comprendre comment il était possible d'améliorer l'aménagement des espaces publics de manière collaborative en s'inspirant d'une perception autochtone de l'espace. Je partais du postulat que des espaces publics aménagés en harmonie avec une perception autochtone de l'espace pourraient permettre de répondre à certains besoins des personnes autochtones tout en offrant au reste des citoyen·nes une expérience sensorielle autre de l'urbain. Cela permettrait peut-être aussi cette rencontre qui favorise l'apprentissage des un·es et des autres, participant ainsi à une socialisation à la différence ou une « pédagogie de la diversité » (Germain et Leloup, 2014 : 52). En effet, selon moi, ce travail de « traduction » dont parle Issac Joseph (2007) peut se faire à travers le sensible, en ouvrant à d'autres perceptions corporelles grâce à un travail différent de l'espace. Il existe bien un lien entre les qualités de l'espace sensible et l'interaction ou la non-interaction entre les personnes : « Il est facile de comprendre que les rencontres, et le contrôle mutuel, sont sensibles aux indices visuels ou sonores disponibles dans l'environnement ou produits par l'activité même des personnes coprésentes » (Joseph, 2007 : 314). La communication entre les différents groupes peut être difficile dans les espaces de coprésence comme les espaces publics. Joseph parle d'un nécessaire « travail social de traduction que l'on attend de ces espaces intermédiaires » (Joseph, 2007 : 314). Aujourd'hui, les Centres d'amitié sont des lieux qui participent à la sécurisation culturelle des personnes autochtones en milieu urbain, notamment parce qu'ils sont marqués par différents repères identitaires et culturels. Les Centres d'amitié autochtones sont « des preuves indéfectibles de l'appropriation physique et symbolique de l'espace urbain » (Comat, 2014 : 64). Mais de quel ou quels espaces urbains parle-t-on précisément ? Cette appropriation physique et symbolique mentionnée par Comat peut-elle aller au-delà du lieu et des activités proposées par les Centres d'amitié autochtones ? La sécurisation culturelle ne pourrait-elle pas devenir une partie intégrante de notre manière de penser certains espaces publics et ainsi participer à une plus grande justice sociale au sein de la ville ?

Certains espaces publics pourraient permettre cet ancrage culturel nécessaire s'ils laissaient place à un imaginaire ou à une utilisation différente de celle des aménagements à saveur néolibérale ou de l'urbanisme tactique (Douay et Prévot, 2016) qui, même s'ils proposent parfois des espaces inclusifs, tendent à tous se ressembler les uns les autres.

En créant des conditions d'accueil et des environnements qui respectent les modalités d'interaction sociale qui ont cours en milieu autochtone et qui prennent en compte des manières d'être et de faire autochtones, les possibilités d'amélioration de la qualité de vie des individus, des familles et des communautés sont décuplées, quelle que soit la sphère d'action considérée (Lévesque, 2015 : 16).

Je dirai que cette recherche doctorale est venue plutôt ouvrir des perspectives sur ce que signifie autochtoniser un lieu, pas seulement dans la forme, mais dans le fond. Je n'ai pas eu l'occasion de me rendre jusqu'à l'expérimentation d'un travail d'aménagement de certains lieux qui serait fait selon une perception de l'espace propre aux Premières Nations et qui favorisait l'interaction entre Autochtones et non-Autochtones. En effet, les collaboratoires sont restés au stade d'exploration. Cette démarche ne permet pas de proposer des aménagements, mais débouche néanmoins sur un regard critique sur ceux qui existent déjà. J'ai réalisé que ce n'est pas l'aménagement des espaces proprement dit qui est problématique, mais le manque de lieux de reconnaissance de la présence autochtone dans la métropole. J'ai ainsi pu observer dans les échanges avec les membres de l'organisme DestiNATIONS et du comité de design de l'exposition « Autochtoniser Montréal » qu'il était nécessaire d'avoir plus d'éléments témoignant de leur culture dans la trame urbaine. Lors des collaboratoires, les participant·es sont aussi revenu·es souvent sur l'importance d'avoir un lieu d'expression et d'échange culturel à travers le « faire ensemble ».

Les collaboratoires ont permis d'identifier des ressentis variés vis-à-vis d'espaces aux qualités d'aménagement complètement différentes. L'espace du parc de l'Honorable-George-O'Reilly à Verdun s'est révélé un espace d'usage public où les danseur·ses se sentaient bien, et où il semblait possible de faire des activités traditionnelles. La Place des Festivals a nourri une réflexion sur les différentes populations du lieu, qui sont les touristes et spectateur·rices des festivals et les personnes qui travaillent au centre-ville. Pour les participant·es, la tension entre Autochtones et non-Autochtones se situe au centre-ville, car on n'y voit que la facette la plus négative de la présence autochtone, soit l'itinérance. Il est nécessaire selon ils et elles d'avoir une vision plus complète de l'identité autochtone dans cet espace public urbain central. La Place Jacques-Cartier est un espace qui a généré un sentiment de malaise chez les danseur·ses. Ce lieu historique impose une vision coloniale de l'histoire qui invisibilise l'histoire autochtone de Montréal. C'est donc un lieu où ils et elles trouvaient difficile de venir inscrire une présence autochtone.

Dans l'ensemble du processus et des conversations, nous nous sommes souvent demandé si une autochtonisation de l'espace public signifiait y inscrire une présence visuelle pour affirmer leur présence en ville ou s'il s'agissait de créer un lieu où la population autochtone se sentirait bien. Il n'y a évidemment pas de réponse tranchée à ce questionnement et je pense que cela dépend du lieu dans lequel la population souhaite inscrire sa présence. L'histoire du lieu, l'environnement urbain, la population qui le fréquente, tous ces éléments viennent aussi influencer la manière dont un lieu peut être autochtonisé. Comme nous avons pu le remarquer dans nos collaboratoires, chaque espace exploré a fait naître des réactions et réflexions bien différentes les unes des autres.

J'ai aussi pu remarquer que les lieux où les danseur·ses se sentaient bien étaient ceux où il y avait peu de monde. Ils et elles parlaient également peu dans leur discours de leur rapport à autrui, mis à part leur relation à leur famille ou aux autres membres

des Premières Nations. Leur relation au reste de la population montréalaise semble absente. Elles souhaitent certes voir leur présence reconnue, mais cela ne va pas jusqu'à la sociabilité publique, incluant un public autre. Sans s'y opposer, les participant·es n'ont pas exprimé un désir primordial de rencontre ou d'échange avec la population non-autochtone de Montréal. L'espace public n'est donc pas perçu ici comme un lieu de rencontre, mais comme un espace d'expression culturelle. Cela rappelle les propos de Jean Remy, qui décrit des espaces publics flexibles et de « non-attention réciproque » (Remy, 1973 : 16), où il est possible d'avoir des activités habituellement réservées au domaine privé ou communautaire. De la même manière, il y avait peu d'échanges directs entre membres autochtones et non-autochtones lors des événements performatifs étudiés, même s'ils étaient ouverts à un public large. L'espace physique est bel et bien partagé, les gens se rassemblent autour du même événement, mais peu de liens directs semblent se faire entre les personnes des différents groupes. Cela est peut-être en lien avec l'exclusion et le racisme auquel les Autochtones font continuellement face depuis plusieurs générations. On peut imaginer qu'il est difficile pour les Autochtones de se sentir en confiance et en position de partage avec les non-Autochtones après l'ensemble des mesures d'assimilation et le génocide culturel vécu. Évidemment, ce n'était pas le cas pour moi qui, en tant qu'observatrice participante, avais vraiment cherché à rencontrer les membres des Premières Nations participant à la construction de ces événements.

Mon hypothèse laissait donc supposer que les personnes autochtones percevaient l'espace public comme un lieu de rencontre avec les non-Autochtones. Or, il s'est avéré, à travers les échanges et les collaboratoires, qu'il existe un grand sentiment d'invisibilisation et que, selon les participant·es, les espaces publics doivent plutôt être des lieux d'expression culturelle, voire des lieux de reconnaissance. Quand on parle de l'invisibilité des Autochtones, que veut-on dire ? Certes, ils et elles sont peu nombreux·ses. En effet, la population des Premières Nations et du Peuple Inuit résidante de la ville de Montréal, selon les données de Statistique Canada pour 2021, regroupe quelque 9 605 personnes. En termes de proportion, ce nombre correspond à 10,4 % de la population totale des membres des Premières Nations et du Peuple Inuit établis dans les villes de la province de Québec (Gagnon, Radu et Lévesque, 2023).

Plus que la petite proportion du nombre d'Autochtones dans la population montréalaise que certain·es peuvent invoquer, il est plutôt question de présence symbolique à l'instar du jardin des Premières Nations au Jardin Botanique. Comment, alors, augmenter cette visibilité de manière équivalente, par exemple à la Place des Festivals ?

Certes, il manque aux collaboratoires une dernière étape effectuée avec l'équipe qui aurait fait la synthèse visuelle et spatiale de nos apprentissages. Cependant, ce processus ouvre des pistes pour des travaux ultérieurs pour la recherche en sciences humaines et pour la recherche-création. Pour les études urbaines, ce travail a offert des distinctions qui permettent de ne pas rester dans un langage généralisant ou totalisant en venant différencier les espaces publics des espaces d'usages publics, par

exemple. Ma recherche a également permis une meilleure appropriation des réalités autochtones en contexte métropolitain à travers les arts performatifs. Il n’y a pas de scission entre les arts performatifs pratiqués dans les territoires, comme les pow-wow et ceux qui occupent la ville, comme le pow-wow annuel de l’Université McGill, la Journée nationale des Peuples autochtones ou encore certaines performances du Festival Présence Autochtone. Ces manifestations, où l’on voit souvent danser les mêmes personnes, témoignent des allers-retours réguliers des personnes autochtones entre ville et territoire. Il n’y a donc pas de dichotomie franche entre les deux milieux, et, comme le souligne Dalie Giroux, la performance vient transcender les frontières, des États et des villes, imposées par la colonisation :

En se rattachant au sentier des pow-wows par le biais du partage, de l’apprentissage et du voyage, en occupant le territoire par la pratique de la danse, et plus encore en créant un territoire par la poursuite de cette pratique, en y investissant un sens spirituel, identitaire, diplomatique et politique, en créant de nouvelles alliances, on arrive à *performer* un sens commun et une territorialité propres à l’autochtonie américaine contemporaine – inédite, enracinée dans le passé, et qui arrive à mobiliser une représentation de l’espace qui dépasse les limites imposées par l’ordre spatial souverain des États coloniaux (Giroux, 2015 : 16).

\*

La partie plus pratique de cette recherche, qui se manifeste à travers les collaboratoires, ouvre les études urbaines à des outils méthodologiques issus de la recherche-création tels que la somatique. Je m’inscris dans la lignée tracée par Anna et Lawrence Halprin en utilisant la danse comme outil d’exploration de l’espace, mais en m’alliant à des partenaires autochtones. Cela nous a donné la chance de nommer et d’explorer des espaces publics très différents, autant en termes de leurs emplacements que de leurs aménagements, ce qui permet d’avoir d’autres pistes que celles du Square Cabot, omniprésent quand il s’agit de l’étude des personnes autochtones à Montréal. Les collaboratoires viennent donc proposer une réflexion plus large sur l’appropriation de la ville et son espace, et cible sur quoi et comment il faut intervenir. Les participant-es à cette recherche invoquaient notamment la nécessité d’une inclusion dans le processus de création de certains lieux, d’une réflexion sur leur aménagement de l’espace qui prend en compte la pratique de certaines activités culturelles et artisanales, ou encore d’une mise en valeur de la nature et du lien au territoire des différentes Nations autochtones du Québec. Nous avons donc confirmé, à la fois à travers les échanges des premières étapes et à travers les collaboratoires, qu’il est nécessaire d’augmenter le nombre d’espaces publics avec une présence autochtone à Montréal. Cette présence peut se manifester de différentes façons selon le contexte de l’espace public en question : elle peut passer par la mise en évidence de signes culturels visuels, par un aménagement qui fait appel à un type de sensorialité autre ou encore simplement par la création d’espaces d’expression culturelle, où les personnes autochtones se sentent bien.

En termes d’aménagement des espaces publics, mes recherches ont montré qu’il existe des conditions pour favoriser la visibilité et la reconnaissance de la présence

autochtone ancestrale et contemporaine sur l'île de Montréal. L'ensemble de ce processus offre une meilleure connaissance des pratiques symboliques des Peuples Autochtones qui peut, selon moi, offrir plusieurs outils de réflexion et de remise en question d'un modèle urbain néolibéral marqué par l'urbanisme marchand. L'autochtonisation de la ville n'est pas une fin en soi, mais un chemin ouvert vers la réconciliation.

## Bibliographie

COMAT, Ioana (2014), « Se construire et s'affirmer par les lieux. Un regard sur les présences autochtones à Montréal », thèse de doctorat, Université Laval, Faculté de foresterie, de géographie et de géomatique.

DOUAY, Nicolas et Maryvonne PRÉVOT (2016), « Circulation d'un modèle urbain "alternatif" ? Le cas de l'urbanisme tactique et de sa réception à Paris », dans *EchoGéo*, n° 36 (consulté le 21 mars 2025).

GAGNON, Martin, Ioana RADU et Carole LÉVESQUE (2023), *Profil démographique de la population des Premières Nations et du Peuple Inuit dans les villes du Québec 2001 à 2021. Faits saillants*, Montréal, Alliance de recherche ODENA et Réseau de recherche et de connaissances relatives aux peuples autochtones (DIALOG).

GERMAIN, Annick et Xavier LELOUP (2014), « La cohabitation interethnique dans quatre quartiers de classes moyennes à Montréal : une approche pragmatiste inspirée par la lecture de Jean Remy », dans Emmanuelle LENEL (dir.), *L'espace des sociologues. Recherches contemporaines en compagnie de Jean Remy*, Paris, ERES, p. 39-62.

GERMAIN, Annick, Laurence LIÉGEOIS et Heidi HOERNIG (2008), « Les espaces publics en contexte multiethnique. Religion, visibilité et pasteurisation », dans Xavier LELOUP et Martha RADICE (dir.), *Les nouveaux territoires de l'ethnicité*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 157-181.

GIROUX, Dalie (2015), « La culture contemporaine du powwow chez les nations autochtones de l'est canadien. Figures et mouvements de la renaissance indigène en Amérique du nord », dans *Géographie et cultures*, n° 96, p. 85-108.

JOSEPH, Isaac (2007), « Espace public, monde sensible », dans *L'athlète moral et l'enquêteur modeste*, Paris, Economica, p. 309-316.

LEDUC, Mélissa-Anne (2011), « La danse et son impact socioculturel chez les Autochtones », dans *Cahiers DIALOG, L'activisme Autochtone : hier et aujourd'hui*, n° 1, p. 42-46.

LÉVESQUE, Carole (2003), « La présence des Autochtones dans les villes du Québec : mouvements pluriels, enjeux diversifiés », dans David NEWHOUSE et Evelyn PETERS (dir.), *Des gens d'ici Les Autochtones en milieu urbain*, Ottawa, Programme de recherche sur les politiques, p. 25-39.

LÉVESQUE, Carole (2015), « Pour l'amélioration de la qualité de vie et des conditions de santé—Promouvoir la sécurisation culturelle », dans *Revue Droits et libertés*, vol. 34, n° 2, p. 16-19.

LÉVESQUE, Carole et Édith CLOUTIER, (2013), « Les Premiers Peuples dans l'espace urbain au Québec : trajectoires plurielles », dans Stéphane GERVAIS, Alain BEAULIEU

et Martin PAPILLON (dir.), *Les Autochtones et le Québec Des premiers contacts au Plan Nord*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, p. 281-296.

LÉVESQUE, Carole, Martin GAGNON et al. (2019), *Profil démographique de la population des Premières Nations et du Peuple Inuit dans les villes du Québec, 2001 à 2016*, Montréal, Alliance de recherche ODENA, Réseau de recherche et de connaissances relatives aux peuples autochtones (DIALOG) et Regroupement des centres d'amitié autochtones du Québec et Institut national de la recherche scientifique (INRS).

RCAAQ (2016), *Les cultures autochtones en milieu urbain: une richesse du patrimoine collectif*, Wendake, Regroupement des centres d'amitiés autochtones du Québec (consulté le 21 mars 2025).

REMY, Jean (1973), « La dichotomie privé/public dans l'usage courant : fonction et genèse », dans *Recherches sociologiques*, vol. 4, n° 1, p. 18.

SERLIN, Ilene (1996), « Interview with Anna Halprin », dans *American Journal of Dance Therapy*, n° 18, p. 115-123 (consulté le 21 mars 2025).

SHUSTERMAN Richard (2007), *Conscience du corps ? : pour une soma-esthétique*, traduction en français de Nicolas Vieillescazes, Paris, Éditions de l'Éclat.

SHUSTERMAN, Richard et Paul CHEMLA (2010), « Conscience soma-esthétique, perception proprioceptive et action », dans *Communications*, vol. 1, n° 86, p. 15-24 (consulté le 21 mars 2025).

## Notice

**Cassandra Chatonnier** est diplômée de l'École Boule en France en design d'intérieur, en design paysager et en design d'exposition. Elle a obtenu un baccalauréat en « Design For The Theatre » de l'Université Concordia (2011). Depuis son diplôme, elle a conçu des décors, des accessoires et des costumes pour des pièces de théâtre en anglais et en français. Elle enseigne également à l'École de théâtre du Cégep de Saint-Hyacinthe. De par sa graduation en design d'intérieur, le travail de Cassandra Chatonnier est largement influencé par l'architecture. Elle s'intéresse également à la relation entre l'acteur·rice et l'espace et à la façon dont elle peut nourrir sa pratique. Elle est titulaire d'une maîtrise en théâtre de l'Université du Québec à Montréal (UQAM) sur ce sujet, qu'elle a obtenue avec mention (2016). Elle vient de terminer son doctorat en études urbaines à l'INRS (2022), où elle s'intéresse à la relation entre la performance autochtone et l'appropriation de l'espace, et à la cocréation d'une méthodologie pour repenser les espaces publics urbains par la danse. Cassandra Chatonnier est également la représentante française de l'Association canadienne pour la recherche théâtrale.

## L'écoconception : Quand le théâtre au collégial devient moteur d'écoresponsabilité

---

Roxanne Martin  
*CRILCQ, Collège André-Grasset*

Au théâtre, les départements des costumes et des décors figurent souvent parmi les plus polluants d'une production. Depuis longtemps, les contraintes budgétaires ont poussé les concepteur·rices de costumes à réutiliser et à modifier les vêtements de scène pour de nouvelles productions, tandis que les décors, une fois les représentations terminées, finissaient majoritairement à la décharge. Ce gaspillage de ressources a récemment été dénoncé et des initiatives écoresponsables, regroupées sous le terme d'écoconception, commencent à se développer dans les théâtres de la province. Ce concept vise à repenser les pratiques en scénographie dans une optique durable, favorisant l'émergence de nouveaux modes de création pour les concepteur·rices de décors.

Les changements climatiques inciteront les créateur·rices à concevoir, à fabriquer et à réemployer les objets scéniques selon les principes de l'économie circulaire. Cet article vise non seulement à expliciter cette approche, qui s'imposera probablement comme une norme dans nos institutions, mais également à présenter la démarche entreprise par mes collègues, professeur·es de théâtre au collégial, et moi-même pour promouvoir un théâtre écoresponsable. Bien que nos actions se déroulent à une échelle plus modeste que celles des grands théâtres professionnels, elles témoignent d'une volonté concrète d'adopter des pratiques durables.

Depuis 2011, j'ai le privilège d'enseigner la littérature et le théâtre au Collège André-Grasset à Montréal. Depuis trois ans, j'ai également la chance de donner l'un des derniers cours de théâtre encore offerts dans le cadre de la formation générale à

l'échelle du réseau collégial. Ce cours, accessible à tous·tes les étudiant·es du collège, quel que soit leur programme, les initie à la création d'un spectacle de théâtre. Chaque groupe est réparti en différents corps de métiers : éclairage, son, décor, costume, direction de production, mise en scène et jeu. Dans les deux premières semaines du cours, le texte est collectivement choisi et la pièce sera présentée à la fin de la session.



Figure 1. Don Diègue dans *Le Cid maghané* de Réjean Ducharme, novembre 2024.  
Crédit photo : Roxanne Martin.

En moyenne, quatre productions sont mises en scène entre les semaines 11 et 14, dans la salle Lise-Guèvremont, chaque groupe donnant deux représentations devant famille et ami·es.

Le Collège André-Grasset est l'un des premiers cégeps à avoir obtenu la certification Cégep Vert du Québec par ENvironnement JEUnesse en 2006 et s'est vu décerner à plusieurs reprises des mentions spéciales du jury, notamment pour sa gestion exemplaire des matières résiduelles. Depuis près d'un an, mes collègues et moi avons amorcé une réflexion sur des pratiques plus écoresponsables dans le domaine du théâtre. Nous avons commencé par des gestes simples, visant à éliminer certaines habitudes

polluantes. Par exemple, les billets autrefois imprimés sur du papier lustré ont été remplacés par des billets numériques et les programmes sont désormais accessibles en ligne par un code QR.



Figure 2. Affiche de *Cheech* de François Létourneau, avril 2024.  
Crédit affiche : les étudiant·es du Collège André-Grasset.

Au cours des derniers mois, notre équipe – composée des professeur·es Sophie Bouliane, Gabrielle Caron et Daniel Desparois, et de l’animatrice en théâtre Raphaëlle Guérin, qui coenseigne avec nous – s’efforce de réduire son empreinte environnementale. Nos discussions se concentrent particulièrement sur l’impact écologique du département des décors, dans le but d’adopter des solutions concrètes et durables.

## Écoconception

Au Collège, quatre ou cinq productions théâtrales sont souvent préparées simultanément. Tous les spectacles doivent coexister dans les mêmes locaux, sans oublier les nombreuses autres activités du Collège qui s'y tiennent également. Chaque session, le processus repart à zéro avec de nouvelles personnes de la communauté étudiante. Beaucoup ignorent tout du travail d'un·e concepteur·rice, n'ont jamais tenu un marteau, ni ouvert un pot de peinture. Cette inexpérience entraîne un gaspillage important que nous nous efforçons de réduire. Pour cela, nous cherchons à mieux outiller les étudiant·es, non seulement pour les rendre autonomes, mais aussi pour les sensibiliser aux impacts environnementaux de leurs actions.

Nous avons donc élaboré des listes de tâches claires pour chaque département, intégrant progressivement une politique environnementale. Cette démarche s'inscrit dans le principe de l'écoconception, tel que défini par Yanick Le Guiner, designer spécialisé en écodesign et auteur principal d'un [guide méthodologique](#) (2018) inspiré de l'expérience du [Festival d'Aix-en-Provence](#). Selon Le Guiner, l'écoconception « vise, dès la conception [d'un spectacle], à prendre en compte l'ensemble du cycle de vie [d'une production] en minimisant les impacts environnementaux » (Le Guiner, 2021 : 20). Au Collège, nous avons rapidement compris que gérer notre empreinte environnementale nécessitait bien plus que la simple réduction des déchets : il fallait réfléchir à l'ensemble du cycle de vie de nos productions.

Le Guiner identifie cinq étapes dans ce cycle. En nous appuyant sur la version 2.0 de son [guide méthodologique](#) (2021) ainsi que sur divers articles (Anonyme, 2023 ; Beer, 2021 ; Pantouvaki, 2021), nous avons entrepris d'évaluer nos pratiques actuelles. L'objectif était de déterminer ce que nous faisons bien, ce que nous faisons mal et quelles actions devraient être priorisées pour améliorer notre démarche écoresponsable.

## En amont

Le *Guide* souligne d'abord l'importance de sensibiliser les équipes à l'interne dès les premières étapes. Au Collège, cette démarche est déjà bien amorcée : la direction est particulièrement sensibilisée à la cause environnementale, notamment grâce à l'achèvement récent de son premier bilan carbone. À la lumière de ce bilan, le Collège met en avant plusieurs réussites, notamment l'amélioration de l'efficacité énergétique grâce à divers travaux sur les infrastructures, ainsi que l'adoption majoritaire des transports collectifs par les étudiant·es. Des efforts restent néanmoins à fournir pour encourager davantage l'usage du vélo au sein de la communauté collégiale et pour trouver un partenaire en vue de l'approvisionnement en vaisselle compostable pour la cafétéria. Du côté de l'enseignement, nous avons constaté que notre façon de travailler générait une quantité importante de déchets, en contradiction avec les efforts environnementaux du Collège. Pour y remédier, Raphaëlle Guérin et moi-même avons lancé une initiative

d'écoconception, avec le soutien enthousiaste des autres enseignant·es. Ensemble, nous nous sommes engagés dans une démarche visant à rendre le cours de théâtre plus écoresponsable.

Chaque session, il revient à l'animateur·rice en théâtre et aux professeur·es de sensibiliser les étudiant·es, particulièrement ceux qui travaillent au sein de l'équipe responsable des décors, dès la conception de la maquette. Il est parfois surprenant de constater que certain·es jeunes de 18 ou 19 ans ne sont pas aussi sensibilisé·es à la crise climatique et à la transition écologique qu'on pourrait l'imaginer. C'est là que l'école joue un rôle clé : initier et éduquer les étudiant·es sur l'importance de préserver la planète.



Figure 3. Maquette de la pièce *Yvonne, princesse de Bourgogne* de Witold Gombrowicz, avril 2023.  
Crédit photo : Roxanne Martin.

Rose Carine Henriquez, dans son article « Adopter le réflexe écoresponsable », rapporte les propos de la cofondatrice d'ÉcoscénO, Caroline Voyer, qui affirme que la prise en compte de l'écoresponsabilité au théâtre « développe une autre forme de créativité, qui vient avec un sentiment de satisfaction » (Henriquez, 2023). Voyer insiste sur la nécessité de lier les gestes artistiques aux remises en question, même si ces dernières sont parfois difficiles.

Depuis toujours, la créativité théâtrale s'est nourrie de contraintes : de temps, d'espace et de budgets. Aujourd'hui s'ajoute la contrainte environnementale qui, à son tour, peut devenir une source d'innovation et peut développer de nouvelles façons de créer.



Figure 4. Décor de la pièce *Yvonne, princesse de Bourgogne* de Witold Gombrowicz, avril 2023.  
Crédit photo : Roxanne Martin.

### Étape 1 : les matières premières

Dans une démarche écoresponsable, une fois la maquette et l'idéation des décors soumises à l'équipe de production, il importe de déterminer les matières premières nécessaires pour concrétiser la vision des scénographes. Les étudiant·es, souvent peu familiar·ères avec les options disponibles, sont accompagné·es dans cette réflexion par les professeur·es et l'animateur·rice en théâtre. Dans un cadre professionnel, cette responsabilité incomberait habituellement à la personne qui assume la direction de production.

L'équipe de conception doit veiller à ce que les matériaux choisis soient réutilisables ou recyclables lorsque leur cycle de vie arrivera à son terme. L'écoconception met également l'accent sur l'utilisation de ressources déjà disponibles, un principe que Le Guiner qualifie d'éléments standards, soit « les pièces [du] décor qui pourraient être réutilisées telles quelles lors d'une prochaine production » (Le Guiner, 2021 : 8). Au Collège, sont conservés dans un entrepôt plusieurs éléments standards, tels que des escaliers, des chaises ou des chariots. Les concepteur·rices doivent donc intégrer ces ressources, ce qui implique parfois de faire des compromis.



Figure 5. Maquette de *Cheech* de François Létourneau, avril 2024. Crédit photo : Roxanne Martin.

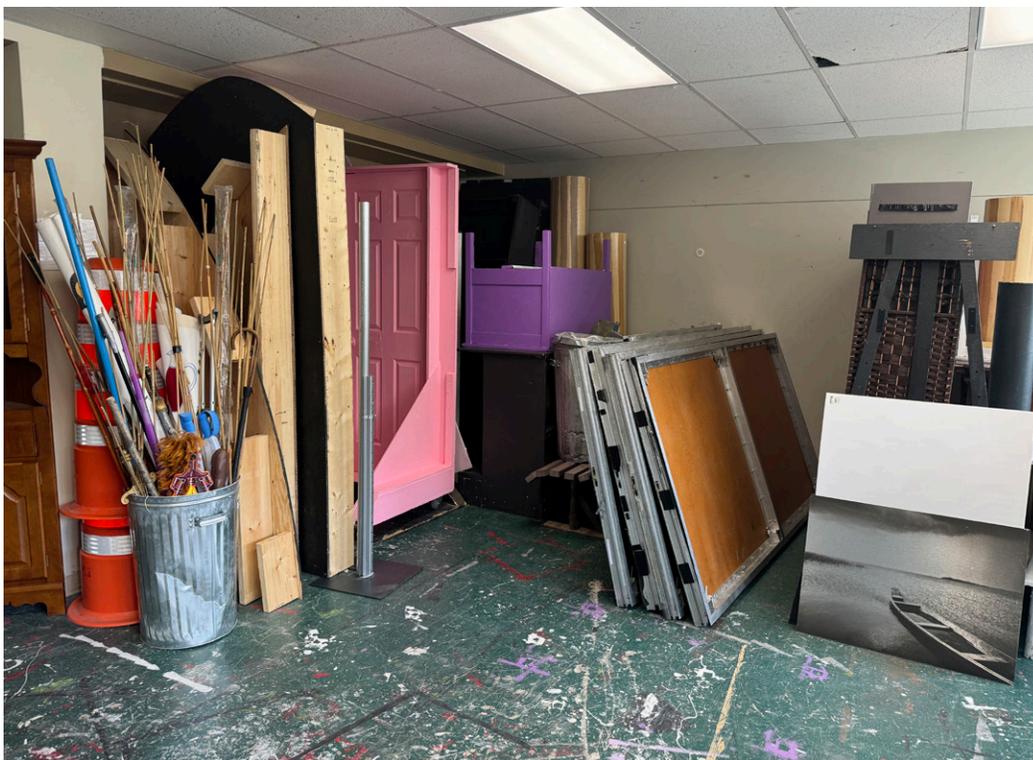


Figure 6. Entrepôt des décors, Collège André-Grasset, 2024. Crédit photo : Roxanne Martin.

Les pièces standardisées ne correspondent pas toujours à leur vision initiale, mais elles peuvent être modifiées pour s'en rapprocher. De cette manière, certains éléments de décor sont utilisés dans plusieurs productions au cours d'une même session.



Figure 7. Montage de *Cheech* de François Létourneau, avril 2024. Crédit photo : Roxanne Martin.

Le budget alloué à chaque production est de 500 \$, ce qui limite les possibilités d'extravagance. Avec l'augmentation marquée du prix des matériaux, notamment du bois, ces contraintes poussent à redoubler d'imagination dans le choix des matières.

## Étape 2 : la fabrication

Le principal défi de la fabrication, que ce soit dans notre école ou dans les théâtres professionnels, est d'éviter le gaspillage. En 2019 dans *La Presse*, Jean Siag rapportait, dans son article « Empêcher les décors de prendre le bord », que « [c]haque année, ce sont plus de 30 000 tonnes de décors de théâtre, de plateaux de télévision et de cinéma qui finissent dans des sites d'enfouissement » (Siag, 2019). Pour limiter ce gaspillage, il est essentiel de calculer avec précision la quantité de matières premières nécessaires, afin d'éviter les surplus et les pertes lors des coupes.

Dès le stade de la fabrication, il faut également anticiper le démontage des décors. Comme le mentionne Le Guiner, il importe de « raisonner [la] réversibilité des assemblages » (Le Guiner, 2021 : 8). Il nous faudra donc privilégier l'utilisation de vis plutôt que de clous, d'éviter les colles non biodégradables et les peintures toxiques.

### Étape 3 : l'utilisation du décor

L'utilisation d'un décor dans une production théâtrale peut s'étendre sur plusieurs semaines ou mois, ou même des années pour certains spectacles. Dans ce contexte, les concepteur-rices doivent garantir la durabilité des décors, tout en évitant autant que possible de devoir les renvoyer à l'atelier.

Cependant, la réalité du Collège est bien différente : chaque spectacle ne compte que deux représentations. La priorité n'est donc pas la longévité des décors, mais plutôt la réduction de la surconsommation et du gaspillage, surtout avec quatre ou cinq productions présentées dans un même mois. Pour cela, il est crucial de sélectionner des matériaux pouvant être rapidement réutilisés. Par ailleurs, les éléments standards construits par les étudiant-es, tels que des tables, des bancs ou des lampes, doivent être conçus pour servir dans les productions futures.



Figure 8. Décor de *Code 99* de François Archambault, décembre 2024. Crédit photo : Roxanne Martin.

La courte durée d'utilisation de nos décors reste néanmoins une difficulté majeure. Rose Carine Henriquez souligne que le principal obstacle à la transition écologique dans les théâtres est « le rythme rapide des productions théâtrales. Elles s'enchaînent à une vitesse qui ne permet pas de défaire complètement les vieux automatismes » (Henriquez, 2023). Elle recommande alors de « produire mieux, mais aussi de produire moins » (Henriquez, 2023). Dans notre cas, réduire le nombre de productions mettrait en péril la survie du cours, ce qui semble difficilement envisageable. Il est tout à fait possible d'aspirer à une amélioration qualitative et réfléchie de sa production.

#### **Étape 4 : la distribution**

Les enjeux liés à la distribution concernent principalement les spectacles en tournée, un aspect qui touche très peu de productions. Seul le spectacle participant au concours intercollégial de théâtre doit prendre en compte les contraintes liées au transport et au stockage des éléments scéniques. Je n'approfondirai donc pas davantage cette étape. Cependant, pour les théâtres professionnels qui organisent des tournées, cette contrainte supplémentaire doit être intégrée au processus de création dès l'élaboration du cycle de vie des décors.

#### **Étape 5 : la fin de vie**

Comme cela a été mentionné à l'étape 2, il faut réfléchir à la fin du cycle de vie du décor en s'assurant qu'il est facilement démontable. Plus un décor peut retrouver son état initial ou voir certains de ses éléments réutilisés pour d'autres productions, plus il s'inscrit dans une démarche d'économie circulaire.

L'objectif à long terme de l'écoconception est d'atteindre le zéro déchet. Bien que cet idéal puisse sembler difficilement atteignable, il est important de progresser petit à petit dans cette direction. Lors de nos dernières productions, nous avons tenté de réduire ce qui était jeté. La plupart des éléments ont été entreposés dans nos locaux. Les pertes concernaient surtout les retailles de bois, les restes de peinture et les découpes de tissu inutilisées.

L'approche de l'écoconception doit profondément changer notre pratique, en nous incitant à travailler en amont pour faire des choix de matières premières favorisant la réutilisation.



Figure 9. Entrepôt des décors, Collège André-Grasset, 2024. Crédit photo : Roxanne Martin.

## Recyclage contre réemploi

Pendant longtemps, les notions de « recyclage » et de « réemploi » étaient perçues comme des synonymes. Cependant, au cours de la dernière décennie, les préoccupations environnementales croissantes des institutions culturelles et éducatives ont conduit à une redéfinition de ces termes, en établissant des distinctions claires entre eux.

Tous·tes les expert·es en écoconception s'accordent pour prioriser le réemploi des matériaux, en ne proposant le recyclage qu'en dernier recours. Le recyclage, en effet, « transforme un matériau » (Fohr, 2021 : 187), souvent à grands frais, tant sur le plan financier que sur le plan énergétique. En revanche, le réemploi est une démarche plus écologique, car il « modifie la fonction de ce matériau sans transformation » (Fohr, 2021 : 187). Ainsi, nous devons privilégier autant que possible le réemploi, qui reste une solution plus durable et respectueuse de l'environnement.

## Économie circulaire : cycle de la réutilisation ou le réemploi

Dans la logique de l'économie circulaire, la fin de vie des matériaux marque le début d'une nouvelle vie. L'Agence française de la transition écologique (ADEME) définit l'économie circulaire comme « un système économique d'échange et de production qui, à tous les stades du cycle de vie des produits, vise à augmenter l'efficacité de l'utilisation des ressources et à diminuer l'impact sur l'environnement » (Le Guiner, 2021 : 20). L'écoconception, bien qu'appliquée ici au théâtre, peut s'étendre à la construction

au sens large. Elle repose sur le principe d'une amélioration continue, visant à réduire l'impact environnemental à chaque cycle de vie d'une production.

Cela commence par l'offre : repérer et utiliser les éléments déjà disponibles ou privilégier l'achat de matières premières durables. Ensuite vient la gestion de la demande : adopter des comportements écoresponsables, notamment par le réemploi. Enfin, le cycle se termine par la gestion des déchets, avec des pratiques comme le recyclage. Selon cette approche, chaque session, mes collègues et moi devons chercher à améliorer l'efficacité de nos actions écoresponsables, en intégrant ces principes dans toutes les productions.

### **Mesurer les progrès pour une amélioration continue**

De nombreux organismes recommandent de compiler les données des actions prises pour mesurer les résultats d'un cycle à l'autre. Par exemple, pour atteindre un niveau de base dans la production durable, le *Theatre Green Book* propose de « s'assurer que 50 % de tous les matériaux proviennent de sources réutilisées ou recyclées [et que] 65 % d'entre eux auront une vie future, grâce au stockage ou à la réutilisation » (Dillon, 2024 : 5). Nos estimations montrent que nous respectons déjà ces deux objectifs, bien que davantage par souci d'économie que par réelle démarche écoresponsable. Cependant, nous manquons de données précises sur certains aspects de notre fabrication qui pourraient avoir un impact environnemental significatif, comme la peinture utilisée, la provenance des matériaux ou encore les modes de livraison.

### **Planification et achats responsables**

Caroline Clément, gestionnaire des événements chez PHI, illustre bien cette démarche en déclarant : « On a mis en place une politique écoresponsable. De là découle notre politique d'achat ; c'est un souci de développement durable qui va jusque dans nos partenariats avec les fournisseurs, question de voir comment ça s'inscrit dans une économie circulaire » (Elawani, 2020 : 24). Bien que les délais serrés nous poussent souvent à privilégier la rapidité, il devient impératif de mieux prévoir et planifier nos achats en favorisant les livraisons groupées pour limiter les trajets, en réduisant les achats impulsifs, notamment sur des plateformes comme Amazon et en privilégiant les fournisseurs locaux, alignés avec nos valeurs écoresponsables. Ces efforts, bien que parfois contraignants, permettront d'inscrire nos pratiques théâtrales dans une démarche véritablement durable, tout en respectant les principes de l'économie circulaire.

Certains théâtres mettent de l'avant leurs efforts écoresponsables avec fierté. Par exemple, le Nouveau Théâtre Expérimental (NTE) soulignait sur sa page Facebook, le

17 mai 2024, les initiatives mises en place pour respecter les étapes du cycle de vie de l'écoconception :

Depuis 2019, le NTE produit ses spectacles de manière écoresponsable, en collaboration avec la super équipe d'Écoscéno ! Pour la création de *Rires*, présenté [sic] du 9 avril au 4 mai derniers à Espace Libre, tous les membres de l'équipe, y compris les interprètes, ont reçu une formation en écoconception. Afin de concevoir le décor de manière écoresponsable, nous avons privilégié les prêts et la location. En ce qui a trait aux éléments de décor que nous avons dû construire, nous avons pris soin d'utiliser du bois certifié et des peintures écologiques. Enfin, à la fin des représentations, tous ces différents éléments ont été redistribués afin de leur offrir une seconde vie ; il n'y a eu aucun déchet (Anonyme, 2024).

Le NTE a choisi des matières premières écologiques, utilisé une peinture non toxique dans la fabrication de ses décors, et favorisé le réemploi par le prêt, la location et la redistribution des éléments à la fin du cycle de production.

Anne-Catherine Lebeau, cofondatrice et directrice d'Écoscéno, rappelle avec justesse : « On doit penser à la mutualisation des ressources. [...] Il faut récupérer les matériaux qui ont un grand potentiel de réemploi et les remettre en vente à moindre prix pour d'autres productions » (Elawani, 2020 : 20). Cette mutualisation, qu'il s'agisse de matières premières ou d'éléments standards prêts à être réemployés, permet de transformer nos décors sans avoir un impact majeur sur l'environnement tout en réduisant les déchets.

Inspirés par les modèles proposés par des organisations comme Le Grand Costumier, l'Espace Costume ou encore Écoscéno, qui offrent des éléments à louer ou à vendre à des prix abordables, nous avons instauré une mutualisation des propres accessoires et éléments standards. Le projet consiste, dans un premier temps, à répertorier l'inventaire de l'entrepôt des décors et du costumier du Collège. Dans un second temps, nous souhaitons collaborer avec les autres cégeps offrant des formations en théâtre et d'autres organismes, afin de créer un réseau d'échange et de partage des ressources. L'empreinte carbone liée aux déplacements sera bien sûr prise en compte. Nous privilégierons donc les collèges situés à proximité ainsi que les organismes bien établis dans notre quartier, comme la Tohu. Cette initiative sera officiellement lancée à l'automne 2025.

En 2024, l'animatrice en théâtre et moi avons pris contact avec Écoscéno afin de pousser encore plus loin la démarche écoresponsable. Lors d'une rencontre avec Anne-Catherine Lebeau, nous avons échangé sur nos pratiques actuelles et identifié le chemin qu'il nous reste à parcourir. À l'instar du NTE et de Duceppe, tous·tes les employé·es gravitant autour de la salle de spectacle du Collège ont suivi une formation de dix heures offerte par Écoscéno. Cette expérience leur a permis d'approfondir leurs connaissances sur certains aspects clés, tels que le choix de matières premières écologiques et de fournisseurs responsables, les méthodes d'assemblage favorisant la réutilisation, ainsi que l'utilisation d'un fichier Excel pour collecter des données, mesurer les résultats et transmettre ces apprentissages aux groupes suivants.

Cette formation a sensibilisé l'équipe à l'importance de la collaboration, tant entre le Collège et son quartier qu'entre notre cours de Français-Théâtre et les programmes de théâtre des autres cégeps. Mais, surtout, elle a renforcé les liens entre les différents départements et corps de métiers du Collège. Quelques semaines à peine après la formation, le Programme d'arts, lettres et communication et le Département de français ont commencé à travailler de concert avec les employé·es des ressources audiovisuelles de la salle de spectacle, le personnel des ressources matérielles et le conseiller pédagogique responsable des technologies de l'information et des communications (TIC). Aujourd'hui, des personnes aux expertises variées collaborent avec enthousiasme, partageant leurs connaissances et leur volonté de promotion d'une démarche plus écoresponsable auprès de leurs collègues et des étudiant·es.

\*

Nous sommes donc à cette étape cruciale : mieux nous outiller pour réduire notre empreinte environnementale, sensibiliser nos étudiant·es à l'importance de leurs gestes quotidiens et viser, dans un avenir rapproché, l'objectif ambitieux du zéro déchet en matière de décors.

Dans cette optique, nous poursuivons nos démarches en réfléchissant à la manière de transformer cette nouvelle contrainte en véritable moteur créatif. L'objectif est de permettre à nos étudiant·es de continuer à exprimer librement leur créativité dans le cadre de leurs cours de théâtre, tout en respectant les principes d'écoconception.

## Bibliographie

ANONYME (2023), « Manifeste de l'éco-scénographie / Declaration of eco-scenography », Paris, Union des scénographes, 4 janvier (consulté le 16 février 2025).

ANONYME (2024), « Écoconception », page Facebook du Nouveau Théâtre Expérimental, 17 mai (consulté le 2 février 2025).

BEER, Tanja (2021), « Ecoscenography », *Theatre and Performance Design*, vol. 7, n<sup>os</sup> 3-4, p. 149-151 (consulté le 16 février 2025).

DILLON, Paddy (2024), *Theatre Green Book*, version beta.3, Londres, Buro Happold and Renew Culture Ltd (consulté le 2 février 2025).

ELAWANI, Ralph (2020), « En finir avec l'engagement en carton-pâte ou L'ère de l'écoconception », dans Raymond BERTIN (dir.), « Engagement et éc(h)o », *Jeu*, n<sup>o</sup> 176 (3), p. 19-24.

FOHR, Romain (2021), « Concevoir un décor écoresponsable au cinéma et au théâtre », dans *Double jeu*, Pressions universitaires de Caen, n<sup>o</sup> 18, p. 185-198.

HENRIQUEZ, Rose Carine (2023), « Adopter le réflexe écoresponsable », *Le Devoir*, 25 mars (consulté le 2 février 2025).

LE GUINER, Yanick (2018), *Eco conception aux Ateliers du Festival: le guide méthodologique*, version 1.0, octobre, Festival D'Aix-En-Provence et Pôle Éco Design (consulté le 2 février 2025).

LE GUINER, Yanick (2021), *Eco conception de décors d'opéra, de théâtres et autres scénographies: le guide méthodologique*, version 2.0, septembre, Festival D'Aix-En-Provence et Pôle Éco Design (consulté le 2 février 2025)

PANTOUVAKI, Sofia, Ingvill Fossheim & Susanna Suurla (2021), « Thinking with costume and material: a critical approach to (new) costume ecologies », *Theatre and Performance Design*, vol. 7, n<sup>os</sup> 3-4, p. 199-219 (consulté le 16 février 2025).

SIAG, Jean (2019), « Empêcher les décors de prendre le bord », *La Presse*, 27 septembre, p. ARTS ET ÊTRE 1 (consulté le 2 février 2025).

## Notice

**Roxanne Martin** est professeure de théâtre et de littérature au Collège André-Grasset (Montréal). Elle s'intéresse au costume et à la scénographie québécoise depuis plusieurs années. Elle s'est attardée d'abord au travail du peintre Alfred Pellan comme scénographe et concepteur de costumes. À ce sujet, elle a contribué à deux ouvrages, *Alfred Pellan. Le rêveur éveillé* (MNBAQ, 2013) et *Pellan & Shakespeare : le théâtre des rois* (MMAQ, 2017), tirés de deux expositions sur le travail du peintre. Elle a signé les éléments consacrés à la scénographie dans l'ouvrage *Le théâtre contemporain au Québec 1945-2015* (PUM, 2020), sous la direction de Gilbert David. Puis, dans le cadre de son doctorat, elle s'est intéressée à l'approche du vêtement de scène de François Barbeau et de sa vision du métier de concepteur de costumes (Université Laval, 2018). Une monographie tirée de sa thèse de doctorat a été publiée à l'automne 2024 (PUM).

## Table ronde « Écoconception et scénographie : critique et représentation »

---

*Il s'agit ici d'une transcription retravaillée de la table ronde qui a eu lieu au Carrefour des arts et des sciences de l'Université de Montréal, le 24 octobre 2024.*

### **Animation :**

**Hugo Dalphond** (éclairagiste, École Supérieure de Théâtre, UQAM)  
**Anick La Bissonnière** (scénographe, École Supérieure de Théâtre, UQAM)

### **Panélistes :**

**Marie-Renée Bourget Harvey**  
(designer et scénographe, Carrefour international de théâtre)  
**Patrice Charbonneau-Brunelle** (scénographe, Posthumains)  
**Karine Galarneau** (scénographe)

**Anick La Bissonnière** Dans le contexte de la crise climatique qui nous occupe de plus en plus, la pratique scénographique traverse une période de changements importants, tant dans les aspects techniques qui la sous-tendent que dans la forme que prennent les créations. Il est important de préciser ici que nous entendrons donc par scénographie un dispositif spatial qui inclut tout ce qui s'y trouve : les objets, la lumière, les corps, tant des spectateur·rices que ceux des acteur·rices, des performeur·euses, ce qu'ils et elles portent, la matière, la couleur, les formes, etc. Notre point de vue sera principalement spatial et posera la question de l'articulation des espaces réels, virtuels ou imaginaires. Si le sujet de l'écoconception est la plupart du temps abordé à travers la révision des

techniques de fabrication, le choix des matériaux à utiliser et les processus de production à privilégier, l'écoconception est donc moins abordée du point de vue de l'esthétique et du sens que donne à nos créations une pratique davantage centrée sur le vivant et le respect de l'environnement. J'ouvre une parenthèse : on peut penser à des initiatives telles que celles du collectif 17h25, qui regroupe de grandes institutions culturelles françaises, comme le Théâtre du Châtelet, l'Opéra de Paris et l'Opéra de Lyon, entre autres, afin de créer un système de mécano (un système de construction modulaire) qui pourra ensuite être mutualisé plus largement pour la production des scénographies. Plus près de nous, pensons à l'organisme Écoscène qui accompagne différentes productions dans la réalisation des projets. Fermons la parenthèse. Comment l'écoconception influence-t-elle la forme que prennent nos créations ? Quel sens nouveau ou critique s'impose une fois que nous abordons la création scénique dans une perspective verte ? Comment le public devrait-il percevoir ce changement de paradigme ? Le devrait-il ? Comment la représentation sur scène porte-t-elle les enjeux écologiques du XXI<sup>e</sup> siècle ? Pour discuter de ce sujet, nous avons invité trois praticien·nes de la scénographie : Marie-Renée Bourget Harvey, Patrice Charbonneau-Brunelle et Karine Galarneau.

Alors débutons par une première question : Comment l'écoconception influence-t-elle l'esthétique de vos œuvres ? Étant donné la proposition de créer davantage à partir de matières ou d'objets existants, croyez-vous qu'il faudrait s'intéresser à la notion de collage ou d'assemblage et peut-être revisiter la pensée critique des avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle afin de réfléchir la scénographie de demain ?

**Hugo Dalphond** Comment ça influence l'écoconception de vos projets, peut être les plus récents, ne serait-ce que par les matériaux qu'on vous demande peut-être d'intégrer ou envers lesquels vous avez une curiosité. Est-ce que ça modifie la forme ?

**Anick** Est-ce que le fait de réutiliser, d'investir d'autres types de matières, de peut-être représenter la nature sur scène modifie le résultat qu'on obtient à la fin ?

**Patrice Charbonneau-Brunelle** J'ai l'impression que, depuis que l'écoresponsabilité est un thème qui est autour de moi, je me suis aperçu que ça a toujours fait partie de ma création, de mon travail, surtout dans les débuts, alors qu'on a peu de moyens financiers, qu'on fait nos premières créations. Les premières années, je ramassais toujours des choses sur le bord du chemin ou dans les poubelles et ça se retrouvait dans mes spectacles. Lentement, les spectacles sont devenus plus gros. J'avais les moyens d'avoir ce dont je rêvais ou ce dont le reste de la production rêvait. Alors, on fait du sur mesure. Mais si on se retourne et qu'on essaie de réutiliser ce qui est là, c'est sûr que ça amène des accidents de parcours dans l'esthétique d'un spectacle. Ça ferme des portes, mais ça en ouvre d'autres d'une certaine manière. Il y a un jeu de zigzag qui se fait entre le désir et le dialogue qu'on a avec le ou la metteur·se en scène et les autres concepteur·rices. Je ne connais pas le travail des artistes de collage du XX<sup>e</sup> siècle, mais j'aime beaucoup l'idée de briser une surface qui est trop unique aussi. Ça mène à quelque chose d'unique, à une certaine perfection. De ne pas avoir ça, nous force à *matcher*, à *patcher* des choses et de nouveaux sens émergent. Ça devient

stimulant. J'aime être surpris dans mon travail, c'est le *fun*. C'est quelque chose que je trouve difficile parfois dans le métier de concepteur : le processus s'étend sur de longs laps de temps et je trouve difficile de maintenir la fougue et mon désir du début parce que je le vois se créer au fur et à mesure. Mais plus il y a d'accidents et plus je dois apprendre à gérer d'autres paramètres, et plus ma motivation est renouvelée à travers le processus.

**Anick** Je pense à *Rose et la machine* qui évoque cette idée d'assemblage, de collage. Je sais que Duceppe a une pratique de l'écoconception, du moins ils essaient de tendre vers ça. Est-ce que dans ce cas-là en particulier, tu as abordé cette scénographie comme un collage, un assemblage ?

**Patrice** Oui, l'écoresponsabilité ne faisait pas nécessairement partie de cette idée. Édith Patenaude avait mis des images d'un artiste qui travaillait avec des collages, avec des vieilles boîtes. C'est un art pauvre et l'on trouvait super intéressant de juxtaposer certaines choses. Même s'il y a plusieurs petits éléments, on a essayé d'être assez sages sur l'ampleur des éléments qu'on apportait, il y a donc une certaine réserve. J'aime beaucoup avoir de la réserve dans mon travail. Plus j'avance et plus je retrouve un désir que j'avais. Quand j'étais petit, j'aimais beaucoup Robinson Crusoe qui apprenait à faire avec ce qu'il y avait sur son île : ça me stimule beaucoup de faire avec ce que je trouve sur mon île. On essaie de limiter, de voir à quel point on peut faire la plus grande chose possible et le parcours le plus complexe en ayant le moins d'éléments possibles.

**Anick** Toi, Marie-Renée, dans la première image qui a été présentée, il y avait un travail de direction artistique en photographie où tu utilises des matières organiques. Est-ce que ce travail, tu as aussi pu le faire sur scène ?

**Marie-Renée Bourget Harvey** J'ai vraiment une passion pour la matière brute. Dans les réunions de production, chaque fois, je dis qu'on va altérer la matière le moins possible. Et j'ai toujours des yeux qui se lèvent : « on sait bien, toi et ta matière brute ». J'aime quand quelqu'un vient mettre un peu de désordre. Quand je m'inspire de la matière, ça vient mettre un peu de désordre, un peu de chaos, et je ne peux pas contrôler. On avait eu une idée pour les affiches des Chantiers, je faisais la direction artistique, je faisais des maquillages, des espèces d'installations vivantes. On a choisi de s'amuser avec des pétales de fleurs, avec ce qu'il y avait, dont des petites coccinelles et des mouches mortes, que l'on a collées dans le visage de la comédienne. Il faut s'arrêter pour observer ce qui est disponible, ce que je n'aurais pas osé faire ou ce que je ne serais pas allée acheter en plastique. Se demander ce qu'il y a de disponible. Puis, chaque fois, ça me permet d'aller plus loin que mon imaginaire. Je trouve que le réel et la surprise m'amènent plus loin que là où je pensais aller. J'aime bien créer de la poésie. La poésie vient souvent avec des surprises. Donc j'adore créer avec ce qui est disponible, et parfois c'est de voir elle est où la matière, ce qu'elle me dit, où elle m'amène que je ne pensais pas et qui peut être beaucoup plus juste pour le projet que l'idée que j'avais au début. C'est un terrain de jeu.

**Anick** Toi, Karine, quand tu m'as envoyé tes images, tu m'as détaillé de quelle façon l'écoconception s'est insérée dans tes projets. Pour toi, c'est une pratique qui est fondamentale.

**Karine Galarneau** Absolument. Ce qui est bien maintenant, c'est qu'il est possible de l'intégrer plus facilement dans les processus de création. On travaille en arts vivants pour la plupart du temps. Pour moi, ce ne sont pas juste les interprètes ou les performeur·ses qui sont sur scène, mais il y a aussi la matière, la façon dont les choses arrivent, sont utilisées, sont transformées. Prendre ce qui est à disponibilité quand on a des idées dans l'instant présent, pour moi c'est équivalent à la façon dont on s'inspire de l'architecture d'une salle pour créer un lien avec les spectateur·rices. C'est de mettre tous les signifiants au même niveau et de créer avec ce qui est disponible. J'aime beaucoup apporter, le plus tôt possible, des prototypes ou aller chercher une affaire qui ressemble à ce qu'on veut faire, sans la fabriquer : on va sur Marketplace ou autre, on a ce qui est disponible là, maintenant, et on l'apporte. Qu'est-ce que les interprètes vont faire avec ? Ça nous fait aller ailleurs. Tout se construit en même temps que la lumière. Par exemple, on commence à éclairer une chose : « Finalement, ça ressort de cette façon-là. C'est excitant, ça sort jaune, ça va devenir jaune le *lead* de notre palette de couleurs ». C'est vraiment d'être très attentif à tout ce qui est là. On reste tout le temps stimulé, à l'écoute de notre petit écosystème de création.

**Anick** Ce que vous décrivez, c'est un processus de découvertes. Est-ce que vous avez l'impression que les conditions de production actuelles vous soutiennent dans ce parcours ? Ou est-ce que la responsabilité de cette recherche repose sur les épaules des concepteur·rices ?

**Patrice** Il y a un effort. On essaie de nous supporter. Écoscénario en est un très bon exemple. Ils font un accompagnement pour toute la structure. Dans le terme écoresponsabilité, il y a responsabilité, ce qui n'est déjà pas super léger comme terme. On rajoute un poids énorme sur un milieu qui est déjà très fragile et qui est déjà à bout et qui est souvent au bord du *burn-out*. Et, oui, il y a comme une plus-value et il y a de l'argent qui est injecté. Mais ce n'est pas nécessairement toujours bien compris. Sans nommer ça comme du *green washing*, il y a parfois un aspect de représentativité qui interfère avec le besoin de l'artiste. C'est l'image du théâtre.

**Anick** Ça m'amène peut-être à la question suivante sur les conditions de réalisation. Comment ces conditions s'insèrent dans l'articulation du sens qu'opère la scénographie ? En d'autres termes, comment la technique de fabrication devient-elle porteuse de sens sur scène, alors que, jusqu'ici elle jouait plutôt un rôle muet ou même faux ? Au théâtre, on utilise beaucoup le faux. La façon dont les choses sont construites pour les spectateur·rices n'a pas tant d'importance. Même que, parfois, le faux a l'air plus vrai sur une scène que le vrai. Alors je me demandais est-ce qu'on est devant un nouveau canon, une nouvelle forme de critique de la société dans laquelle on évolue, on construit ? Est-ce que les spectateur·rices devraient être conscient·es de cet effort ? C'est un peu ce que tu avances, Patrice, que ce n'est pas peut-être pas nécessairement ton travail.

**Patrice** Selon moi, c'est une nouvelle manière pour le public d'apprécier les choses. On voit avec la nourriture : le bio, les poules élevées en liberté. Il y a le désir du contexte de production qui est très important aussi.

**Anick** Mais est-ce que nos conceptions doivent parler dans leur matière même de la façon dont elles ont été réalisées ? Ça va finir par être visible ce travail. Est-ce que les spectateur·rices doivent recevoir ce message d'écoresponsabilité ? En d'autres termes, est-ce qu'on va s'offusquer, par exemple de voir une scénographie à grand déploiement avec beaucoup de matières ? Parce que dans la société dans laquelle on vit, ce ne sera plus acceptable.

**Karine** Forcément, ça va tendre vers ça et c'est bien correct parce que, comme c'est ancré dans notre époque, on s'inscrit dans un contexte. Et sans vouloir que ce soit ça le *lead*, ça nous habite, ça habite de plus en plus les équipes avec lesquelles on travaille. Oui, je pense que sur un long terme, forcément, ça va paraître. Mais je ne suis pas capable de théoriser de quelle façon, parce qu'on est quand même à l'intérieur. C'est rare qu'on ait le temps de prendre un pas de recul pour se questionner sur ça. Mais je crois que oui.

**Marie-Renée** C'est difficile et complexe, je dirais oui et non. J'ai vu un spectacle dans les derniers mois qui m'a complètement abasourdi par les moyens qui étaient mis sur scène, au point où je n'arrivais plus à suivre l'histoire. Je trouvais ça absurde. C'était trop. Ça me faisait mal physiquement. Je ne sais pas comment le dire autrement. Je ne peux plus voir ce genre de spectacle. J'ai choisi de rester jusqu'à la fin parce que ça n'enlève pas que les interprètes se donnent corps et âme. Je suis capable de voir le travail des concepteur·rices, mais là, les moyens utilisés me faisaient mal. Ça m'a créé une colère, un découragement. En fait, ça m'a prouvé que je faisais bien de continuer à faire ce que je fais et que le chemin emprunté est un processus. Ce n'est pas forcément la surcharge, car il peut y avoir une surcharge sur scène et elle peut être faite de façon consciente, avec des matières qui n'ont pas été créées et qui ont l'air toutes neuves, mais qui ne le sont pas. Je crois qu'un dialogue avec le public s'impose, avec le public qui aime savoir ce qu'il y a en dessous, comme avec le *making-of* d'un film. Ça n'a pas besoin d'être nous qui en soyons les porte-parole, ça peut passer par les communications... Mais je pense qu'il y a des gens qui vont vouloir aller voir en dessous, comme quand on achète de la nourriture. Comme tu disais tantôt, on essaie de manger local, on essaie de manger bio, on essaie plein de choses, de s'approvisionner avec des ressources saines qui ont été bien traitées, etc. Mais je pense que nos productions théâtrales vont suivre ça, puis on va vouloir que ce soit en cohérence avec nos valeurs. Il y a des gens, qui ne sont pas dans le milieu, qui me disent : « Maintenant, je suis choqué·e quand je vais voir telle chose. J'ai donc décidé de ne plus aller voir ce type de produit artistique parce que ça ne répond plus à mes valeurs ». Ce ne sont plus des valeurs de contenu, mais de contenant. Quel contenant et quels moyens utilise-t-on ? On s'en va vers ça, qu'on le veuille ou non.

**Anick** En même temps, c'est ratoureux parce que, au théâtre, on n'a pas toujours conscience de la réalité, de ce qui est devant nous. Quelque chose d'usagé peut avoir l'air tout neuf.

**Marie-Renée** Dans les cinq dernières années, je ne sais pas ce qui s'est passé, mais mon travail a été mis de l'avant. Je suis devenue en quelque sorte la « porte-parole de l'écoresponsabilité en culture ». Et comme je disais tantôt, je suis juste une artiste, en ce sens que mon but est de créer. Ma démarche n'était pas tant consciente. Je joue comme je jouais quand j'étais enfant, avec ce qui est disponible, en assemblant des choses. C'est un travail dans le ressenti que je fais. Il y a une intellectualisation qui arrive plus tard. Parfois, je sais juste que c'est juste, mais je ne suis pas capable de l'expliquer intellectuellement : ça, c'est juste pour la scénographie ou ça, ce ne l'est pas. Je suis mon ressenti, et un sens intellectuel émerge, avec lequel je peux dialoguer.

**Hugo** J'aurais le goût de poursuivre avec une question sur la co-création, c'est-à-dire sur la relation avec les personnes à la mise en scène ou autre. J'avais une discussion avec Angélique Wilkie, professeure à Concordia en dramaturgie et en danse, qui parle souvent de micro-dramaturgie et de macro-dramaturgie, et le sens de cet éco-décor est porté dans une macro-dramaturgie. Est-ce que ce type de discussion a émergé à travers vos créations ? Qu'est-ce que ça fait ? Vous, vous le savez peut-être parce que vous travaillez la matière, vous êtes proche de votre médium, mais est-ce qu'il y a un-e intervenant-e de l'autre côté de la création qui aussi s'intéresse à ça et qui ouvre le territoire à des discussions. Est-ce que ça vous arrive ?

**Karine** Oui, dans différents contextes. J'ai le privilège de travailler avec des compagnies qui sont vraiment intéressées par ces enjeux. Comme Anick disait, je pense que ça se déploie en fonction des différentes sensibilités. En ce moment, je travaille avec une compagnie de danse qui dispose de peu de moyens. J'ai ainsi été mandatée : je dois créer une nouvelle scénographie avec le contenu de leur entrepôt. On mixe trois anciens décors en les transformant pour en faire un. Cette mixité nourrit beaucoup le chorégraphe qui réfléchit au sens premier des décors. Sans le vouloir, il y a une partie de filiations dans la mémoire de ces anciens décors. Moi, ce sont plus les matières qui m'inspirent, mais au niveau du chorégraphe, lui, il a le sens intrinsèque des premières scénographies. Le sens que prennent les objets par leur récupération transforme la chorégraphie, même sans le vouloir. C'est un exemple parmi tant d'autres.

**Hugo** Parce que dans ce cas-là, c'est le matériau d'une seule compagnie, différents matériaux qui appartiennent à un seul univers.

**Marie-Renée** Et différents univers percolent. Des compagnies peuvent non seulement développer leur esthétique à travers les projets, mais aussi à travers le sens de la matière. On met du sens dans la matière, qui peut ensuite se répercuter d'un spectacle à l'autre. Alors, là, c'est quand même un autre niveau. C'est très trippant, comme un territoire à découvrir.

**Patrice** Le sens se fait à partir de la mission. Ça aide quand le texte ou la pièce, l'événement ou l'endroit où l'on performe amène à avoir du sens. J'ai travaillé sur un opéra qui parlait de migrant·es qui traversaient la mer. Pour la réalisation, on a décidé de faire affaire avec une association de femmes qui faisait de la couture – c'était beaucoup

sur le travail manuel des femmes à cause de l'opéra qui était en première partie du spectacle – et dont les profits étaient envoyés en Afrique pour aider les femmes, pour des familles de migrant·es. Ces femmes nous ont aidés à construire une gigantesque catalogne, qui se voulait être entièrement faite en matière recyclée, mais finalement, ça prenait trop de tissus. Avec ce grand et gros objet, on avait donc quelque chose qui avait tellement de sens. Peut-être pas tant du point de vue esthétique, mais le fait de savoir que ça avait été fait par ces femmes qui étaient présentes à la première, pleines de fierté pour leur réalisation. Pour moi, c'était plus qu'un symbole : c'était vraiment un objet qui vivait et qui avait une histoire. Ça devenait un artefact. Ça amenait mon travail plus loin, ça amenait la production plus loin, pour ceux et celles qui le savaient. Si tu ne le savais pas, ce n'est pas la fin du monde, ça restait beau.

**Hugo** Ça rejoint aussi le travail de Marianne Lavoie, qui travaille à Écoscéno et qui poursuit également une maîtrise en design à l'UQAM, sur la scénographie régénérative. Sa finalité n'est pas tant dans l'objet théâtral, mais plutôt de participer à un écosystème et à le revaloriser.

**Marie-Renée** Ça me fait penser à la relation avec les auteur·rices, les metteur·ses en scène, qui est vraiment importante. Quand il y a cette ouverture, ça va tellement plus loin. Et même si ce n'est pas dit textuellement, c'est ressenti. Je pense que ce travail de revalorisation de la matière, de travailler avec des choses, de les travailler différemment comme d'en parler, c'est un travail d'amour en fait, un travail d'artisanerie et de rencontres. J'ai la chance de travailler avec des metteur·ses en scène, d'avoir eu des relations à long terme avec ces personnes, ce qui m'a permis de me développer. J'ai travaillé à quelque chose de similaire. On est parti·es de l'origine de la metteuse en scène d'origine wendate, même si ce n'était pas le sujet de la pièce. On a travaillé avec sa communauté, on a travaillé avec sa sœur, qui est tisserande, avec les aînées de la communauté pour tisser le décor. L'univers de la pièce tournait autour du travail invisibilisé des femmes à la Dominion Corset, pas sur les Wendates, mais on a créé l'espace avec la communauté de la metteuse en scène qui m'a appris à tisser. J'ai passé deux mois à aller une fois par semaine tisser avec ces femmes. Tu réalises à ce moment que ce que tu fais dans la vie prend un sens tellement plus grand que toi, tu vas à la rencontre de l'autre. Le décor était composé de matières recyclées, parce qu'on avait amassé tellement de tissus (la démesure, ça me connaît). Elles font maintenant un projet sur la famille de cette metteuse en scène et partent des restants de tissus et du décor qu'ils et elles transforment. Ils et elles font une autre œuvre avec la tisserande. C'est un nouveau sens, tissé littéralement. Tout ce travail est intéressant, on ne sait pas quelle autre vie ça aura après, parce que ça devient un artefact, mais qui peut devenir quotidien. On l'avait pensé aussi pour qu'il puisse être recoupé, retransformé.

**Hugo** D'après vous, quelles sensibilités ce type de travail demande-t-il ? J'avais également le goût de faire un lien vers la formation. Il y a des écoles de formation en scénographie évidemment. Quelles sensibilités devrait-on développer chez les étudiant·es ? Peut-être, partir de votre expérience pour extrapoler.

**Patrice** La sensibilité amène, pour moi, à un éveil pour les matières, mais aussi pour les gens de l'écosystème dans lequel j'évolue. Ce que je donne, ce que je prends à travers tous les échanges et toutes les rencontres. Avant la pandémie, j'étais beaucoup sur la *fast track* de produire, de régler, de penser aux résultats. La pandémie m'a donné un grand temps de réflexion et d'arrêt. Il y a quelque chose qui émerge du *all together*, quelque chose de nécessaire. Pour les formations, de ce que j'observe de la nouvelle génération, elle est déjà très à l'écoute de ces enjeux. Pas tous et toutes, mais j'observe des gens qui sont beaucoup plus à l'écoute de leurs besoins, de leur santé, de leurs limites qu'ils et elles savent imposer. On avait à la Quadriennale de Prague l'été passé, des rencontres avec différents concepteur·rices. Entre les plus vieux et les plus jeunes, il y avait tellement une grande différence dans l'échelle des valeurs qui allait du romantisme sacrificiel des plus ancien·nes à la force de « ceci sont mes limites et c'est ce que je mérite » des plus jeunes. Il y a un beau dialogue qui se fait, mais je pense que la nouvelle génération a aussi beaucoup à nous apporter.

**Karine** C'est parfait que le théâtre soit professionnel, qu'il ait des façons de fonctionner. Mais on gagne aussi de remettre tous les langages et les symboles un petit peu plus dans le même bassin, de s'ouvrir à des œuvres qui peuvent naître de côté. Tout à coup naît un ouvrage de tissage d'un projet avec une communauté. Se laisser aller dans ses formes, dont on ne sait pas trop comment elles se produisent, comment elles s'organisent, mais c'est ça l'art vivant. Il importe ainsi de s'ouvrir un peu à l'organicité de la création, de laisser tomber les maquettes. Certains langages sont plus importants ou prennent le devant dans certaines créations, d'autres pas.

**Marie-Renée** J'ajouterais peut-être la sérendipité, c'est un peu comme ça que toutes les découvertes scientifiques sont faites. Il s'agit d'une posture d'ouverture. Il faut apprendre à accepter le hasard, à le saisir, à être capable de le voir. Il importe d'ouvrir nos capteurs de sensibilité et d'évacuer le jugement de ce que l'on voit, de l'objet, de ce qu'il est, mais de plutôt chercher son potentiel en devenir. En d'autres mots, voir le potentiel en toutes choses et voir le potentiel dans l'humain aussi. Il importe de ne pas se juger dans nos idées et de ne pas juger ce qu'il y a autour. C'est un peu comme des blocs Lego. On nous a habitués dans les écoles à travailler avec des quatre par huit, des trucs formatés, mais là, comme tu disais : « Sortons, allons dans l'organicité, foutons un peu le bordel ». Il faut voir ce qu'il est possible de faire avec ça. Ce processus n'est pas moins professionnel ou ne peut pas moins aller sur les grandes scènes. Je pense que c'est pour cette raison que je n'ai pas parlé au début quand je faisais cette démarche qui était très naturelle, que je ne comprenais pas ce que je faisais, mais je n'en parlais jamais parce que c'était très dévalorisé. Je ne voulais pas qu'on sache comment je faisais les choses. On ne m'engageait jamais pour ça, mais on m'engageait pour ce que je créais, pour ce que les gens ressentaient ou pour mon éthique de travail. Il n'y avait jamais personne qui savait parce que je ne le disais pas. Maintenant, comment les choses sont faites est rendus très important.

## Notices

**Marie-Renée Bourget Harvey** est fascinée et attendrie par les humains, les arts, le territoire. Designer graphique de métier, elle fait un détour nécessaire en anthropologie et en arts visuels avant de compléter une formation en scénographie au Conservatoire d'art dramatique de Québec en 2005. Elle est également cofondatrice des chantiers/constructions artistiques du Carrefour international de théâtre. Marie-Renée a l'immense bonheur de collaborer avec une multitude de metteur·ses en scène, créateur·rices et artistes de talent afin de créer des espaces sensibles, éclatés et multiples. Insatiable curieuse, hypersensible à la terre qui l'accueille, elle cherche à créer des ponts intérieurs et extérieurs afin de repenser nos manières de créer et de dégager plus de sens et de cohérence au quotidien. Elle tend vers une pratique plus consciente, plus ouverte, plus bienveillante, où le caractère éphémère des matières tend à disparaître ou plutôt à se transformer. Elle recherche sans cesse la justesse et la cohésion dans la création et elle est mue par le désir d'insuffler de la poésie, tant sur scène qu'au quotidien.

**Patrice Charbonneau Brunelle** a débuté sa carrière de scénographe en concevant les décors, les costumes et les marionnettes pour plus d'une quinzaine de spectacles pour le jeune public, dont *Des Pieds et des mains* (Théâtre Carrousel), *Alice au Pays des Merveilles* (Théâtre Tout à Trac). En tout public, il a autant travaillé auprès d'artistes émergents comme *iShow* (Les Petites Cellules Chaudes) qu'à des productions de haut calibre en théâtres institutionnels, dont *1984* (Théâtre Le Trident/Théâtre Denise Pelletier) et *Rose et la Machine* (Porte Parole). Patrice est également co-fondateur de la compagnie de théâtre documentaire Posthumains dont il conçoit les décors et participe activement au processus d'écriture et de mise en scène.

**Hugo Dalphond** est professeur à l'École supérieure de théâtre de l'UQAM. Sa pratique d'artiste-chercheur s'intéresse aux dispositifs scénographiques. Il y interroge les enjeux spatiaux, somatiques, performatifs et numériques, avec l'intention d'exposer comment la synergie des corps, de l'espace et de la lumière participe à décroquer les imaginaires, à tisser de nouvelles coprésences et à développer des pratiques critiques de l'espace. Sa recherche inclut aussi des collaborations à titre d'éclairagiste, scénographe et dramaturge avec différent·es artistes en arts vivants (Andrea Peña, Catherine Gaudet, Lara Kramer, Danielle Desnoyers, Angela Konrad). Il est également membre du groupe de recherche Scéno-Lab dédié aux pratiques scénographiques contemporaines.

**Karine Galarneau** est une scénographe multidisciplinaire qui axe sa pratique sur des œuvres en relation avec leur environnement. Elle travaille depuis bientôt 15 ans avec différents artistes pour des projets situés dans la ville, en galerie ou sur la scène. Karine aime s'impliquer dans des processus de création atypiques et collectifs. Décors, costumes, accessoires, design graphique ou aménagement de site ; son champ

d'action se déploie sur diverses échelles pour enrichir les réseaux de sens des projets auxquels elle prend part.

Après des études en architecture à Montréal et à Lausanne, **Anick La Bissonnière** a d'abord pratiqué son métier au sein de l'Agence Odile Decq à Paris, puis en collaborant à l'élaboration d'une cinquantaine de projets de salles de spectacles pour Trizart à Montréal. Parallèlement à sa pratique architecturale, elle s'est rapidement bâti une grande expertise en scénographie pour le théâtre, les musées et les événements urbains. Plus particulièrement depuis 1999, elle a développé une relation de création privilégiée avec la metteuse en scène Brigitte Haentjens avec laquelle elle a signée plus d'une vingtaine de productions, encensées par le public et la critique. Si elle a œuvré principalement au théâtre, elle a aussi investi les variétés, la télévision, la danse, le cirque et l'opéra. Présentée comme faisant partie de l'élite mondiale à la Quadriennale de Prague, elle a été plusieurs fois finaliste du prestigieux prix Siminovitch qu'elle a obtenu en 2015. Depuis quelques années, elle enseigne la scénographie à l'École Supérieure de Théâtre de l'UQAM.

# **ARCHIVES : LE TRAVAIL D'ALFRED FANIEL**

## Historique du Fonds Alfred-Faniel

**Karolann St-Amand**

*CRILCQ, Université de Montréal*

### 2015-2016

L'historique du Fonds Alfred-Faniel commence au milieu des années 2010. Deux rencontres ont lieu entre Jean-Marc Larrue et Paul Faniel (fils d'Alfred) en 2015 et en 2016 (figures 1 et 2), permettant la présentation du travail d'Alfred Faniel, figure marquante de la peinture scénique au Québec. Font partie des documents présentés des esquisses de l'artiste, ainsi que des photographies des spectacles des Variétés Lyriques (1936-1955) – compagnie dirigée par Charles Goulet et Lionel Daunais – sur lesquels il a travaillé au Monument-National de Montréal, entre 1936 et 1950.



Figure 1. Alfred Faniel, « Esquisse sans titre », [s.d.]. Crédit photo : Jean-Marc Larrue.



Figure 2. Alfred Faniel, *Faust*, « 1<sup>er</sup> acte, 2<sup>e</sup> tableau – La Kermesse », Montréal, 23 septembre 1948.  
Crédit photo : Jean-Marc Larrue.

## 2017

À la suite du décès de leur père, les enfants de Paul Faniel (les petits enfants d'Alfred) – Lucie, Thérèse et Jean-Paul Faniel – ont réuni les archives, les ont rassemblées en ensembles chronologiques pour constituer le Fonds Alfred-Faniel, déposé à la Théâtrothèque.

L'infrastructure de recherche liée au CRILCQ qu'est la Théâtrothèque a pour mandat de participer activement à la sauvegarde de la mémoire du théâtre au Québec et de favoriser la recherche sur le théâtre au Québec en mettant à la disposition des chercheur·ses québécois·es, canadien·nes et étranger·ères une vaste documentation. Ce mandat repose d'abord sur la préservation des documents et leur traitement archivistique, ensuite sur leur diffusion, l'objectif étant de faire connaître cette documentation de valeur.



Figure 3. Traitement du Fonds Alfred-Faniel, 2017. Crédit photo : Karolann St-Amand.

Le traitement préliminaire du Fonds a été fait par Louise-Josée Gauthier et moi-même – peu de temps après mon entrée en poste –, alors que nous étions toutes deux adjointes à la Théâtrothèque. Le Fonds contient des documents relatifs aux activités de décorateur de théâtre et de peintre scénique d'Alfred Faniel entre 1908 et 1950 : esquisses, maquettes de décors, cahiers d'esquisses, programmes, photographies, coupures de presse, contrats, planches lithographiées, etc. Les documents portent en majorité sur les spectacles des Variétés Lyriques, qui, pendant près de vingt ans, ont animé la grande scène du Monument-National et y ont produit des dizaines de spectacles (opérettes, opéras-comiques, comédies musicales) à succès et à grand déploiement. Sont aussi présents dans le Fonds des projets de décoration (couvent des Sœurs de Sainte-Anne à Saint-Polycarpe, Collège Bourget, Académie de Querbes, Collège de Berthierville, etc.). Finalement, le Fonds offre un point de vue important sur les métiers de la décoration théâtrale dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle au Québec ; Alfred Faniel fait partie de la première vague des décorateurs professionnels dont il est le

principal représentant. Il a notamment collaboré avec la plupart des grandes troupes et des metteurs en scène qui ont marqué la scène théâtrale québécoise de l'époque, dont la Société canadienne d'opérettes et, surtout, les Variétés Lyriques.

## 2019-2022

Trois vagues successives de dépôts sont ensuite venues enrichir le Fonds, qui comporte dès lors près de 400 croquis et maquettes des décors produits par le peintre scénique Alfred Faniel entre 1912 et 1955. Ces vagues comprenaient notamment des esquisses et des maquettes, des photographies et des coupures de presse, puis des cahiers d'imagerie regroupant des images d'inspiration. Le traitement de ces archives a été assuré par Ève-Catherine Champoux, Charlotte Moffet, Charlotte Gagné-Dumais et moi-même (encore).



Figure 4. Traitement du Fonds Alfred-Faniel, 2019. Crédit photo : Charlotte Moffet.

L'année 2019 marque également un moment important avec la présentation de l'exposition « Alfred Faniel (1879-1950), maître de la peinture scénique » à la Bibliothèque des lettres et sciences humaines (BLSH) de l'Université de Montréal, du 20 mai au 28 août. Cette exposition, conçue par Catherine Bernier, Jean-Marc Larrue et moi-même, permet de découvrir des esquisses sur papier et carton créées par Alfred Faniel. Elle propose un parcours en sept sections. À l'entrée de l'exposition, des panneaux informatifs accueillent les visiteurs en présentant Alfred Faniel et les différents métiers liés à la création et au montage de décors scéniques. Juste derrière, quatre présentoirs exposent un ensemble d'esquisses classées selon trois grands axes : l'art du dessin, le travail des couleurs et les dimensions techniques et dramaturgiques de la scénographie. Les esquisses montrent des décors de plusieurs spectacles, tels que *Le Chant du désert*, *Frasquita*, *La Grande Duchesse de Gêrolstein*, *Lakmé*, *Mandrin*, *Manon*, *The Merry Wives of Windsor*, *Monsieur Beaucaire*, *La Traviata*, *Valses de Vienne* et *Werther*.



Figure 5. Exposition à la BLSH, 2019. Crédit photo : Audrey-Ann Gascon.

Un présentoir était entièrement consacré aux Variétés Lyriques. On y trouve des programmes de saison et de spectacle, ainsi qu'un livre commémoratif réalisé pour souligner le 10<sup>e</sup> anniversaire de la compagnie. Un autre espace met en valeur *L'Auberge du cheval blanc*, avec plusieurs esquisses présentées dans l'ordre chronologique du spectacle, permettant d'en suivre le déroulement visuel. Un autre encore est dédié aux maquettes, dans une volonté de recréer l'effet d'un décor scénique grâce à l'agencement de panneaux en deux dimensions. Un dernier présentoir présente l'un des cahiers d'esquisses de l'artiste, offrant un regard plus intime sur son processus de création. La double page montre des esquisses des spectacles *Mignon* et *Fleur d'Hawaï*. Enfin, un poste d'écoute est installé sur le dernier mur. Une vidéo diffuse une sélection d'esquisses provenant de quatre spectacles – *L'Auberge du cheval blanc*, *Mireille*, *New Moon* et *Werther* – le tout accompagné d'une trame sonore, afin de plonger les visiteur·ses dans l'univers de l'époque.

Les pièces d'archives présentées dans le cadre de cette exposition viennent illustrer le minutieux travail sur les couleurs, les mesures et les proportions réalisé par l'artiste en amont de la conception des décors scéniques propres aux œuvres théâtrales lyriques de l'époque, principalement l'opérette.

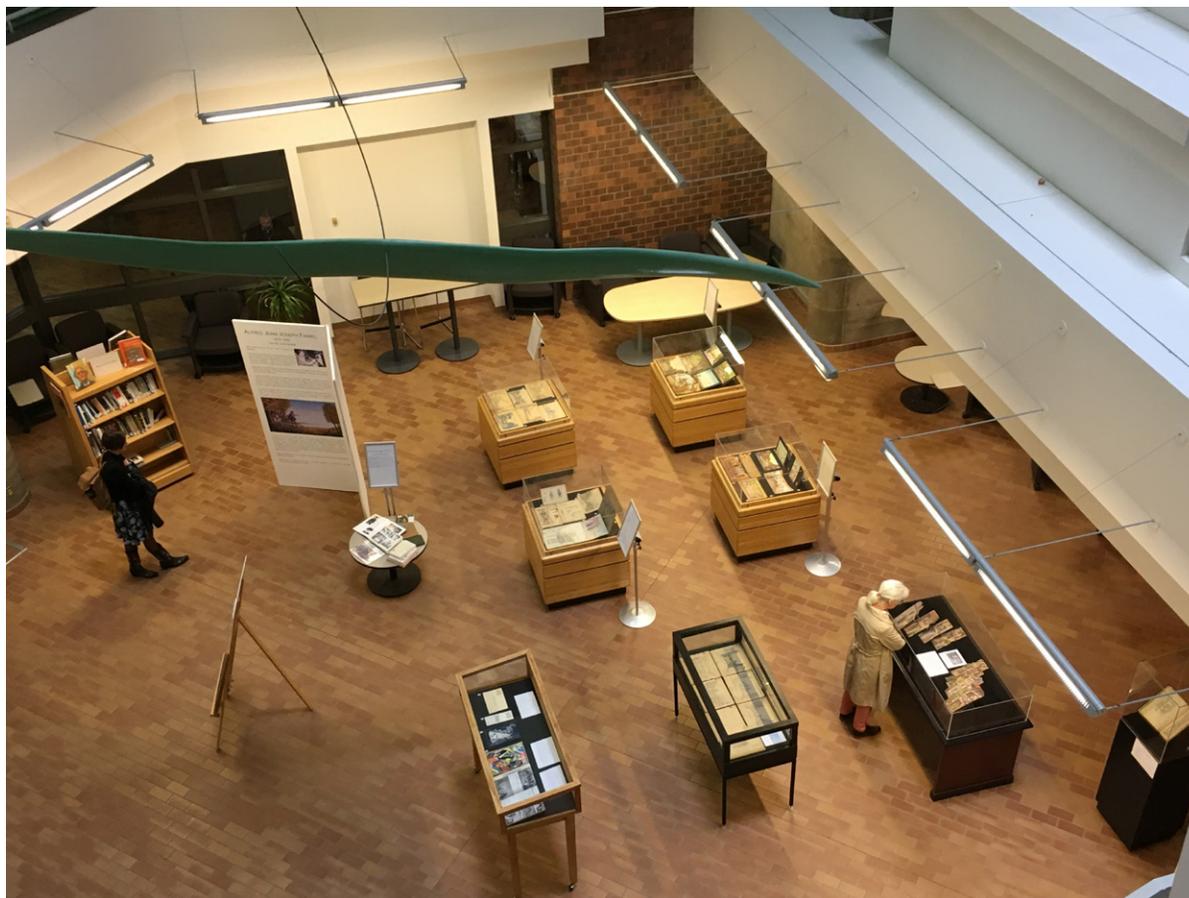


Figure 6. Exposition à la BLSH, 2019. Crédit photo : Karolann St-Amand.

## 2022-2023

Un constat de détérioration des esquisses conservées dans le Fonds a conduit à une opération de sauvegarde numérique. Toutes les archives ont été photographiées et les métadonnées associées – en particulier celles susceptibles de se perdre avec une simple numérisation – ont été soigneusement rassemblées dans un tableau. Ces tâches ont été menées par Benjamin Forget, Sarah Leïla Bounabat, Eve-Catherine Champoux et moi-même (encore et toujours !).

## 2023-2024

Cette période a été consacrée à la préparation de l'exposition virtuelle « Alfred Faniel, peintre scénique aux Variétés Lyriques (1936-1950) », sous mon commissariat, qui marquait également le lancement de la plateforme de valorisation et de partage de données Data CRILCQ. Le projet d'exposition a nécessité une étude approfondie du Fonds, la sélection d'archives pertinentes, la rédaction des textes (avec l'aide de stagiaires, de l'équipe de coordination et de la famille Faniel), ainsi que la collecte et le classement rigoureux des données dans la nouvelle base de données du CRILCQ.

Une recherche spécifique sur Les Variétés Lyriques a été entreprise, bien que rendue difficile par le manque d'accès à certaines ressources essentielles. En dehors du Fonds Alfred-Faniel, les archives physiques et numériques de Bibliothèque et Archives nationales (BAnQ) et le livre *Sur la scène et dans la coulisse* (1981) de Charles Goulet ont été d'une grande aide. Des échanges et rencontres avec des membres de la famille Faniel (Lucie et Marie-Paule) ont également permis de consulter d'autres documents, en particulier des photographies, et de recueillir des informations inédites sur le travail d'Alfred Faniel.

L'exposition en ligne, lancée en 2024, est structurée en quatre sections : La vie d'Alfred Faniel, Le métier de peintre scénique, Les Variétés Lyriques et Les créations d'Alfred Faniel. Chaque section propose non seulement un texte explicatif, mais aussi des photographies et des liens vers d'autres ressources. Dans la dernière section, les visiteur·ses peuvent découvrir les esquisses de douze spectacles : *L'Auberge du Cheval Blanc*, *Barbe-Bleue*, *Le Barbier de Séville*, *Le Chant du désert*, *Les Contes d'Hoffmann*, *La Fille du régiment*, *Manon*, *Mandrin*, *La Mazourka Bleue*, *Mireille*, *New Moon* et *Werther*. La fiche de chaque spectacle comprend une présentation, un résumé, les dates des représentations, des notes sur les décors ainsi que des liens externes qui viennent bonifier l'expérience, proposant notamment des partitions, des extraits musicaux, ainsi que des critiques des spectacles.

Les spectacles

<p><b>Werther</b></p> <p>Drame lyrique en quatre actes et cinq tableaux de Jules Massenet, inspiré du roman épistolaire de Goethe, <i>Les Souffrances du jeune Werther</i> (1774).</p>	<p><b>Manon</b></p> <p>Opéra-comique en cinq actes et six tableaux de Jules Massenet, inspiré du roman de l'abbé Prévost, <i>Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut</i> (1731).</p>	<p><b>New Moon</b></p> <p>Romance musicale en trois actes et dix tableaux de Sigmund Romberg.</p>	<p><b>Les Contes d'Hoffmann</b></p> <p>Opéra fantastique en quatre actes et cinq tableaux de Jacques Offenbach, inspiré du conteur Ernst Theodor Amadeus Hoffmann.</p>
<p><b>Mandrin</b></p> <p>Opérette en trois actes et quatre tableaux de Joseph Szulc.</p>	<p><b>La Mazourka bleue</b></p> <p>Opérette en trois actes de Franz Lehar.</p>	<p><b>Barbe-Bleue</b></p> <p>Opéra-bouffe en trois actes et quatre tableaux de Jacques Offenbach, inspiré de l'effrayant personnage immortalisé par Charles Perrault en 1697.</p>	<p><b>Le Chant du désert</b></p> <p>Opérette en trois actes et neuf tableaux de Sigmund Romberg.</p>
<p><b>La Fille du Régiment</b></p> <p>Opéra-comique en trois actes et quatre tableaux de Gaetano Donizetti.</p>	<p><b>L'Auberge du Cheval Blanc</b></p> <p>Opérette en trois actes et seize tableaux de Ralph Benatzky et Robert Stolz.</p>	<p><b>Mireille</b></p> <p>Opéra en trois actes et sept tableaux de Charles Gounod, d'après le poème épique en provençal de Frédéric Mistral, <i>Miréio</i> (1859).</p>	<p><b>Le Barbier de Séville</b></p> <p>Opéra-comique en trois actes et quatre tableaux de Gioacchino Rossini, inspiré de la comédie <i>Le Barbier de Séville</i> ou <i>la Précaution inutile</i> de Beaumarchais (1775).</p>

Figure 7. Capture d'écran de la section « Les créations d'Alfred Faniel ».

\*

Le Fonds Alfred-Faniel se distingue par la richesse et la diversité des documents qu'il rassemble. Il constitue une source précieuse pour l'histoire du théâtre au Québec, et plus particulièrement pour l'étude des métiers de la scénographie au XX<sup>e</sup> siècle. Par l'ampleur, la diversité et la qualité des documents qu'il contient, ce fonds offre

un accès unique aux pratiques professionnelles d'un artiste central, mais encore peu étudié, de la scène lyrique montréalaise. Il éclaire à la fois le rôle fondamental du peintre scénique dans la construction des univers visuels des productions théâtrales et les dynamiques de collaboration propres aux grandes compagnies de l'époque, comme les Variétés Lyriques.

Travailler avec un tel corpus constitue un privilège : celui d'entrer en contact direct avec le geste créateur, de suivre la pensée visuelle d'un artiste à travers ses traces matérielles, et de contribuer à la transmission de ce patrimoine à la fois historique, artistique et culturel. Les efforts de traitement, de conservation et de mise en valeur entrepris depuis 2017 ont non seulement assuré la pérennité de ce corpus, mais ils en ont aussi renouvelé la portée en l'ouvrant à la recherche, à la diffusion numérique et à la découverte publique. Le Fonds Alfred-Faniel constitue ainsi un jalon essentiel dans l'étude des arts de la scène au Québec et une ressource précieuse pour toute personne s'intéressant à l'histoire du théâtre, à la scénographie ou aux formes matérielles de la mémoire artistique.

## Bibliographie

[Anonyme] (1937), « Les obscurs aux Variétés Lyriques », dans *Le Canada*, 28 août, p. 7.

[Anonyme] (1936), « Montréal aura un théâtre d'opérette. MM. Daunais et Goulet annoncent la naissance des «Variétés Lyriques» », dans *L'illustration nouvelle*, 1<sup>er</sup> août, p. 13.

BÉRAUD, Jean (1936), « L'opérette renaît », dans *La Presse*, 1<sup>er</sup> août, p. 21.

BLANCHET, Pascal (2006), « L'Âge d'or de l'opérette à Montréal : les Variétés Lyriques (1936-1955) », dans *Jeu*, n° 120 (3), p. 191-199.

GOULET, Charles (1981), *Sur la scène et dans la coulisse*, Québec, Ministère des Affaires culturelles.

LARRUE, Jean-Marc (1992), « La scénographie professionnelle au Québec (1870-1990) ou la quête historique d'un pouvoir et d'une reconnaissance », dans *L'Annuaire théâtral*, n° 11, p. 103-136.

LEFEBVRE, Marie-Claire (2013), « Les Variétés Lyriques », dans *L'encyclopédie canadienne*, [2006], [En ligne] (consulté le 2 mai 2025).

NOISEUX-GURIK, Renée (1992), « Quelques peintres-décorateurs professionnels de l'activité théâtrale montréalaise », dans *L'Annuaire théâtral*, n° 11, p. 77-101.

## Mot de la famille Paul Faniel

---

### Lucie Faniel

Paul Faniel, né en 1920, était le plus jeune des enfants d'Alfred Faniel. Il venait à peine de fonder sa propre famille quand son père Alfred est décédé en 1950. De ce fait, ma fratrie et moi-même n'avons pas eu la chance de connaître notre illustre grand-père, qui, pourtant, a laissé une trace tangible et sensible dans notre vie. Nous avons grandi entouré·es de ses œuvres et de son histoire. Certains de ses tableaux nous parlaient de sa terre natale, la Belgique, comme celui du berger menant son troupeau dans une allée de peupliers (figure 1), ou cette scène marine de voiliers en mer du Nord (figure 2), ou encore ce pastel de Bruges se mirant dans l'eau. D'autres tableaux témoignaient de son attachement à sa terre d'adoption, ses forêts et ses lacs, ses ruisseaux, ses sous-bois (figure 3), et sa campagne au fil des saisons. Nous l'avons connu aussi grâce aux récits admiratifs qu'on nous a faits de lui. C'était un homme de qualité, apprécié, engagé, qui fut fait Chevalier par le roi Léopold III de Belgique pour avoir fait rayonner sa terre natale en sol canadien. Il n'en fallait pas plus pour en faire un personnage mythique au sein de notre famille.

J'ai gardé une image romantique de ce grand-père artiste arrivé en 1903 à Montréal à 24 ans et, au fil du temps, devenu père d'une famille nombreuse durant la crise des années 1930. Je l'imaginai en solitaire derrière son chevalet ou à l'œuvre sur les murs d'une église ou d'une demeure bourgeoise, comme au [Château Dufresne](#).

Ma perception a changé quand, en 2016, au décès de notre père à l'âge de 96 ans, il a fallu vider la maison. J'ai eu accès aux coffres et aux cartons remplis de centaines d'esquisses, de croquis, de gouaches et de maquettes de décors de théâtre, à l'abri des regards depuis tellement longtemps. C'est ce qui avait été conservé du travail de peintre scénique d'Alfred, 66 ans après son décès. Grâce à l'intérêt de Jean-Marc

Larue – puis du CRILCQ – pour ce trésor, ma curiosité pour cette partie de son œuvre s’est éveillée. Le travail scénique de mon grand-père n’avait pas pris beaucoup de place dans le narratif familial privilégiant l’œuvre de l’artiste peintre. C’était donc en grande partie une découverte.



Figure 1. « Le retour au bercail » d’Alfred Faniel. Crédit photo : Famille Paul Faniel.



Figure 2. « Voiliers en mer du Nord » d'Alfred Faniel. Crédit photo : Famille Paul Faniel



Figure 3. « Sous-bois l'automne » d'Alfred Faniel. Crédit photo : Famille Paul Faniel.

Dans la foulée de l'annonce du CRILCQ du projet d'exposition virtuelle, ma sœur Marie-Paule et moi nous sommes plongées dans le sujet pendant des mois, ce qui nous a permis de découvrir l'ampleur de ce volet de sa vie comme peintre scénique. En parcourant les journaux de l'époque sur le site de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec, j'ai constaté à quel point la qualité et la beauté de son travail aux Variétés lyriques ont été appréciées et applaudies, autant par la critique que par le public, et ce, tout au long de cette collaboration qui occupa les quatorze dernières années de sa vie. J'ai ressenti cela comme un réconfort, sentiment partagé d'ailleurs par ma fratrie.

C'est pourquoi, en leur nom, je remercie toute l'équipe du CRILCQ pour cette superbe mise en lumière de l'œuvre scénique d'Alfred Faniel. Merci à Karolann St-Amand pour son immense travail, à Benjamin Forget, Sarah Leïla Bounabat et Ève-Catherine Champoux pour la prise de photos et la saisie des données des nombreuses pièces du Fonds Alfred-Faniel afin de le constituer numériquement, merci à Annie Tanguay et enfin merci à Jean-Marc Larrue qui, en répondant à l'invitation de ma sœur Thérèse à découvrir ce qui est devenu par la suite le Fonds Alfred-Faniel, a initié tout le processus de cette belle aventure.



En couverture : Alfred Faniel, « Le Barbier de Séville – détail », extrait du cahier d'esquisses d'Alfred Faniel, [1940-1950], esquisse à la gouache sur papier, 28 x 21 cm.



Pour accéder à la publication numérique

## Portraits de la scénographie au Québec

À l'occasion du lancement de l'exposition numérique « Alfred Faniel, peintre scénique aux Variétés Lyriques (1936-1950) », le CRILCQ a organisé, à l'automne 2024, la journée d'étude « Portraits de la scénographie au Québec ». L'objectif était d'ouvrir un dialogue sur ce métier entre acteur-rices des milieux de pratique (concepteur-rices de décors, d'éclairages, d'accessoires ou de costumes) et chercheur-ses. La présente publication regroupe ainsi différentes contributions qui explorent l'évolution de la pratique et du métier de scénographe, à travers la formation et des études de cas.

### Karolann St-Amand

Karolann St-Amand est doctorante à l'Université de Montréal. Ses recherches portent sur la compagnie Carbone 14 et son développement d'une écriture corporelle à la croisée du théâtre, du mime et de la danse. En parallèle de ses études, elle coorganise différentes activités à l'université (en particulier avec le CRILCQ), notamment des expositions, des colloques ainsi que des ateliers de création ou des journées de contribution à Wikipédia. Elle est également adjointe à la direction et responsable du rayonnement pour la revue *Le Sabord*. Finalement, elle a une pratique photographique et d'écriture qui l'amène à animer des ateliers, exposer en galerie, publier dans des revues et concevoir des zines.

### Annie Tanguay

Annie Tanguay est, depuis 2020, coordonnatrice scientifique et administrative du CRILCQ à l'Université de Montréal. De 2016 à 2019, elle a fait un stage postdoctoral à l'UQAM sur les pratiques d'écriture d'Anne Hébert et de Louise Dupré. Récipiendiaire du prix scientifique Anne-Hébert 2018 pour sa thèse de doctorat (Université de Sherbrooke, 2015), elle a publié plusieurs articles et a préparé l'édition critique du recueil de nouvelles *Le Torrent* et des pièces de théâtre de la période 1945 à 1967, qui a paru dans le cinquième tome des *Œuvres complètes d'Anne Hébert* (PUM, 2015).

## Nouveaux Cahiers de recherche

La collection « Nouveaux Cahiers de recherche » vise à diffuser les résultats de recherche des membres du CRILCQ, aussi bien ceux des cochercheur-ses et des étudiant-es que des stagiaires postdoctoraux-les. Elle accueille notamment des répertoires, des listes bibliographiques, des anthologies et des recueils d'articles émanant de groupes de recherche.