

# L'Annuaire théâtral

Revue québécoise d'études théâtrales 11



**La scénographie au Québec**

SQET

# L'Annuaire théâtral

Revue québécoise d'études théâtrales 11

**La scénographie au Québec**

SQET

### **Comité de rédaction**

**Directeur:** Jean-Marc Larrue  
**Conseillers:** Hélène Beauchamp  
Guy Beaulne  
Marcel Fortin  
Dominique Lafon  
Raymond Pagé

### **Comité consultatif**

**Lecteurs externes:** Jonathan Rittenhouse  
Rodrigue Villeneuve  
**Traducteur:** Jean-Guy Laurin

### **Comité de gestion**

André Brassard  
Marcel Fortin

### **Production**

**Responsable:** Jean Laflamme  
**Édition:** Société d'histoire du théâtre du Québec  
**Typographie et montage:** Éditions Maxime enr., Montréal  
**Iconographie:** André Langevin  
**Impression:** Luc Charlebois

### **Diffusion**

Diffusion Parallèle inc.

**L'Annuaire théâtral** est une publication semestrielle. Toute correspondance (abonnement ou collaboration) doit être adressée à *l'Annuaire théâtral*, 169, rue Champlain, Valleyfield, Qc J6T 1X6; tél.: (514) 373-9441.

Dépôt légal: 2<sup>e</sup> trimestre 1992

ISSN: 0827-0198

printemps 1992

## S O M M A I R E

### Présentation

Hélène Beauchamp : *Des scénographes dans la cité.* . . . . . 5

### Approches théoriques

Dominique Lafon : *Y a-t-il un scénologue dans la salle?* . . . . . 9

Rodrigue Villeneuve : *De la scénographie à la scénographie* . . . . . 29

Louis Francœur : *L'iconisme au théâtre* . . . . . 41

### Fondements historiques

Glen Nichols : *La scénographie au dix-neuvième siècle.  
Mise en scène du théâtre d'amateurs québécois* . . . . . 57

Renée Noiseux-Gurik : *Quelques peintres-décorateurs professionnels  
de l'activité théâtrale montréalaise* . . . . . 77

Jean-Marc Larrue : *La scénographie professionnelle au Québec  
(1870-1990) ou la quête historique d'un pouvoir et d'une  
reconnaissance* . . . . . 103

## Applications critiques

- Louise Filteau : *Scénographies en théâtre québécois pour jeunes publics. Le théâtre jeunes publics au Québec* . . . . . 137
- Christiane Gerson : *Des images qui font corps : une synergie* . . . . . 157

## Actes

### COLLOQUE DE L'ASSOCIATION DES PROFESSIONNELS DES ARTS DE LA SCÈNE DU QUÉBEC (APASQ)

- Michel Laporte : *Espace théâtral et mode de production* . . . . . 167

## Comptes rendus . . . . . 231

Gilbert DAVID, dir., *Veilleurs de nuit 3. Bilan de la saison théâtrale 1990-1991, les Herbes Rouges, n° 195-196, Montréal, 1991, 249 p., ill. (Marcel Fortin); Collection des fonds sur le théâtre populaire au Canada français. Inventaire descriptif établi et présenté par Lise Vadebonceur sous la direction de Rémi Tourangeau, Trois-Rivières, Publications du GRTP, 1991, 164 p. (Robert Hémond); Cahiers de théâtre *Jeu*, n° 60, avril 1991, 224 p. (Jean-Marc Descôteaux).*

## Collaborateurs . . . . . 243

## Hors-textes . . . . . passim

## PRÉSENTATION

**Hélène Beauchamp**

### Des scénographes dans la cité

Il aura fallu une décennie — celle des années 80 — et la persistance d'une génération de scénographes concepteurs — celle des Lévesque, Roy, Castonguay, Goyette, Crête — pour que les ensembles scéniques, les images et les atmosphères visuelles se dotent d'une existence réelle et significative au théâtre. Il aura fallu que ces artistes scénographes eux-mêmes nous prennent par la main — nous les spectateurs, analystes, critiques — et nous entraînent sur les voies d'une écriture scénique différente de celle des auteurs et des metteurs en scène pour que nous voyions le théâtre autrement, pour que nous reconnaissions que les productions théâtrales comportent aussi des propositions visuelles et spatiales issues d'un travail créateur spécifique. La scénographie pouvait dès lors atteindre au statut d'art autonome tout en réaffirmant ses liens essentiels avec l'art de création collective qu'est le théâtre. Il ne serait plus possible, désormais, de lire le théâtre comme avant. Comme avant l'ère des scénographes.

Le travail de ces artistes contemporains a stimulé la curiosité des chercheurs qui, à leur tour, ont fait face à cet important phénomène et interrogé, par ricochet, leurs propres démarches et attitudes tout autant que l'état des connaissances théoriques et historiques dans le domaine et que la pertinence de leurs outils méthodologiques. Les artistes scénographes s'étant imposés, il fallait, dans le respect de leur oeuvre, identifier des modes de réception et d'analyse de ces pratiques théâtrales.

La mise en évidence des scénographes par eux-mêmes allait susciter une mise en lumière, mais aussi une mise à l'épreuve du vocabulaire et de la

terminologie mêmes de la scénographie. Fallait-il renouveler, augmenter, transformer, réactualiser ce vocabulaire? Quels étaient les catégories et les ensembles qu'il allait désormais falloir considérer et reconsidérer? À quelles sources puiser et quelles références constituer? Ajouter une pièce à la machine déjà fort complexe de la production théâtrale et de sa lecture c'est, forcément, modifier l'équilibre de l'ensemble et réinterroger le tout. Dans son article, Dominique Lafon utilise la didascalie comme piste et pose la question des liens que tisse la scénographie avec la dramaturgie. Rodrigue Villeneuve, pour sa part, interroge les mutations de la terminologie principalement à la suite d'Artaud et des courants créateurs de la modernité. Les éléments constitutifs du théâtre s'en trouvent bousculés. Louis Francoeur, spécialisant son intervention, traite du rôle et des mécanismes de l'iconisme au théâtre.

Est-il possible de saisir dans son essence un phénomène contemporain sans interroger, minimalement au moins, les événements qui l'ont précédé, voire préparé? En ce qui concerne la scénographie québécoise, des mises en perspective s'imposent et le présent numéro de *l'Annuaire théâtral* accueille des articles qui éclairent et balisent un passé relativement proche mais fort insuffisamment exploré. Glen Nichols offre un aperçu de l'attitude des amateurs de théâtre au Canada français face aux indications scénographiques contenues dans les didascalies d'oeuvres dramatiques françaises qu'ils devaient adapter aux réalités de la production théâtrale d'ici. Renée Noiseux-Gurik, poursuivant sa recherche sur les peintres scéniques, présente le travail de trois décorateurs importants de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle tout en témoignant des difficultés rencontrées dans la reconstitution de leurs carrières d'artistes.

Les différents moments de l'évolution de la scénographie québécoise sont présentés par Jean-Marc Larrue dans un article où il propose un survol des cent dernières années, identifie de nécessaires points de repère et annonce une typologie des styles et des pratiques. Le tout est tracé sur une toile de fond où s'inscrivent les moments significatifs de l'histoire du théâtre québécois. Il s'agit là d'une première tentative de vision d'ensemble articulée autour des notions de décoration théâtrale et de scénographie, ainsi que des rapports de force au sein de l'institution. Louise Filteau tente, dans le même sens, une présentation des

images scénographiques en théâtre jeune public de 1979 à 1987. Christiane Gerson, pour sa part, propose une lecture critique de la scénographie de *l'Usage des corps dans «la Dame aux camélias»* de Pierre A-Larocque à partir des paradigmes du théâtre postmoderne.

En mars 1990, à la Maison de la Culture Frontenac et conjointement avec l'APASQ qui réalisait alors une première exposition de maquettes scénographiques, le Département de théâtre de l'UQAM organisait un mini-colloque sur la scénographie sous la direction de Michel Laporte, Claude Sabourin et Claude Goyette. Michel Laporte présente ici, avec le concours de Diane Brouillet, les Actes du colloque, Actes pour lesquels il a choisi de préserver le caractère oral des communications faites aux quatre tables, soit celles des scénographes, des auteurs, des metteurs en scène et des artisans de la production de spectacles. Ce colloque doublé d'une exposition a constitué un important coup d'envoi pour la mise en évidence de cet art qu'est la scénographie.

La mise en lumière du travail des scénographes s'inscrit, nous semble-t-il, dans un mouvement social et politique plus vaste de mise en espace public de la parole et des corps dans un contexte urbain. Autrefois associé à la peinture, maintenant davantage lié aux arts de l'espace que sont la sculpture et l'architecture, le travail des scénographes est en train de contribuer à la réinscription du théâtre dans un espace urbain où l'intime et le social cherchent continuellement à se rejoindre. Chose certaine, il ne sera plus possible, dorénavant, de ne pas *voir* ces espaces, fictifs ou réels, où apparaissent des acteurs, où se matérialisent des textes et où s'écrivent en quelque sorte les multiples histoires potentielles d'une société et de ses transformations.

---

Le comité de rédaction de *l'Annuaire théâtral* tient à remercier le Collège de Valleyfield pour l'appui qu'il a accordé à la présente publication. Il désire également exprimer sa reconnaissance au Conservatoire d'art dramatique de Québec, au Collège Ahuntsic, au Collège de Maisonneuve et à l'Écomusée des Deux-Rives.

**Hommage**

**au**

**MONUMENT NATIONAL**

**Les  
Architectes**



**Blouin  
Faucher  
Aubertin  
Brodeur  
Gauthier**

**les architectes du Monument**

Dominique Lafon

## Y a-t-il un scénologue dans la salle ?

Hasard ou nécessité?... Cette année, à quelques mois d'intervalle, deux revues théâtrales québécoises, *l'Annuaire théâtral* et *Jeu*<sup>1</sup>, consacrent à la scénographie une, voire deux de leurs livraisons. L'émulation ou la mode ne seraient que les explications frivoles et malicieuses d'un phénomène beaucoup plus névralgique dans la mesure où il ne se résume pas à la volonté, aussi légitime soit-elle, de rendre justice à des «concepteurs qui oeuvrent dans l'ombre». Si l'on juge que «sur eux [il] convenait [...] de braquer les projecteurs<sup>2</sup>», c'est que leur travail, plus que leur anonymat, l'imposait avec une urgence que la coïncidence des publications manifeste. Autrement dit, l'actualité de la scène québécoise met au premier plan ce qui, dans l'analyse de la représentation, avait toujours été considéré sinon comme secondaire, du moins comme tributaire de la mise en scène, des volontés du metteur en scène et, plus fondamentalement, du texte. Braquer les projecteurs sur les scénographes, c'est non seulement rendre justice à leur travail, mais c'est aussi rendre compte de la concurrence qui se joue aujourd'hui sur la scène québécoise entre la création dramaturgique et la création scénographique, entre la lecture du texte et la lecture de la scénographie, puisqu'il faut l'appeler par son nom, terme qu'il est désormais impossible de limiter au seul décor et dont le dictionnaire propose cette curieuse et anachronique définition: «étude des aménagements matériels du théâtre<sup>3</sup>». Cette définition ne saurait convenir, en effet, à l'activité qui associe les concepteurs scéniques à tout le processus de l'élaboration de la représentation

---

<sup>1</sup> Cahiers de théâtre *Jeu*, «Scénographie», n° 62 et 63, mars et juin 1992.

<sup>2</sup> Ces deux citations sont extraites de la présentation de Lynda Burgoyne, intitulée «L'Ombre et la Lumière», *Jeu* n° 62, p. 7.

<sup>3</sup> Voir l'indispensable *Petit Robert*.

aussi bien qu'à sa lecture ultérieure. Les scénographes sont désormais partie prenante de la production théâtrale. Le succès, voire la reconnaissance officielle par l'institution culturelle, de certains d'entre eux les conduit même à se libérer du modèle strictement théâtral et à concevoir, en toute indépendance, c'est-à-dire sans recourir au préalable textuel, des productions dont la structure est essentiellement visuelle. D'ailleurs, au risque de jouer paradoxalement sur les mots, ne peut-on lire dans l'avènement du terme scénographe, le signe lexical de la rivalité scripturaire de deux graphies? Au-delà des circonstances ou des individus, les enjeux de cette rivalité s'inscrivent dans une problématique fondamentale, dont toute la modernité théâtrale s'est nourrie, à savoir les rapports du texte et de la représentation.

Car les entrevues présentées aussi bien dans *Jeu* que dans le corps du présent numéro prouvent, s'il en était besoin, que c'est à juste titre que «les artisans de la scène» revendiquent le droit à l'écriture scénique. Loin de se limiter à l'illustration, l'enluminure du texte, loin d'être soumis au diktat du metteur en scène, leur apport s'exerce dès les prémises de la conception du spectacle et fréquemment, de façon décisive. Parfois même, et de plus en plus souvent semble-t-il, leurs propositions sont déterminantes et influent sur les hypothèses initiales du metteur en scène jusqu'à les rendre caduques. Le dispositif scénique est devenu si primordial qu'il ne viendrait à l'idée d'aucun metteur en scène de ne pas l'intégrer au travail de répétition; le jeu des comédiens se concevant, bien sûr, en fonction de l'espace à l'intérieur duquel il s'inscrit. Cette relative dépendance du comédien à l'égard de la scénographie est peut-être encore plus perceptible dans la conception des costumes et des accessoires qui le contraignent souvent à une gestuelle spécifique ou au maniement, parfois périlleux, d'objets dont le fonctionnement l'emporte sur la fonction... Car, on aurait tort de l'oublier, la scénographie est aussi en concurrence avec l'acteur.

Mais c'est le rapport à la dramaturgie qui est le plus caractéristique de l'avènement de l'écriture scénique. En effet les productions, en particulier les créations, font de plus en plus l'objet d'une élaboration collective, sur le mode du «work in progress», élaboration à laquelle participent activement les

concepteurs scéniques. Dans ce processus, qui repose sur le synchronisme créatif, l'écriture se doit d'être modulée en fonction du concept scénique dont elle n'est qu'une des composantes. Cette nécessité est si prégnante que, débordant le cadre des créations collectives, elle s'exerce aussi dans la création individuelle comme un préalable, fût-il inconscient. Qu'on lise les témoignages des auteurs qui ont participé au dossier de ce numéro et on y trouvera qu'à l'origine de leur texte, se sont imposés un lieu, une scène: l'aréna du *Printemps*, M. Deslauriers, le bureau du juge de *Being at home with Claude*. D'autres auteurs, mais ce n'est que la face inverse du même phénomène, disent écrire sans contraintes spatiales. Loin de manifester par là un quelconque désintérêt pour la viabilité scénique de leur texte, cette attitude témoigne d'une totale confiance dans la capacité des scénographes auxquels ils laissent le soin de réaliser, lors de la représentation, la lisibilité de leur écriture. Il ne s'agit pas seulement de résoudre des «problèmes techniques», mais bien plutôt de conférer au texte une théâtralité qu'il ne manifeste que dans l'usage exclusif du dialogue ou du monologue. Force est de constater que les oeuvres les plus récentes de certains dramaturges sont, à la lecture, presque totalement dépourvues soit de contexte spatio-temporel, d'ancrage référentiel, soit d'intrigue, au sens dramaturgique du terme. Leur enchaînement narratif repose, en effet, sur les modes conjoints de la syncope ou de la juxtaposition et c'est à la représentation, et en particulier à l'espace scénique, que revient le rôle de structurer l'implicite architecture de leur abstraction. Le renversement que ce phénomène suppose est fondamental, car il substitue à un décor soumis au texte, un concept scénique sans lequel le texte n'est plus théâtral, dans le sens traditionnel du terme, c'est à dire intégrant les marques de la représentation ultérieure. On pourrait infirmer le propos en voyant, dans cette absolue nécessité scénographique, la marque d'une théâtralité radicale qui rend ces textes presque tributaires de l'espace scénique. Ces deux positions, moins antagonistes que symétriques, ne traduisent qu'une seule réalité, la relative soumission de l'écriture théâtrale contemporaine à la scénographie.

Faut-il n'y voir qu'un nouvel avatar de la célèbre rivalité texte-scène qui a nourri toute la réflexion théorique des cinquante dernières années et dont le but avoué était l'émancipation du théâtre, enfin libéré de l'hégémonie littéraire? Pendant longtemps le fer de lance de cette émancipation fut le metteur

en scène. Tout ceci est connu. Mais, dans la pratique, comment s'est concrétisée cette volonté théorique? Qu'ont fait les metteurs en scène pour s'assurer de la maîtrise du texte? En un premier temps, ils ont revendiqué le droit au bricolage du «matériau textuel» aux fins de l'interprétation qu'une polysémie inhérente cautionnait. Par bricolage, il faut entendre la suppression comme l'ajout de scènes, voire l'interpolation du dénouement. Interpréter le texte, ce fut d'abord briser sa linéarité afin d'en exhiber les failles et de le décaper des lectures sclérosées qu'avait imposées la tradition littéraire. Cette pratique a surtout prévalu en Europe où, au cours des vingt dernières années, de prestigieuses carrières se sont construites sur ce qu'on a appelé — pour combattre le modèle littéraire sur son propre lexique — la relecture des classiques, Molière, Marivaux, Racine en particulier. L'examen des modalités concrètes de ces relectures permet de mesurer la part qu'y prit la scénographie.

Les textes classiques sont, on le sait, très avares de didascalies. L'explication est un peu courte qui attribue aux seules contraintes techniques le peu de cas que semblent accorder les dramaturges du XVII<sup>e</sup> siècle à l'espace scénique. C'est oublier que toute une pratique spectaculaire a traversé une époque pour la plus grande gloire des scénographes italiens qu'une cour fort friande de pièces à machines importait à grands frais, n'hésitant pas à leur confier la réfection complète de salles de spectacles. De cette virtuosité scénique qui multipliait changements à vue et effets spéciaux, il ne reste que quelques traces iconographiques qui ne lui rendent que fort peu justice. C'est oublier encore que la carrière de Molière se nourrit aussi, dans tous les sens du terme, des productions à grand spectacle qui lui étaient commandées pour les fêtes versaillaises et dont les descriptions succinctes, mais néanmoins évocatrices, disent assez la part qu'y prenait la scénographie et pas seulement le décor. L'apparente indifférenciation de l'espace scénique qui se lit dans les textes classiques, en particulier la tragédie, relève plus d'un choix esthétique que de contraintes techniques. L'hégémonie du discours dans la représentation classique ne saurait avoir eu pour effet de rendre l'espace scénique insignifiant et c'est faire une lecture anachronique que d'en chercher les manifestations dans de problématiques didascalies, au sens contemporain du terme. Car le lieu est

inscrit dans le discours même, selon un mode interne de la didascalie<sup>4</sup>, mode qui privilégie l'évocation à la représentation. Bon nombre d'analyses ont ainsi permis de mettre en évidence la prégnance de l'ailleurs, du hors scène dans les tragédies de Racine ou l'importance de l'étagement des lieux dans le découpage scénique du *Misanthrope*. Il n'est donc pas surprenant que les metteurs en scène contemporains, dans leur volonté d'actualiser ces textes usés jusqu'à la corde par l'abus scolaire qui en avait été fait, aient accordé un grand soin à la scénographie. C'était bien là le lieu d'une modernisation qui prit d'abord la forme étroitement tangible du costume moderne, mais qui, par la suite s'élabora dans des concepts scéniques auxquels revenait une grande part du travail de relecture et d'interprétation. L'exemple le plus significatif de cette élaboration se trouve sans doute dans les différentes versions du *Tartuffe* de Planchon dont l'évolution s'analyse d'abord par le biais des variations scénographiques. La fortune du metteur en scène s'est ainsi nourrie de la scénographie et a été tributaire, pour une grande part, de la collaboration régulière de scénographes attirés qui formèrent avec les directeurs des couples dont la postérité ne retient bien souvent qu'un des deux noms: Juvet-Bérard, Vilar-Gischia, Planchon-Allio, Vitez-Kokkos, Chéreau-Peduzzi, pour ne citer que les Français.

Le Québec a manifesté plus tardivement un tel mouvement de relecture dont plus que Molière, Shakespeare fit récemment l'objet. Cette année a vu aussi un soudain intérêt pour Racine. Mais le mouvement reste limité, sans doute parce que le patrimoine culturel des uns reste le modèle colonial des autres. Ce qui ne signifie pas que la scénographie n'y joue pas un rôle fort similaire. J'en veux pour exemple le décapage qu'ont fait subir à des classiques modernes, *Godot* de Beckett ou *HA ha!...* de Réjean Ducharme, les mises en scène d'André Brassard ou de Lorraine Pintal qui s'offraient, «au premier regard que l'on

---

<sup>4</sup> Les termes de didascalies internes, «contenues dans le dialogue», sont utilisés par Anne Ubersfeld dans *le Théâtre et la Cité, de Corneille à Kantor*, Tréteaux, AISS-IASPA, 1991, p. 25 et sq.

accord[ait] au spectacle<sup>5</sup>», comme des relectures. Cette relecture, ainsi que Louise Vigeant le souligne à juste titre, dès les premières lignes de son article <sup>6</sup>, repose non plus sur un bricolage du texte, mais sur une prise en compte des didascalies internes, fût-ce au mépris des didascalies externes. En plaçant les deux protagonistes de *Godot* dans ce qui pourrait être l'«antichambre» d'un théâtre désaffecté, Brassard concrétisait certes les références massives du dialogue au contexte théâtral, mais imposait du même coup, au-delà de la lecture de ses réseaux sémantiques, une relecture de toute l'oeuvre. Car, ainsi que le souligne Anne Ubersfeld, «[l]es didascalies disent directement ou avec transposition non seulement le cadre social de la fiction, mais le rapport que soutient l'ensemble de l'univers social fictionnel avec l'histoire racontée. Ici se repose le problème du rapport de mimesis ou de transposition de l'univers de la fable avec l'univers du scripteur, comme *entre l'univers proposé par le texte et l'univers du metteur en scène et du spectateur*. L'écriture didascalique est donc l'un des moyens par lesquels se fait la peinture du socio-historique<sup>7</sup>». Cette formule peut aisément s'appliquer à la réinvention des didascalies par laquelle le metteur en scène et/ou le scénographe effectuent une re-création de l'univers de la fable et qui constitue, en fait, plus le signe que le lieu de la relecture. Placer les personnages dans un espace théâtral vétuste, affubler Lucky et Pozzo de costumes dans lesquels il est aisé de reconnaître les oripeaux du répertoire, c'est non seulement jouer la mise en abyme, mais mettre en question l'actualité de la représentation du texte fondateur de ce qu'on appelait naguère «le nouveau théâtre». De même que cerner les personnages de Ducharme des signes explicites (le garage souterrain) et implicites (les aquariums disposés comme des écrans de télévision) de l'invasion du quotidien par la technologie, c'est re-contextualiser l'univers de la fable pour qu'il rejoigne l'univers social du public. Ce que ces deux relectures

---

<sup>5</sup> Normand Canac-Marquis, «Le premier regard que l'on accorde au spectacle appartient au scénographe», phrase citée par Lynda Burgoyne, *ibid.*

<sup>6</sup> Louise Vigeant, «De la métonymie à la métaphore: la didascalie comme piste», *Jeu*, n° 62, pp. 33-40.

<sup>7</sup> Anne Ubersfeld, *ibid.* C'est moi qui souligne.

énoncent, par la scénographie, ne serait-ce pas, d'abord et surtout, la position culturelle et socio-économique du spectateur du TNM?

Mais le rapprochement avec la pratique théâtrale européenne se limite à ces quelques similitudes qui mettent surtout en évidence le fait que la pratique théâtrale québécoise s'est constitué un répertoire et s'inscrit désormais aussi bien dans une appropriation du texte que dans sa mémoire. Car au moment même où l'on annonce là-bas la fin de l'hégémonie du metteur en scène<sup>8</sup>, c'est moins ce dernier qu'on met ici en question<sup>9</sup>, que le scénographe que l'on investit de nouveaux pouvoirs. Loin de rester dans l'ombre du metteur en scène, il s'en attribue la fonction, loin d'être soumis à la mise en espace du texte, il élabore des spectacles ou des créations qui manifestent l'autonomie de l'écriture scénique. La figure emblématique de cette tendance est, sans conteste Robert Lepage, dont on remarquera qu'il est aussi et, symptomatiquement, le grand absent des dossiers consacrés à la scénographie. Il incarne, plus que tout autre, la trinité exemplaire du théâtre contemporain: l'auteur, le metteur en scène et le scénographe dont la polyvalence semble s'accommoder aussi bien de la création collective que de la direction artistique, de la relecture des classiques que du one-man-show. C'est pourquoi, au-delà de la personnalisation, on peut néanmoins considérer les productions de Robert Lepage, et sans doute aussi celles de Gilles Maheu, comme un point de départ pertinent quant à l'analyse des nouveaux rapports du texte et de la scène, rapports qui s'inscrivent par ailleurs dans une évolution elle aussi très particulière au Québec.

Car le nouveau théâtre québécois s'est d'abord et avant tout constitué dans l'émergence d'une dramaturgie profondément influencée, non seulement

---

<sup>8</sup> Déjà, voici quelques années, un numéro complet de *l'Art du théâtre*, Actes Sud-Théâtre national de Chaillot, n° 6, hiver 1986-printemps 1987, jugeait bon de se porter à la «Deffence et Illustration de la mise en scène».

<sup>9</sup> Sans doute en partie parce qu'il n'y a jamais eu, au Québec, de réelle sacralisation du metteur en scène dont l'activité ait été soumise ou associée à l'effervescence dramaturgique des vingt dernières années. Le tandem Tremblay/Brassard a ainsi longtemps oblitéré la carrière personnelle du metteur en scène Brassard.

dans son mode linguistique, mais aussi dans ses modalités narratives, par l'oeuvre de Tremblay<sup>10</sup>. Or dès *Les Belles-soeurs* et, de façon exemplaire, dans *À toi pour toujours, ta Marie-Lou*, l'écriture de Tremblay se caractérise par un recours constant au récit, à l'évocation monologuée ou chorale, au monologue, toutes formes discursives qui, en se substituant à l'enchaînement linéaire du dialogue, privilégient le statisme du tableau aux dépens de la dynamique situationnelle. L'enchaînement des répliques y repose moins sur l'évolution des rapports entre les personnages que sur la mise en parallèle des soliloques. Cette structure, qui organise la fable par le dispositif discursif plus que par la séquence scénique, est patente dans *Damnée Manon*, *Sacrée Sandra* et culmine dans *Albertine en cinq temps*, deux oeuvres qui reposent respectivement sur la symétrie de deux figures antithétiques mais complémentaires et sur la multiplication des différentes figures du même personnage. Or, et c'est là ce qui nous intéresse, cette structure textuelle n'a que fort peu recours à la mise en espace, même symbolique, et se satisfait des lieux neutres, parce que strictement référentiels, que sont la cuisine ou la chambre. Il peut paraître paradoxal de caractériser ce lieu privilégié de la dramaturgie québécoise des années 70, la cuisine, par sa neutralité alors qu'on l'a longtemps associée à une revendication sociale, voire politique. En réalité, cet espace a été banalisé non seulement par l'abus qui en a été fait, mais surtout par les limites de la fonction qui lui était impartie. Décor plus qu'espace signifiant, la «cuisine» ne joue aucun rôle dans la dynamique de l'intrigue, si ce n'est celui de lieu de rencontre, essentiellement parce que le récit ne prend jamais en compte la disposition de ses composantes concrètes (porte, table, etc...). C'est que l'espace scénique n'est pas alors une donnée dramaturgique, comme le sera par la suite le huis clos du bureau du juge dans *Being at home with Claude* ou la mise en abyme de la reconstitution factuelle dans *Les Feluettes*. Mais cette conception

---

<sup>10</sup> Cette affirmation qui peut paraître réductrice, voire contestable, trouve cependant un écho dans l'entrevue que Robert Lepage accordait à Robert Lévesque dans *le Devoir* du 20 juillet, plus précisément dans ce passage où il ne revendique qu'une seule filiation, celle de Tremblay: «L'univers de Tremblay, quand j'ai lu *les Belles-soeurs*, m'est entré dans le corps [...]. C'est drôle aujourd'hui que je sois perçu comme un 'formel' alors que pour moi, *la Trilogie des dragons*, c'est du Tremblay en quelque part, c'est un peu la vie de ma mère, c'est ma façon de rendre des réalités.»

quasi classique du lieu référentiel qui infirme les lectures réalistes, voire naturalistes qu'on a pu appliquer à ces pièces, est compensée par un traitement très moderne de l'intrigue. Le mode narratif qui le caractérise, fait en effet radicalement abstraction de la linéarité spatio-temporelle dans un éclatement de la fiction qui va, dans *Le Vrai Monde ?*, jusqu'à la remise en question pure et simple de son statut par la duplication des personnages et du récit lui-même. Il n'est pas jusqu'aux conventions spatio-temporelles qui ne soient battues en brèche sinon par le texte, du moins par la mise en scène. J'en voudrai pour exemple la création de *La Maison suspendue*, la première pièce de Tremblay qui exhibât, dès le titre la problématique d'un lieu; mais le titre dit assez la fonction symbolique de cette maison qui, loin de constituer l'espace scénique, n'est que la toile de fond d'une action qui lui est, dans tous les sens du terme, extérieure. Plus que l'espace, ce que la mise en scène de Brassard pouvait mettre en relief, et encore par une seule indication que le texte s'était pourtant refusée, (Jean-Marc posant sa tête sur les genoux de sa grosse femme de mère), c'est la transgression de la temporalité fictive qui sous-tend implicitement toute la pièce. De même la manipulation des maquettes dans la mise en scène des *Feluettes* manifeste-t-elle un traitement ludique de l'espace référentiel plus que la nécessité d'un concept scénographique, une illustration plus qu'une lecture. Ces exemples, loin de manifester les limites scénographiques de la mise en scène, sont caractéristiques des contraintes auxquelles est soumise la représentation scénique de tout un corpus d'oeuvres québécoises. Car les textes de Tremblay, comme ceux qui s'inscrivent dans sa tradition, puisqu'il faut déjà employer ce terme, privilégient un dispositif textuel qui met en espace le discours par le biais d'une déconstruction conjointe de la temporalité fictive et de la linéarité narrative. C'est le discours du personnage, plus que les déplacements du comédien, qui organise la structure d'un récit qui multiplie analepses, ellipses et synchronismes. Quel rôle peut alors être imparti à la scénographie sinon celui d'indice, de scansion ou de charnière des articulations du réseau textuel? En outre, le fait que ces pièces sont de création récente, voire actuelle, en interdit encore une recontextualisation où la scénographie jouerait un rôle déterminant. Mais ce modèle narratif présente aussi quelques écueils, la déconstruction de la logique spatio-temporelle devant obligatoirement avoir pour corollaire une structuration dialogique rigoureuse. Que celle-ci vienne à faire défaut et c'est tout naturellement, si l'on peut dire, au

concept scénique que le metteur en scène fera appel pour pallier ses manques, pour constituer un sous-texte visuel ou sonore qui relaiera et explicitera la progression du récit<sup>11</sup>. C'est à cet exercice qu'ont été formés la plupart des scénographes québécois de la jeune génération et c'est cette pratique qui explique, en partie seulement, bien sûr, l'exemplaire liberté créatrice dont ils font preuve dans les créations auxquelles ils participent.

Est-ce à dire qu'il faille les assimiler à des «poètes<sup>12</sup>» selon une terminologie qui, loin d'innover, s'inscrit en fait dans le paradigme récurrent des «scénologues» qui empruntent à la rhétorique ou la linguistique un appareil lexical dont l'usage, quelque traditionnel qu'il soit, n'en dissimule qu'imparfaitement la relative inadéquation. On trouve, dès 1938, dans les écrits que consacre au théâtre Petr Bogatyrev, un des pionniers de la sémiologie du folklore dans l'orbite de l'école des Formalistes russes, l'utilisation d'un métalangage linguistique qui le conduit, par exemple, à décrire le costume du personnage comique comme «oxymoron et métathèse»<sup>13</sup>. Il n'est donc pas étonnant de trouver régulièrement dans les analyses du décor et, à plus forte raison dans les tentatives de définition de cette très récente pratique spectaculaire qu'est la scénographie, les termes de métaphore, métonymie ultimement cautionnés par celui de poétique. Cet usage qui fait jurisprudence, n'en repose pas moins sur

---

<sup>11</sup> Le phénomène est si patent que les rééditions des oeuvres de Tremblay réhabilitent par l'ajout de didascalies la fonction de la scénographie. Ainsi la réédition de *À toi pour toujours, ta Marie-Lou*, fait mention de variations d'éclairages absentes de l'édition originale. Elles interviennent chaque fois que s'opère une modification des données spatio-temporelles fictives. Mais ces didascalies sont en quelque sorte redondantes, car le dialogue prend en compte ces ruptures de l'espace référentiel, la rupture logique étant compensée par un enchaînement discursif où l'appel de termes, la reprise de mots ou la liaison syntaxique du type question-réponse, suppléent à la discontinuité narrative. C'est à l'ajout didascalique, concession à la mode scénographique, que revient le rôle de rafraîchir le texte...

<sup>12</sup> Ce que suggère le titre qui chapeaute l'entrevue réalisée par *Jeu avec Danièle Lévesque*: «La scénographie: un métier de poète» (n° 62, mars 1992, p. 41).

<sup>13</sup> Petr Bogatyrev, «les Signes du théâtre», reproduit dans *Poétique*, n° 8, Le Seuil, 1971, pp. 517-530.

quelques glissements sémantiques. On peut en juger par cet extrait de *Lire le théâtre*, dans lequel Anne Ubersfeld analyse en termes rhétoriques la fonction de l'espace scénique: «Ainsi l'espace scénique peut-il être la transposition d'une poésie textuelle. Tout le travail propre de la mise en scène consiste à trouver les équivalents spatiaux des grandes figures de rhétorique et, d'abord la métaphore et la métonymie [...]»<sup>14</sup>. À l'appui de cette hypothèse, elle cite, comme exemple de «transposition de la rhétorique textuelle», la toile de tente qui circonscrit l'espace scénique du *Roi Lear* dans la mise en scène de Strehler, «image de la métaphore-théâtre qui parcourt le dialogue entre Lear et son fou». Cette citation dit clairement que la toile de tente du *Roi Lear* n'est pas intrinsèquement une métaphore, elle n'est que la représentation visuelle d'une métaphore textuelle<sup>15</sup>. Car le transfert qu'opère la métaphore, comme toutes les modalités inhérentes aux tropes, ne saurait s'effectuer qu'à l'intérieur d'un même mode de représentation défini par un réseau paradigmatique spécifique. Seul échappe peut-être à cette loi le terme d'allégorie qui a effectivement deux définitions, celle de figure et celle de peinture. On alléguera qu'il est courant qu'un terme reçoive, avec le temps, une acception qui déborde sa définition initiale, tant il est vrai que l'usage précède toujours la définition. Le problème est que l'emploi de cette terminologie oblitère l'analyse des rapports du texte et de la scénographie et interdit, en particulier au Québec, que soient distinguées les deux pratiques scénographiques qui nourrissent concurremment l'actualité théâtrale. Car, malgré la polyvalence du terme scénographie, malgré la polyvalence de certains praticiens (et, faut-il le dire, à cause de cette double polyvalence), une distinction s'impose qui seule peut permettre une analyse du phénomène comme une mise en question de sa fonction et de ses limites.

---

<sup>14</sup> Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Éditions sociales, 1977, «Espaces et figures», pp. 177-178.

<sup>15</sup> Cette analyse s'appliquerait également à la piscine, élément central de la scénographie d'*Ines Pérée et Inat Tendu* conçue par Danièle Lévesque, qui loin d'être un décor «métaphorique» est, ainsi que le démontre très clairement le relevé sémantique des métaphores liquides que présente Louise Vigeant dans la note 9, p. 39 de l'article déjà cité, la représentation spatiale, dans les limites imposées par les conditions matérielles du spectacle, du réseau métaphorique du texte.

Car on peut aisément identifier d'emblée un premier courant scénographique qui renoue avec la tradition du décor spectaculaire tel qu'il s'est manifesté, historiquement, dans le cadre de formes connexes au théâtre, ou dans certaines mises en scènes du baroque italien<sup>16</sup>. On ne s'étonnera pas qu'aux architectes de la Renaissance aient succédé les concepteurs visuels du postmodernisme. La scénographie moderne s'est nourrie, elle aussi, de la nouvelle perception de l'image qu'ont peu à peu imposée le cinéma et les techniques audio-visuelles en général<sup>17</sup>. Cette inspiration cinématographique trouvait, en outre, dans la nouvelle dramaturgie un terrain particulièrement propice. Car la déconstruction de la linéarité fictive, si caractéristique de l'écriture théâtrale contemporaine, a été une des composantes fondamentales de l'écriture cinématographique qui, plus que tout autre mode narratif a formé le spectateur à la lecture de l'ellipse, du *flash back* et du changement d'angles et de plans. Renouer avec une certaine tradition du décor-spectacle, tradition dont l'opéra fut longtemps le seul dépositaire, ne veut pas dire que ce courant scénographique sacrifie à la fascination du décor «décorativiste», sorte de surenchère visuelle dont les manifestations rendent sinon caduques, du moins accessoires, les enjeux du texte. Ce n'est pas que les scénographes évitent toujours les pièges tendus par l'hyperbole de la «belle scéno». Il suffira de rappeler de quel poids la superbe machine «universelle» pesait sur la mise en scène de *Galilée* par Robert Lepage. Ses métamorphoses, faiblement justifiées par des changements de lieux qu'elles n'illustraient en rien, constituaient un attrait spectaculaire si puissant qu'on en perdait non seulement le souffle, mais

---

<sup>16</sup> On peut penser ici aux concepts scéniques élaborés par le Bernin qui, au-delà de la recherche d'effets spéciaux, s'appliquent, dans la duplication du plateau par exemple (je pense ici au décor de *la Commedia de due Covielli*), à réaliser la transposition visuelle du fonctionnement textuel.

<sup>17</sup> D'ailleurs, Danièle Lévesque, dans l'entrevue déjà citée, déclare qu'elle est «plus cinématographique que théâtrale dans [s]a construction d'images» (p. 46), et cherche à transposer sur la scène les modalités du cadrage de certains films.

Diane Pavlovic, dans sa présentation de Gilles Maheu intitulée «Gilles Maheu: l'espace vital», rapporte de semblables confusions: «Il avoue trouver [le théâtre qu'il fait] cinématographique par moments, à cause de ses gros plans, de sa texture lumineuse, de sa façon de diriger l'œil du spectateur, et à cause aussi, peut-être, de l'utilisation qu'il fait de la musique» (*Jeu*, n° 63, p. 29).

aussi le fil d'une intrigue dont on sait par ailleurs la complexité. Cet exemple est si caractéristique des lois implicites qui régissent le rapport du texte et de la scénographie qu'il mérite qu'on s'y attarde.

Le premier regard du spectateur se portait effectivement sur cette gigantesque mappemonde qui se lisait aisément comme la représentation concrète de la problématique scientifique et philosophique du texte, à savoir la position du globe dans le système solaire. Plus encore, le fait que le concept scénique fut tout entier occupé par cette mappemonde illustre la dictature idéologique d'un dogme religieux qui plaçait la terre au centre de la création. Mais, dans le cours du spectacle, cette image était déconstruite, abandonnée au profit d'une fonction de scansion plus que de repérage des variations de l'espace référentiel. Le mouvement, la plasticité du décor, dans la mesure où ils n'entretenaient plus de liens figuratifs avec la dynamique textuelle, dans la mesure où ils n'y puisaient aucune justification, acquéraient un statut autonome. Le décor, fonctionnant alors comme une sculpture mobile, était passé d'un mode esthétique à un autre. Car le piège de la trop belle scénographie réside moins dans les libertés qu'elle prend avec le texte que dans la fascination narcissique de ses mécanismes. Elle peut, dans le meilleur des cas... de figure, constituer un système de signes cohérent mais parallèle lorsque la mise en scène trouve dans le code d'une tradition théâtrale étrangère le principe organisateur de sa conception. C'est le traitement qu'a appliqué Mnouchkine à la production des *Shakespeare* dont le concept reproduisait les codes du *kabouki* et plus récemment à celle des tragédies grecques pour laquelle elle a recours au *kathakali*. Ainsi que le souligne Georges Banu, il s'agit moins d'une «recherche d'équivalence» entre le texte et la forme théâtrale que d'une mise à distance du texte par la forme théâtrale: «Les métamorphoses des costumes et le traitement du lieu furent toute reconstitution pour préserver la possibilité d'un va-et-vient entre deux durées et deux espaces. Ici, l'Orient d'abord, la beauté ensuite, isolent: toute intimité s'avère impossible. On regarde *les Shakespeare* de Mnouchkine [...] tels des objets étranges issus d'un passé qui semble ne plus nous appartenir. La mémoire des formes produit ce sentiment, elle commence par affirmer une distance et à appeler un

étonnement, presque pour mieux révéler l'ampleur d'un oubli<sup>18</sup>. Cette analyse dit assez qu'un tel concept scénique oblige à une double lecture de la représentation et suppose un équilibre dont on mesure combien il peut être difficile à réaliser tout au long du spectacle, particulièrement dans le cas où il ne s'appuie pas sur un modèle préétabli, oriental ou autre. Car il est alors dans l'obligation d'élaborer son propre code dans le cours même de la représentation, un code dont le décryptage doit s'effectuer sans lexique, qu'il soit spectaculaire ou textuel, donc un code constamment menacé d'insignifiance et, du même coup, susceptible d'en être réduit à sa plus simple expression, à savoir celle d'une image, d'un instantané. Le concept scénique, élaboré dans le cadre de la représentation d'un texte préalable, se trouve ainsi soumis à une alternative qui l'oblige soit à prendre en compte le réseau sémantique du texte et à en assurer la transposition concrète, soit à avoir recours à la citation de codes scéniques empruntés à des formes historiques ou culturelles fixées par la tradition. Bien souvent, cette citation se résume, ainsi que le remarque Georges Banu analysant plusieurs mises en scène contemporaines, à la citation de lieux<sup>19</sup>. C'est ainsi le théâtre désaffecté du *Godot* de Brassard inscrit l'oeuvre de Beckett non seulement dans l'histoire d'un théâtre, mais aussi dans l'histoire du théâtre obligeant le spectateur à une lecture inscrite, elle aussi, dans le temps, autrement dit, à une nécessaire relecture.

C'est de cette relative mais nécessaire soumission au texte comme au code scénique dont se libèrent les tenants de l'autre courant scénographique en concevant des spectacles qu'ils élaborent totalement, dans une approche si radicalement créatrice qu'elle refuse de mettre un terme au processus qu'elle engendre. On sait ainsi qu'un spectacle de Robert Lepage n'est pas achevé et ce délibérément; que chacune de ses représentations n'est en fait qu'une présentation parmi d'autres aussi perfectibles qu'elle. Plus que de perfectionnisme, il s'agit bien plutôt d'un mode d'écriture scénique qui rompt définitivement non seule-

---

<sup>18</sup> Georges Banu, *Mémoires du théâtre*, Le Temps du théâtre, Actes Sud, 1987, p. 108.

<sup>19</sup> Georges Banu, *op. cit.*, p. 109: «La scène, lorsqu'elle entend affirmer une distance, mais sans succomber au pouvoir évocateur de la mémoire, en cite des lieux».

ment avec l'hégémonie textuelle, mais aussi et surtout avec les modalités fondamentales de l'écrit, en particulier son inscription dans le temps. Car ces spectacles de la nouvelle scénographie ne sont pas mémorisables comme l'est le texte, à la limite ils ne peuvent être reproduits, réitérés. Cette caractéristique peut certes être attribuée pour une part au mode de conception dont ils sont le plus souvent tributaires, à savoir la création collective. (Ainsi qui a osé, à l'occasion du bicentenaire de la Révolution reprendre *1789* du Théâtre du Soleil?) Mais il y a plus. Car même si l'on a pu éditer le texte de certaines créations collectives, si Lepage, directeur artistique de CNA, tente cette année la reprise de *Vie et Mort du roi boiteux*, il n'en demeure pas moins évident qu'il sera impossible de fixer dans et par l'écrit *Les Aiguilles et l'Opium* ou *Le Dortoir*. C'est dire assez explicitement que ces spectacles se sont libérés du texte qu'ils ignorent ou qu'ils soumettent à leur tour à ces mauvais traitements que sont la lecture à haute voix ou le monologue ostensiblement improvisé. Aussi a-t-on pu dire que c'était faire à ces scénographes un mauvais procès que de les accuser de pauvreté dramaturgique; mauvais procès ou plutôt mauvaise lecture encore trop imprégnée du modèle littéraire qui suppose linéarité et syntaxe.

Quelles sont, en fait, les caractéristiques de ces productions qui constituent sinon le répertoire, du moins les manifestations d'une autre pratique scénographique qu'il est d'autant plus nécessaire de distinguer de la première qu'elle semble, dans l'actualité théâtrale québécoise, confondue dans l'équivalence metteur en scène-scénographe dont Robert Lepage serait la figure emblématique? Il est manifeste que ces productions reposent sur une écriture visuelle. Cette écriture ne saurait être résumée à une succession d'images retenues pour leur seule valeur esthétique, même s'il est vrai que, bien souvent c'est ce type d'images que la mémoire du spectateur privilégie. Si l'on peut parler d'écriture, c'est dans la mesure où les composantes narratives du spectacle sont prises en charge par une dynamique visuelle qui a essentiellement pour effet de libérer le récit des contraintes spatio-temporelles inhérentes à la scène, permettant, par exemple le synchronisme, l'ellipse, le raccourci ou la réitération. On présentera ainsi simultanément plusieurs lieux, on résumera toute une époque en une seule séquence spectaculaire, on rejouera plusieurs fois la même séquence en n'en modifiant que le rythme. Certes ces modalités narratives s'apparentent,

elles aussi, à l'écriture cinématographique dont on a déjà pu discerner quelle influence elle avait exercée sur la dramaturgie contemporaine. Néanmoins l'écriture scénographique reste essentiellement théâtrale dans la mesure où elle repose sur la caractéristique fondamentale du signe théâtral, la mobilité<sup>20</sup>. Bien que cette caractéristique participe du processus de transformation de toute représentation, elle a été plus systématiquement exploitée, exhibée par les metteurs en scène contemporains dans leur recherche du spectaculaire. Cette mise en scène de la métamorphose s'appliqua, en un premier temps au décor dont l'abstraction avait pour corollaire la maléabilité, puis à l'accessoire au sens large du terme. C'est sur cette caractéristique que se fonde la dynamique de la plupart des spectacles réalisés par les scénographes. Ainsi, lorsque, dans le dernier tableau de *La Trilogie des dragons*, l'installation lumineuse faite d'une chaîne de minuscules ampoules est successivement utilisée comme objet fictif (l'oeuvre que le héros expose dans sa galerie) puis comme représentation d'une vue aérienne et nocturne de la ville de Vancouver, ce que le spectateur perçoit c'est moins l'illustration de la situation fictive, (le décollage), dénotée par le discours du personnage-pilote, que la transformation de l'objet préalablement dénoté. Ce mode de transformation parce qu'il s'applique au concept spatial tout entier et surtout parce que le corps, la présence réelle du comédien en est une des composantes essentielles, ne relève pas des techniques cinématographiques. Lepage en a fait d'ailleurs une brillante démonstration dans *Les Aiguilles et l'Opium* en détournant l'écran de sa fonction première, celle de surface, pour l'exploiter comme un espace tridimensionnel que le corps du comédien peut investir et même pénétrer.

Est-ce à dire que ces scénographes sont parvenus à élaborer une nouvelle poétique spectaculaire, ce qu'on pourrait appeler, après Jacques Polieri, «une sémiographie», terme ancien, tombé en désuétude et qui désigne, dans «son

---

<sup>20</sup> Cette caractéristique a été analysée par Jindrich Honzl, dans «De la mobilité du signe théâtral», *Travail théâtral*, IV, 1971, et dans «Dynamics of the sign in the theatre», *Semiotic of Art*, Cambridge, Mass., M.I.T. Press, ce que suggère le titre qui chapeaute l'entrevue réalisée par *Jeu* avec Danièle Lévesque: «La scénographie: un métier de poète», loc. cit, p. 41.

sens initial» toute «notation et description par des signes d'un système cohérent quelconque <sup>21</sup>». Si toute représentation suppose, sous peine d'illisibilité, une nécessaire cohérence, il n'en demeure pas moins que celle-ci est assurée essentiellement par la narrativité et plus spécifiquement par le discours du personnage qui, seul, peut rendre opératoires les signes de la représentation, y compris la présence corporelle du comédien. C'est le tribut que doit payer la scénographie au récit théâtral, tribut qu'elle tente de monnayer en multipliant ces repères obligés de la fiction que sont les protagonistes. Les spectacles de Maheu ou de Lepage privilégient la constellation de personnages, voire le groupe afin de brouiller la linéarité de la fiction, ce que Corneille appelait l'unité de péril, qui focalise la lecture du récit sur le discours. Même dans le *one-man-show* d'*Aiguilles et Opium*, Lepage relativise le fil conducteur de l'autobiographie en l'inscrivant à la croisée de destins convergents non dans le temps, mais dans un hypothétique espace transatlantique où Cocteau et Miles Davis auraient pu se rencontrer. Il en va de même dans *Le Café des aveugles*, la dernière production de Gilles Maheu, où la lettre, testimoniale plus qu'autobiographique, cherche un écho et une justification, dans de multiples modalités spectaculaires qui ne trouvent, comme ultime caution, que l'artificielle apothéose d'un *show rock*. Le destin individuel, l'énonciation du sujet, sont ainsi constamment spatialisés par un concept scénographique qui privilégie la fresque, le survol historique, la mouvance des lieux aussi bien que des genres. Ces modalités descriptives sont plus que les signes obligés d'une certaine modernité. Elles mettent en question ce qu'il faut bien appeler, au risque d'archaïsme, la portée de telles formes spectaculaires, et, risquons le tout pour le tout, leur signification. Car le théâtre a toujours eu deux fonctions; donner à voir, certes, mais aussi donner à entendre — entendre au sens de comprendre. Entendre le théâtre pour comprendre le monde, telle a toujours été la mission dont les sociétés ont investi le théâtre. Le théâtre contemporain, engagé qu'il est dans une lutte sans merci avec les techniques audio-visuelles qui ont transformé la pratique culturelle en un autre champ d'activité de la consommation passive, n'aurait-il pas sacrifié sur l'autel de l'image, le fond à la forme? Car toute poésie spectaculaire pour parvenir à

---

<sup>21</sup> Jacques Polieri, *Scénographie Sémiographie*, Denoël/Gonthier, 1971, p. 12.

«transformer l'insignifiant en signifiant, [à] sémantiser les signes», selon la formule d'Anne Ubersfeld, doit nécessairement élaborer un système qui ne saurait se résumer à l'enchaînement syntagmatique de transformations visuelles et faire l'économie de l'axe paradigmatique de la connotation. C'est à l'intérieur d'un code du spectaculaire que pourrait s'effectuer la métaphore scénographique dont Danièle Sallenave propose une définition d'autant plus spécifique qu'elle la distingue de la métaphore discursive: «Figure dominante du discours descriptif et des arts de la représentation, la métaphore repose sur la capacité de percevoir le semblable, de comparer — et non de copier ou d'imiter. Dans le discours, elle assure le passage du non verbal au verbal, de l'inconnu au connu; dans les arts de la représentation, elle fait surgir le non visible et le non existant dans l'épaisseur des choses sensibles. Ce principe de transfert intervient en deux temps; le premier qui suppose une éclipse du sens littéral; le deuxième, qui est le surgissement du sens figuré<sup>22</sup>». Force est de constater que la plupart des transformations que font subir aux objets les modalités de l'écriture scénographique<sup>23</sup> n'ont pas pour effet d'instaurer un sens figuré, mais de réaliser une autre image, un autre objet selon la technique du manipulateur ou du prestidigitateur. L'installation électrique devient Vancouver, la dénotation succédant à la dénotation pour le plus grand plaisir des yeux. Si le spectateur s'émerveille de la virtuosité technique dont il a été fugitivement témoin, il n'en retiendra cependant que la trace d'un plaisir éphémère, sans conséquences et,

---

<sup>22</sup> Danièle Sallenave, *les Épreuves de l'art*, essai, Le Temps du théâtre, Actes Sud, 1988, pp. 65-66. C'est moi qui souligne.

Certains scénographes utilisent l'adjectif métaphorique dans une acception spécifiquement conceptuelle. Ainsi, dans l'entrevue qu'il accorde à *Jeu*, Guy-Claude François parle de «décors métaphoriques, transposés», décors qu'il oppose aux décors «réalistes» et dont il affirme vérifier «jusqu'au moindre détail, [le] fonctionnement, [la] logique» (*Jeu*, n° 63, pp. 50-54).

<sup>23</sup> Car c'est bien ce terme que revendiquent désormais les scénographes ou, du moins, leurs analystes: «Si l'on considère les spectacles que Maheu a créés, dans les années 80, de *l'Homme rouge* au *Dortoir*, les récurrences thématiques et formelles abondent: il est évident que, de création en création, une écriture s'élabore et s'affirme nettement» (Diane Pavlovic, «Gilles Maheu: l'espace vital», *Jeu* n° 63, p. 17).

pour tout dire, insignifiant<sup>24</sup>. C'est cette insignifiance que le critique, l'aspirant scénologue, cherche à pallier en tentant de prendre l'image aux pièges d'une analyse empruntée au modèle rhétorique. Faute d'avoir à décrypter, on en vient ainsi à décrire les techniques visuelles en termes de tropes pour mieux mimer la lecture d'un texte absent...

Loin d'exprimer une quelconque nostalgie du texte, ces quelques remarques tentent de mesurer les enjeux de la scénographie, cette pratique paradoxale qui, tout en reposant sur l'essence même de la représentation, la métamorphose, ne parvient que rarement à l'investir d'une inscription dans le temps. Tout se passe comme si la représentation se suffisait à elle-même s'élaborait dans le cours de sa perception, sans **prétexte**. L'amnésie qui préside la plupart du temps dans les productions de la nouvelle scénographie se manifeste, là encore, dans un paradoxe. Alors que le projet à l'origine de ces spectacles repose sur la volonté explicite de saisir, dans le temps comme dans l'espace, la mouvance des cultures, à la représentation, la part de l'histoire, de la culture se résume, à des exposés succints qui semblent destinés à un public d'analphabètes auquel on se doit d'apprendre rapidement quelques faits marquants. Lecture autodidacte du monde, la scénographie découvre plus qu'elle ne décrit. Aussi, s'il est inutile de se porter aujourd'hui comme hier, à la défense du texte, on ne saurait trop recommander aux scénographes de constituer au plus tôt le répertoire comme la partition textuels de leur production. Sans le recours au texte, cette **invisible** composante où se lisent la mémoire et la vocation du théâtre, l'écriture scénographique risque bien de s'effacer, victime de la surexposition dont elle aura été l'objet...

---

<sup>24</sup> Insignifiance dont la critique journalistique, dans son insolence pragmatique, se fait déjà l'écho. «Mais ces corps qui circulent dans des cafés qui demeurent aussi déserts que le spectacle est vide de sens; *le Café de Maheu* est une oeuvre à laquelle il aura manqué une **métaphore** qui aurait ramassé et proposé une vision du monde qui soit signifiante, mensongère et vraiment **théâtrale**» (Robert Lévesque, *le Devoir*, 20 août 1992, p. 12). C'est moi qui souligne.

Rodrigue Villeneuve

# De la scénographie à la scénographie

## INTRODUCTION

«Le décor: il n'y aura pas de décor».  
(Artaud, *le Théâtre et son double*.)

Partons encore une fois d'Artaud, pour essayer d'aborder cette fois la question de l'espace telle qu'elle s'est posée, dans ses grandes lignes, à la pratique du théâtre au XXe siècle. Pour essayer aussi d'y voir un peu plus clair à propos du vocabulaire utilisé pour en parler, et surtout saisir ce que signifie le retour, relativement récent, des mots «scénographie» et «scénographe». Tout est dans Artaud, dit-on avec respect, dit-on avec agacement. Le mot «scénographie» ne s'y trouve pas. Mais l'obsession de l'espace, elle, est partout présente. Qu'on ouvre seulement le premier manifeste du *Théâtre de la cruauté*. Ce qui frappe d'abord, c'est la brutale éviction du décor que nous avons mise en exergue. Mais on peut y lire aussi que «l'expression dans l'espace» est «la seule réelle exigence» du théâtre<sup>1</sup> et, plus loin, en un raccourci saisissant, que l'essence du théâtre est de constituer «un moyen d'illusion vraie»<sup>2</sup>.

Nous sommes en 1930. Le théâtre est entré dans la modernité il y a déjà plus de quarante ans, avec l'«invention» de la mise en scène. Et pourtant les quelques mots d'Artaud soulignent trois choses importantes qui concernent encore

---

<sup>1</sup> Antonin Artaud, «Le théâtre de la cruauté» (premier manifeste), dans *le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, coll. Idées, p. 135.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 139.

ce moment crucial de l'évolution du théâtre — cette coupure? — qui aurait eu lieu à la fin du XIXe siècle: le décor peut disparaître, la notion d'espace est centrale au théâtre, la vérité au théâtre a nécessairement partie liée avec l'illusion.

**«L'expression dans l'espace est la seule réelle exigence du théâtre»**

«Il n'y aura pas de décor», dit Artaud. Nous reviendrons plus loin sur cette déclaration apparemment sans appel, pour nous demander à quoi renvoie précisément le mot «décor» ici. Attardons-nous d'abord à l'*espace*, catégorie plus large sans cesse invoquée par Artaud et qui aura désormais d'autant plus d'importance que, débarrassé de décor, il sera enfin libre. L'essentiel, l'acte expressif, pourra s'y dérouler dans toute sa plénitude. Artaud fait de l'espace un absolu.

Il le fait radicalement, et on ne peut ramener cette façon de prendre position à une simple question de nuance. Il n'en reste pas moins qu'il reprend ainsi les exigences des premiers grands rénovateurs de la scène. Pour eux déjà l'espace était le lieu privilégié, avec l'acteur, des changements profonds que devait connaître le théâtre. Il y a deux rêves à l'origine de la modernité théâtrale et ces rêves, simultanés et diamétralement opposés, ont précisément pour objet l'espace scénique. Ils sont proposés, dans leur forme la plus pure — comme des utopies, voire des fantasmes — par Zola et par Mallarmé. Rappelons-les.

Chez Zola, l'impératif de la «chute de la matérialité» s'appuie sur une théorie des milieux: situations et personnages émanent de la restitution physique, matérielle, historiquement et sociologiquement exacte de ceux-ci. Le milieu préexiste et détermine. Il ne signifie pas, à la limite, il *est*. Une esthétique naturaliste du décor va se développer à partir de ces présupposés. Antoine et son Théâtre Libre, en France, Stanislavski et le Théâtre d'art de Moscou, du moins dans ses premières années, en seront les plus célèbres représentants. Leur tentative, à bien des points de vue remarquable, échouera sur une contradiction

fondamentale, celle de l'art et du réel, du caractère forcément conventionnel de toute représentation et du caractère forcément immédiat de tout réel.

Mallarmé, pour sa part, met en perspective une quête de l'Absolu, qui, lorsqu'il s'y livre à propos du théâtre, prend la forme de fascinants exercices d'évidement de la scène. On trouve dans les textes de *Crayonné au théâtre*<sup>3</sup> une telle sacralisation du théâtre, une telle sublimation de ses «servants», qu'on pourrait y voir, à la limite, une des formes les plus violentes, les plus exacerbées, de la haine du théâtre. Car comme le rêve naturaliste, l'aspiration symboliste, dans son radicalisme mallarméen, conduit à la destruction de l'art du théâtre puisqu'elle souhaite en faire une *cosa mentale*, détachée le plus possible de toute représentation sensible. Il n'y aurait de théâtre, idéalement, que dans le Sujet.

Appia et Craig, qui se nourriront de cette esthétique, deviendront, davantage que les grands metteurs en scène naturalistes, les figures emblématiques de la modernité théâtrale. Figures tragiques d'abord puisqu'ils étaient forcément condamnés à l'échec. Il va de soi de chercher à matérialiser la scène. Antoine et Stanislavski, pour ne prendre qu'eux, menèrent de longues carrières occupés à cette tâche. Leur radicalisme, réel, ne les plaçait pas en-dehors de la pratique de leur métier. Mais pour ne plus «ouïr geindre la bête» du vieux théâtre, Craig et Appia durent le plus souvent se contenter d'esquisses, de dessins et d'importants écrits théoriques auxquels on ne revient pas assez. Espaces rythmiques, volumes en mouvements, primauté de la musique, lumière, leurs recherches obstinées allaient dans le sens de l'art moderne, qui, de son côté, était en train d'abandonner la figuration. C'est à Craig et Appia, forcément, qu'il devait revenir de définir le théâtre, non plus comme un miroir, mais comme un langage.

---

<sup>3</sup> Stéphane Mallarmé, «Crayonné au théâtre», dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945, coll. Bibliothèque de la Pléiade, pp. 291-351.

Un nouvel artiste naquit donc à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le metteur en scène, et avec lui un nouvel objet d'art, la représentation théâtrale. Ce n'est pas là un des phénomènes les moins importants, ni les moins intéressants, de l'histoire des arts contemporains. Le spectacle n'avait jamais eu ce statut. Jusque-là, il était l'agrégat de divers métiers, l'occasion de transferts illusionnistes plus ou moins réussis, le lieu de déclamation des «grands textes» ou des nouveaux auteurs, un rite social, une fête... Le fait de constater qu'il n'avait jamais été en quête d'unité, qu'il n'avait cherché à être, de façon plus ou moins nette, l'espace de création d'un seul maître d'œuvre, n'enlève évidemment rien à sa prodigieuse histoire. Qui oserait dire que l'«invention» de la mise en scène marque un progrès? Et sait-on ce qu'on a alors sacrifié? Quoi qu'il en soit, la représentation théâtrale sera désormais soumise à la nécessité de la cohérence. Ce qui fera écrire à Antoine ces mots étonnants et qui correspondent sans nul doute à sa conviction la plus profonde, Antoine écrira: «L'ensemble au théâtre n'est-il pas l'absolue et l'exquise jouissance»<sup>4</sup>. Coordonnateur des signes, gestionnaire absolu du sens, le metteur en scène commence un long règne. Et il le commence en «décorateur», qu'il remplisse lui-même la fonction, comme Craig ou Appia, ou qu'il s'adjoigne un collaborateur qui saura travailler dans son sens. Il sait que ce qu'il cherche, l'unité organique de la représentation, n'est possible que s'il définit d'abord un espace. Le renouveau scénique, en ce début du XX<sup>e</sup> siècle, fut donc d'abord un renouveau de l'espace, ou plus justement, par le dépassement de l'espace mimétique, il fut l'occasion de la découverte d'un véritable espace scénique.

### «Il n'y aura pas de décor»

Un des aspects les plus étonnants de cette révolution esthétique est la persistance des mots «décor» et «décorateur». Comment expliquer en effet qu'ils n'aient pas été emportés, si précisément ce qui comptait le plus pour les premiers metteurs en scène était de reconquérir l'espace scénique en le débarassant des

---

<sup>4</sup> André Antoine, *le Théâtre Libre*, Paris, Eugène Verneau, 1890, pp. 87-88.

oripeaux de la décoration romantique? Il n'est pas de mots assez durs, d'images assez fortes qu'ils n'aient utilisés pour signifier leur dégoût et leur condamnation du vieux décor. Il est vrai qu'avec eux l'acception de ce mot s'élargira considérablement.

Mais la question est peut-être mal posée. Le plus étonnant n'est-il pas que les termes nouveaux utilisés pour désigner l'activité du décorateur et qualifier ce dernier ne soient apparus que dans les années soixante-dix, c'est-à-dire près de cent ans après la dite révolution. En effet, on pense spontanément, sans s'étonner de l'immense écart temporel, que les mots «scénographie» et «scénographe» sont utilisés maintenant parce qu'ils correspondent mieux à la fonction du décorateur telle qu'on l'a définie depuis l'apparition de la mise en scène.

Revenons à Artaud. Quand ce dernier écrit, péremptoire: «Il n'y aura pas de décor», il pensait sans doute à une construction, de bois ou de toile peinte, représentant un lieu, probablement un décor «moderne», à la Bérard, comme le pratiquaient ses contemporains du Cartel. Il n'en veut pas. Est-ce à dire que l'espace qu'il souhaite ne pourrait en aucune façon s'appeler un décor? Non. Simov (Théâtre d'art de Moscou), Craig, Popova (Meyerhold), Neher (Berliner Ensemble) font des décors. Le mot a donc pris dès le début du siècle une expansion considérable, pour ne plus désigner qu'une organisation de l'espace, figurative ou non. Il faudra longtemps pour que ce sens soit sanctionné. C'est ce que fera par exemple Bablet, dans son ouvrage classique *le Décor de théâtre de 1870 à 1914*, paru en 1965, lorsqu'il proposera cette définition du décor: «L'ensemble des éléments qui ont pour fin l'organisation de l'espace scénique, quels que soient la structure de cet espace et le rapport qui le lie à l'espace réservé aux spectateurs»<sup>5</sup>. Ainsi, la plupart des fonctions que l'on reconnaît aujourd'hui au décor furent expérimentées dès les années vingt. Un décor d'Appia est une image mentale, Meyerhold invente la «machine à jouer», d'autres (Jessner, Piscator, Reigbert, etc.) développent en virtuose le potentiel métaphorique de l'espace scénique.

---

<sup>5</sup> Denis Bablet, *le Décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, Éd. du CNRS, 1965, p. X.

Puisque les mots «décor», «décoration» et «décorateur» avaient su à ce point s'adapter aux divers changements survenus tout au cours du XX<sup>e</sup> siècle, pourquoi encore une fois les remplacer tardivement par ceux de «scénographie» et de «scénographe»? Parce que ceux-ci sont «incontestablement plus chics»<sup>6</sup>, comme on le dit en raillant? Simple effet de mode pour marquer l'aboutissement d'un long processus d'évolution? Posons une autre hypothèse: pourquoi ne marqueraient-ils pas plutôt un début, celui d'une autre manière de concevoir l'espace scénique, une manière à la lettre postmoderne, mettant en cause la conception totalisante de la pratique du théâtre qui dominait depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle?

### Scénographie

Précisons d'abord que cette substitution, toute récente, est loin d'être achevée. «Scénographe» et «scénographie», pour désigner l'art de celui-ci, ont tendance à s'imposer peut-être davantage du côté de la critique, surtout universitaire, que du côté de la pratique. C'est ainsi, par exemple, que Georges Banu, en 1982, coordonnait un dossier intitulé «Scénographie: images et lieux» dans la revue *Alternatives théâtrales*. Les dictionnaires de Pavis et de Corvin consacrent d'importants articles à «scénographie». Mais déjà Temkine, dans *Mettre en scène au présent* (1977), ou Roubine, dans *Théâtre et mise en scène* (1980), utilisaient largement l'un et l'autre termes.

Par ailleurs Peduzzi, le scénographe qui fait équipe avec Patrice Chéreau, dira que le mot «décor» ne le «gêne» pas<sup>7</sup>; il l'utilise d'ailleurs lorsque, par exemple, il parle du *Ring* de 1976<sup>8</sup>. Chéreau, quant à lui, parle toujours de

---

<sup>6</sup> Henri Loyrette, «L'étonnement d'Hermiane», dans *Théâtre en Europe*, n° 6, avril 1985, p. 106.

<sup>7</sup> Richard Peduzzi, «La mémoire et le vide», dans *Théâtre en Europe*, n° 6, avril 1985, p. 102.

<sup>8</sup> Richard Peduzzi, «Construire ma peinture», dans *Histoire d'un Ring*, Paris, Laffont, 1980, p. 91 sq.

Peduzzi comme d'un «décorateur». Même «vieux» usage dans un dossier consacré par *Théâtre en Europe* à Aillaud. On pourrait multiplier les exemples. Cependant d'autres praticiens préfèrent se voir désignés, et se désignent eux-mêmes clairement, comme des «scénographes». C'est le cas de Frigerio<sup>9</sup>, le collaborateur de Strehler, ou encore de Kokkos<sup>10</sup>.

Mais l'emploi de «scénographie» pour désigner, par métonymie, le décor lui-même, reste rare. Prenant au hasard les programmes de productions récentes ici et en France (*Peau, chair et os*, *Provincetown Playhouse*, *En attendant Godot*, *Wouf Wouf*, *le Temps et la chambre*), on n'y trouve qu'un seul usage du mot «scénographie»<sup>11</sup>. À la revue *Jeu*, on n'a pas semble-t-il de politique arrêtée à ce sujet. Dans les «fiches» qui précèdent les comptes rendus critiques, on utilise l'un ou l'autre (le plus souvent «décor»), suivant peut-être en cela le programme du spectacle dont il est question dans l'article.

Il ne s'agit en rien d'une enquête. Ce sont là quelques cas de figure, comme on dit maintenant. Ils suffisent à montrer que ces nouvelles appellations, sans avoir complètement remplacé les anciennes, sont maintenant très largement en usage. Que disent-elles d'autre, ou de plus, que ce que «décor», tel que défini plus haut, disait déjà?

### «Une illusion vraie»

Les dictionnaires de théâtre (Pavis, Corvin) ne nous sont pas d'un grand secours à ce propos. Ils interprètent généralement l'apparition du mot scénogra-

---

<sup>9</sup> Ezo Frigerio, dans *Théâtre en Europe*, n° 12, 1987, p. 87.

<sup>10</sup> Georges Banu, «Quatre scénographes: des mots et des images», dans *Alternatives théâtrales*, n° 12, juillet 1982, p. 5.

<sup>11</sup> *Peau, chair et os*, Müller/Maheu, Carbone 14, 1991; *Provincetown Playhouse*, Chaurette/Ronfard, 1992; *En attendant Godot*, Beckett/Brassard, TNM, 1992; *Wouf Wouf*, Sauvageau/Messier, Repère, 1992; *le Temps et la chambre*, Strauss/Chéreau, 1991.

phie comme la sanction des révolutions scéniques du début du siècle. Elle signifierait, dit Pavis, l'avènement d'une «écriture dans l'espace», c'est-à-dire plus précisément le passage du décor peint à un espace à trois dimensions, du lieu figuré au dispositif, du texte dit au texte en interrelation avec tous les éléments scéniques<sup>12</sup>. Tous changements très anciens et dont l'élargissement de sens du mot décor rendait déjà compte.

Si scénographie veut bien dire, étymologiquement, «écriture dans l'espace» et recouvre donc bien la nature des changements survenus, le mot renvoie aussi à ce «legs culturel de l'Occident»<sup>13</sup> que sont le théâtre à l'italienne et la perspective. Et dans ce sens, il renvoie non plus tant à l'espace à trois dimensions dont la scène aurait repris possession avec Antoine ou Craig, mais à la peinture. La scénographie, c'est en effet, à l'origine, à la Renaissance, un terme de peinture désignant l'art de représenter en perspective. C'est donc une forme particulière d'illusionnisme, qui connaîtra au théâtre un développement éblouissant. On sait à quel point la scénographie baroque, liée au cadre de scène et à la salle en fer à cheval et à étages de loges, se répandit d'Italie à travers toute l'Europe et prescrivit pour au moins deux siècles la manière de représenter au théâtre.

La modernité théâtrale secoua ce modèle, au nom de la vérité qu'il fallait chercher au théâtre, vérité sociale ou vérité du sujet. Elle le fit, croit-on, contre le XIX<sup>e</sup> siècle, qui n'aurait fait que perpétuer cette vieille théâtralité devenue exsangue. Est-ce bien le cas? C'est le XIX<sup>e</sup> siècle qui, sous l'impulsion des Lumières (voir Diderot, par exemple), et avec le romantisme, rêva d'une nouvelle manière de représenter le monde. C'est lui qui, dès ses premières années, posa la Vérité dans la perspective de l'art. Au théâtre, on assista à une rapide dégradation de cette idée. Elle aboutit à la surcharge, au cabotinage, au développement d'une industrie de la décoration théâtrale fort habile, mais

---

<sup>12</sup> Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor/Éd. Sociales, 1987.

<sup>13</sup> Georges Banu, «Des abstractions où l'on respire», dans Yannis Kokkos, *le scénographe et le héron*, Arles, Actes Sud, 1989, p. 146.

paresseuse, culinaire, platement imitative. Au point que le théâtre ne sembla possible à certains que sous sa forme littéraire. Contrairement à ce que voudrait un récit plus ou moins mythique de la naissance de la modernité, la «rupture» de 1880 ne ferait que répercuter, reprendre et redresser celle, originale et beaucoup plus profonde, du début du XIX<sup>e</sup> siècle.

Donc, par-delà les tentatives de réalisme du XIX<sup>e</sup> siècle, ce que refuse plus radicalement le théâtre avec l'apparition du metteur en scène, c'est la théâtralité baroque, lieu de l'illusion sans illusion, de l'incertitude du sens, de l'hétérogénéité. Or c'est cette théâtralité qui précisément inspire les plus grands de ceux qu'on appelle — ou qui s'appellent volontiers — des scénographes: Frigerio, Kokkos, Damiani, Aillaud, Peduzzi, etc. Voilà le supplément de sens qui serait rattaché à la réapparition du mot «scénographe»: un certain détachement de la modernité, un certain éloignement d'une conception autoritaire et exclusive du travail de mise en scène. Dort dirait une «émancipation» de la représentation<sup>14</sup>.

Le «scénographe» n'est plus en effet le «décorateur»; il ne se conçoit plus comme occupant provisoirement et sous son autorité une part du territoire appartenant dans son principe au metteur en scène: «Il s'agit de s'affronter à un spectacle dans sa totalité, autant sur le plan du texte que sur celui de l'image à produire et de l'espace scénique, même si celui-ci se rattache non seulement au théâtre, mais aussi à la peinture ou à l'architecture. [...] La scénographie ne se résume pas simplement à la production d'un objet, d'un espace plastique sur scène. J'estime que le scénographe ne produit pas seulement l'image finale, mais il participe à l'intégralité du processus qui mène vers la conception qui régit une mise en scène. Je n'assume pas une sorte d'intendance plastique du spectacle, je m'intègre comme une sorte de co-auteur»<sup>15</sup>. Cette déclaration de Kokkos, fort explicite, montre bien que le décor désormais n'est plus conçu comme le lieu

---

<sup>14</sup> Bernard Dort, «La représentation émancipée», dans *la Représentation émancipée*, Arles, Actes Sud, 1988, pp. 173-184.

<sup>15</sup> Georges Banu, «Quatre scénographes: des mots et des images», *op. cit.*, p. 5.

d'intégration des éléments scéniques, mais comme un «discours critique»<sup>16</sup>, assumé par un artiste revendiquant sa pleine autonomie.

Faut-il préciser que ce «retour» n'a rien à voir avec un nouvel affleurement du motif classique, qu'il ne se ramène pas non plus à la citation postmoderne et qu'il dépasse ce que certains ont appelé le «nouveau maniérisme»<sup>17</sup>. Il marque:

- *un nouveau rapport avec l'image*: la scénographie, comme la décoration, est une façon de parler du réel en le montrant, dans un espace à trois dimensions où agissent des acteurs. Ce qui la particularise, c'est la netteté de la découpe, l'évidence de l'adoption d'un point de vue, le statut sensible de l'image, si bien que le spectateur s'y sent sollicité et impliqué en tant que tel, au titre de regardant;

- *un autre rapport avec l'acteur*: l'acteur n'est plus, suivant la leçon d'Appia, l'élément plastique duquel on part pour construire l'espace. Il s'y ajoute, s'y inscrit, il ne s'y intègre pas. Ce qui a comme conséquence un déplacement d'accent au plan du jeu, un glissement du corps à la parole. L'espace scénographique fournit à l'acteur un cadre fort, à l'artificialité duquel forcément il s'oppose. Pour cela précisément il devient un lieu privilégié de profération du texte (ou du chant);

- *un rapport avec l'histoire*: la scénographie joue volontiers avec la mémoire, celle du théâtre d'abord, si difficilement saisissable. «[...] nous ne travaillons

---

<sup>16</sup> «Les grands et beaux décors de Frigerio sont avant tout des *discours critiques*. Ce sont des objets poétiques violents qui imposent une lecture critique de l'œuvre présentée. Ils interrogent, provoquent, et n'illustrent jamais le texte». Roger Planchon, dans *Théâtre en Europe*, n° 12, 1987, p. 74.

<sup>17</sup> Voir le n° 5 de *l'Art du théâtre*, automne 1986, dossier «Le nouveau maniérisme», Actes Sud.

que pour aujourd'hui», écrit Kokkos<sup>18</sup>. D'où l'importance, et le plaisir, de donner, paradoxalement, à cet éphémère une dimension historique, de le faire traverser par le temps. C'est la légèreté du théâtre qui autorise cette gravité, qui en fait un lieu de mémoire (personnelle, collective, culturelle) si riche, si complexe, si troublant. La mémoire y tremble toujours un peu: est-ce bien cela, ce qui me touche, et m'en rappellerai-je? Rien n'y est certain, tout peut y être rappelé;

- *un rapport avec le temps*: il s'agit ici de celui de la narration. Une scénographie doit permettre le déroulement d'un récit. Sans ce potentiel narratif, elle n'est qu'une image, une image impressionnante peut-être, mais sans vertu dramatique. Un scénographe fait se conjuguer temps et espace;

- *une suspension de la leçon orientale*: Mnouchkine aime bien citer ce mot d'Artaud: «Le théâtre est d'essence orientale». Tous les modernes y ont cru, y ont trouvé leur chemin de Damas, y ont puisé leur inspiration, de Stanislavski à Brecht, en passant par Meyerhold et combien d'autres. De ce point de vue aussi, la scénographie se démarque. Par un recours à la tradition occidentale de la perspective, elle réagit au détachement du mimétique, à la fascination pour le vide qu'on structure selon d'autres lois que celles de la représentation figurative, à la symbolisation de l'espace. Il ne s'agit évidemment pas de régression, ni d'une adhésion naïve à une forme historique de théâtralité morte à tout jamais, mais d'une prise de position esthétique qui peut être fondée sur la nécessité de retrouver les conditions de la dénégation, c'est-à-dire du jeu de l'adhésion et de la séparation;

- *un autre rapport avec la matière*: la scénographie tire partie aujourd'hui de ce qui gênait tant les réformateurs de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, à savoir la contradiction inscrite au cœur même du théâtre entre illusion et matière, entre représentation et réel: le réel de l'acteur d'abord, qui ne cessera jamais d'être scandaleux, et

---

<sup>18</sup> Yannis Kokkos, «Comment créer des théâtres dans le théâtre», dans Yannis Kokkos, *le Scénographe et le héron*, p. 118.

celui, pour une part, du référent scénique (la vraie chaise usée contre le mur de toile peinte, si manifestement peinte).

On comprend mieux maintenant pourquoi la définition du théâtre que donne Artaud: «un moyen d'illusion vraie», nous avait retenu au départ. Lui, le Moderne, nous fournissait l'expression la plus juste pour désigner l'objet de ce trajet contemporain, trajet à rebours, qui réunit la scénographie (actuelle) à la scénographie (baroque): l'«illusion vraie», et non le Vrai (celui du monde ou celui de l'âme, qu'importe). Jamais évidemment Artaud n'aurait approuvé ce «retour». Mais il faut se dire que le décor moderne lui était tout aussi étranger. L'espace qu'il appelait de tous ses vœux — cela devint de plus en plus clair — était celui d'un «théâtre impossible», théâtre de la non-représentation, théâtre de la mort du théâtre, où illusion et vérité se confondraient<sup>19</sup>.

Le scénographe, lui, se contente d'essayer de rapprocher l'illusion et la vérité, comme les deux termes d'un oxymoron, prenant soin d'y laisser un espace où là seulement le théâtre peut exister.

---

<sup>19</sup> Voir à ce propos les deux pages remarquables que Daniel Mesguich consacre à Artaud dans *l'Éternel éphémère*, Paris, Seuil, 1991, pp. 97-98.

Louis Francœur

## L'iconisme au théâtre

Si l'orientation nouvelle du théâtre dont nous nous plaignons aujourd'hui à constater la présence un peu partout sur les scènes d'Occident a permis l'émergence du langage de l'*objet*, la fonction que l'on avait généralement reconnue à la parole ne se trouve pas pour autant complètement exclue de la dramaturgie contemporaine, tant s'en faut. Comment, du reste, le *logos* aurait-il accepté d'être aussi facilement exclu d'un espace qu'il avait occupé magistralement pendant deux millénaires? Quel dramaturge, ici ou ailleurs, aurait pu se permettre un tel crime de lèse majesté? Que la place prépondérante réservée à la parole soit cependant menacée dans l'empire théâtral contemporain, qu'elle soit même forcée dans certains cas de se retrancher dans ses dernières positions, ne constitue pas un phénomène entièrement nouveau dans l'histoire du théâtre. Depuis longtemps déjà la *commedia dell'arte* l'avait soumise en bonne part au joug de la gestualité, allant dans certains cas extrêmes jusqu'à établir les règles qui devaient gouverner sa subordination absolue au déploiement du geste<sup>1</sup>. De même, plus près de nous, lorsque Samuel Beckett, fidèle en cela à la tradition de la pantomime, pousse l'acteur à remettre au spectateur le soin de verbaliser l'univers représenté sur la scène, la parole, bien plus que discrète, n'en conserve pas moins tous ses droits. Dans *Acte sans paroles I*, en effet, Beckett laissera au spectateur la responsabilité dernière de déployer le sens de ses mimes. La valse tragique des objets, familiers et hétéroclites à la fois, cubes, carafe, corde, ciseaux, tous porte-parole de la *némésis* aveugle qui s'abat sur le personnage muet, envahit, sans coup férir, la scène vide. Sans cesse interpellé par d'étranges coups de sifflet venus de droite, de gauche, d'en haut, le personnage de Beckett n'a que ses réflexions intimes à opposer à ces bruits tyranniques:

---

<sup>1</sup> Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, p. 54.

Une petite carafe, munie d'une grande étiquette rigide portant l'inscription EAU, descend des cintres, s'immobilise à trois mètres du sol. Il réfléchit toujours. Coup de sifflet d'en haut. Il lève les yeux, voit la carafe, réfléchit, se lève, va sous la carafe, essaie en vain de l'atteindre, se détourne, réfléchit<sup>2</sup>.

Le seul moment de la pièce de Beckett où le destin tragique du personnage solitaire pourrait faire place à une heureuse issue se trouve, de façon dérisoire, signalé par l'apparition du logos, signe *indiciel* de l'EAU salutaire. Il reviendra donc au spectateur de tirer une conclusion, sinon une leçon morale de cette histoire, lui qui sait lire et parler. Le personnage, pour sa part, ne parviendra jamais à s'emparer de l'inaccessible objet, pas plus qu'il n'aura su le nommer. L'expressivité sémiotique de la pièce de Beckett réside, tout entière, dans la tension absolue qui s'est établie entre la masse des objets et la réflexion muette du personnage.

Pour rendre compte adéquatement de ce phénomène nouveau où ce sont les objets qui interprètent la parole ou le mutisme des personnages, il faudrait nous mettre résolument à la recherche de l'essence du langage dramatique. Pour y parvenir, nous pouvons conserver à l'esprit l'image bien connue que proposait naguère du théâtre Roland Barthes qui y voyait une vaste polyphonie, mais nous devrions refuser d'opposer *a priori*, comme il le faisait, le signe linguistique qui «n'est pas analogique (le mot bœuf ne ressemble pas à un bœuf)» aux autres signifiants visuels<sup>3</sup>. Nous savons à quel point cette opposition du linguistique à l'*iconique* ou, comme on préfère le dire dans d'autres lieux théoriques, du digital à l'analogique, a été néfaste pour la recherche sémiotique. Nous n'avons qu'à nous rappeler, entre autres, l'impasse dans laquelle la recherche sur la culture en Union Soviétique s'est retrouvée quand il lui a fallu rendre compte des systèmes modélisants secondaires de type continu ou discontinu. De même les

---

<sup>2</sup> Samuel Beckett, *Acte sans paroles*, Paris, Les éditions de Minuit, 1957, p. 119.

<sup>3</sup> Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 259.

études sémiotiques en cinématographie attendent toujours que l'on trouve un modèle de description qui permette de rendre compte adéquatement non seulement de la totalité des langages qui constitue le cinéma, mais également de leur interaction continue, Nous ne pouvons ignorer l'importance de cette question au théâtre.

Du reste, quand nous disions nous-même dans ces mêmes pages, à propos de la sémiotique théâtrale, que l'ordre des mots de la phrase reflétait l'image que l'on se faisait de l'ordre du monde, nous partions déjà dans les termes de l'iconisme théâtral<sup>4</sup>. Nous reprenons aujourd'hui là où nous avons laissé, en espérant qu'un jour nous consentions à entendre la voix de Cratyle.

Dans le *Cratyle*, Platon propose une réflexion sur le langage, plus précisément sur la nature du signe, qui non seulement n'est jamais parvenue à convaincre tous ses commentateurs mais qui les a plutôt laissés divisés. Pourtant, aujourd'hui que la question de la qualité de la relation de la parole et de l'objet, sans être jamais complètement disparue de l'horizon de la pensée occidentale, se trouve soulevée avec plus d'acuité, nous pourrions sans doute déceler dans les propos de Platon les fondements d'une philosophie du langage dramatique, pour peu que nous acceptions d'écouter les trois protagonistes de ce dialogue. Hermogène prétend, le premier, que «la nature n'assigne aucun nom en propre à aucun objet: c'est affaire d'usage et de coutume chez ceux qui ont pris l'habitude de donner les noms»<sup>5</sup>. Et de soutenir que le langage relie l'expression au contenu d'un mot par la seule intervention d'une convention sociale. Cratyle, pour sa part, soutient qu'une juste dénomination existe naturellement pour chacun des êtres; un nom, pour lui, n'est pas l'appellation que certains donnent à l'objet après accord, en le désignant par une parcelle de leur langage, mais il existe naturellement, et pour les Grecs et pour les Barbares, une juste façon de

---

<sup>4</sup> Louis Francoeur, «Du lisible au visible», *l'Annuaire théâtral*, «Le théâtre au Québec», n° 5-6, automne 1988-printemps 1989, p. 397.

<sup>5</sup> Platon, *Cratyle*, traduction, notices et notes par Émile Chambry, Flammarion, 1967, 385 a.

dénommer qui est la même pour tous<sup>6</sup>. «En disant ce qu'on dit, comment ne pas dire ce qui est?»<sup>7</sup>. Socrate, de son côté, selon l'habitude que nous lui connaissons, pèse le pour et le contre de chaque partie: «Mois aussi, j'aime que les noms soient autant que possible semblables aux objets: mais je crains qu'en réalité il ne faille ici, pour reprendre le mot d'Hermogène, tirer laborieusement sur la ressemblance, et qu'on ne soit forcé de recourir encore, pour la justesse des noms, à cet expédient grossier de la convention»<sup>8</sup>. Reconnaisant avec Cratyle qu'imiter le chant du coq ce n'est pas le nommer, affirmant, au surplus, que c'est l'essence de l'objet que le nom doit imiter par des lettres ou des syllabes, Socrate se déclare impuissant à établir la distribution des éléments en conformité avec leur ressemblance à l'objet qu'ils représentent. Il est bien vrai, pense-t-il, que les noms peuvent être souvent comparés à des tableaux. Mais n'existe-t-il pas des tableaux plus ou moins réussis? Il devrait en être ainsi pour les noms. Certains sont réussis, d'autres ne le sont malheureusement pas. Si le peintre peut se tromper dans l'élaboration de son œuvre, le législateur linguiste peut aussi errer dans l'attribution *naturelle* des noms à laquelle il s'exerce. Certains seront moins heureusement choisis, donc moins ressemblants. Il y a, en conséquence, une certaine part de convention quand l'usage se substitue à la ressemblance. Ne vaudrait-t-il pas mieux, s'interroge toujours Socrate, s'adresser directement aux objets plutôt qu'aux noms qui les désignent? Ceux qui espéraient que Socrate tranchât pour eux le débat, en demeurèrent quittes pour vivre pendant deux mille ans avec leurs incertitudes. Toutefois, parmi ceux qui osèrent faire leur propre choix, plusieurs se rangèrent au côté d'Hermogène, comme le fit, en son temps, Saussure dans son *Cours de linguistique générale*, suivant en cela l'exemple de Jean-Jacques Rousseau dans son *Essai sur l'origine des langues*. Depuis le célèbre dialogue platonicien, en effet, on a toujours été ainsi placé dans l'inconfortable situation de devoir arbitrer, à l'instar de Socrate, le pénible débat concernant le caractère arbitraire ou motivé des signes linguistiques. Personne ne peut ignorer l'extrême importance que revêt cette

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, 383 a-b.

<sup>7</sup> *Ibid.*, 427 d.

<sup>8</sup> Platon, *Cratyle*, 435 c.

question quand vient le temps de se pencher sur la nature même des signes dramatiques, ceux que l'on est encore convenu d'appeler signes linguistiques et signes iconiques, comme si, sur les traces saussuriennes empruntées par Barthes, on souhaitait toujours marquer leur différence, en les opposant radicalement l'un à l'autre. Enracinés dans cette tradition deux fois millénaire, aveuglés, de surcroît, par notre héritage cartésien d'*êtres parlants, donc pensants*, nous sommes incapables aujourd'hui encore de reconnaître que «le plus grand déchirement de notre temps vient du bruit formidable que fait le langage pour prétendre qu'il produit le siècle alors que nous vivons, taciturnes, dyslexiques, noyés parmi les objets»<sup>9</sup>. C'est toujours en fidèles disciples de Saussure que nous considérons encore le caractère arbitraire du signe linguistique au théâtre et que nous l'opposons, de ce fait, à ce que nous appelons improprement le signe iconique: «Le lien unissant le signifiant au signifié est arbitraire, ou encore, puisque nous entendons par signe le total résultant de l'association d'un signifiant à un signifié, nous pouvons dire plus simplement: le signe est arbitraire»<sup>10</sup>. Convaincu de l'arbitrarité du lien qui unit le signifiant au signifié, nous en avons fait nous aussi le fondement même du signe linguistique au théâtre. Sans nous interroger davantage, même quand nous avions à commenter, pour nous mêmes ou pour d'autres, le mot abandon de Phèdre au mal d'amour, grâce à l'allitération des *m* répétés quatre fois: «Phèdre meurt dans mes bras d'un mal qu'elle me cache» (v. 146). Le vers de racine est-il un signe *naturel* ou *arbitraire*? La réponse que propose Benveniste, à la suite de la réflexion de Saussure, ne saurait nous satisfaire davantage. Discutant de la conception saussurienne du lien arbitraire qui unit le signifiant au signifié, Benveniste fait remarquer, à juste titre, que le maître de Genève enseignait deux choses contradictoires, à savoir, d'une part, que le signifié était, pour lui, un *concept* et que, d'autre part, il faisait porter la dimension arbitraire du signe, non pas sur le lien unissant le signifiant au signifié (concept) mais au lien reliant le signifiant à la réalité. Ce faisant, Saussure introduisait un troisième terme, la réalité, qui n'était pas partie de sa définition première du signe qui faisait appel plutôt, non pas à une chose et à un

---

<sup>9</sup> Michel Serres, *Statues*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1989, p. 51.

<sup>10</sup> Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Payot, 1969, p. 100.

nom, mais à un concept et à une image acoustique. Benveniste retiendra de cette *malheureuse* contradiction, l'heureuse idée d'introduire la dimension extralinguistique pour définir le signe linguistique. Il délimitera en ces termes la zone de l'arbitraire: «Ce qui est arbitraire, c'est que tel signe, et non tel autre, soit appliqué à tel élément de la réalité, et non à tel autre»<sup>11</sup>. Rien cependant dans cette description ne pouvait laisser présager l'étrange conclusion qu'en tirerait le linguiste français, comme si, de guerre lasse, il abandonnait à d'autres le soin de pousser plus avant la recherche: «Et en ce sens, et en ce sens seulement, il est permis de parler de contingence, et encore sera-ce moins pour donner au problème une solution que pour le signaler *et en prendre provisoirement congé*»<sup>12</sup>. Nonobstant le maintien de la dimension arbitraire du lien, la position adoptée par Benveniste aura eu l'immense avantage, pour la suite de la réflexion, d'introduire dans la recherche ce que nous sommes convenus de nommer la réalité<sup>13</sup>. La réalité étant entendue ici en termes peirciens de secondéité, comme quelque chose qui n'est pas encore réfléchi et qui n'a qu'une existence brute.

Le tableau que nous venons de brosser à grands traits des deux débats importants soulevés par la philosophie du langage et situés à plus de deux mille ans d'intervalle, celui exposé par Platon et celui évoqué par Benveniste, a quelque chose pour nous surprendre: comment a-t-on pu, dans la linguistique contemporaine, ignorer à ce point que le premier débat n'avait pas encore reçu de réponse satisfaisante et que le problème de l'arbitrarité du signe linguistique était demeuré pendant deux millénaires irrésolu? C'est la question que soulevait, avant de se mettre résolument «à la recherche de l'essence du langage», Roman Jakobson dans le texte fondateur de ce qu'il est convenu de nommer aujourd'hui la théorie de l'iconisme linguistique. Notant dans l'œuvre de Charles Sanders Peirce la remarquable perspicacité de sa nouvelle classification des signes, Jakobson rappelait que déjà au début du siècle, Peirce avait exprimé la ferme

---

<sup>11</sup> Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, t.1, coll. Bibliothèque des sciences humaines, N.R.F., Gallimard, 1966, p. 52.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 52. Nous soulignons.

<sup>13</sup> A.G. Jappy, «Iconisme linguistique» dans *Degrés*, n° 54-55, été-automne 1988.

conviction que si, plutôt que d'ignorer la vieille «doctrine des signes» on en avait fait une étude attentive et surtout qu'on en avait poursuivi l'élaboration, le XXe siècle aurait pu se prévaloir d'une science aussi vitale que la linguistique<sup>14</sup>. Et Jakobson d'entreprendre l'étude de la deuxième trichotomie des signes de Peirce, la plus connue, celle qui expose les différentes relations que le signe peut entretenir avec son objet. Il ne le fait pas cependant sans avoir au préalable rappelé, fort à propos, que si les Bally, Sechehaye, Meillet, Vendryès et Bloomfield s'inscrivirent dans le prolongement de la doctrine saussurienne pour soutenir «l'absence de rapport entre sons et sens», d'autres, comme Jespersen, Damourette et Pinchon, Bolinger affirmaient dans le même temps que «le signe n'est pas arbitraire»<sup>15</sup>. Jakobson poursuit son propos en notant que la sémiotique peircienne enseigne que la différence entre les trois classes de signes, celles de l'icône, de l'indice et du symbole, n'est qu'une différence de place au sein d'une hiérarchie toute relative. Il met surtout en relief le fait que, contrairement à Saussure, ce n'est pas la présence ou l'absence absolues de similitude ou de contiguïté entre le signifiant et le signifié qui serait le fondement du classement des signes chez Peirce, non plus que le fait que la relation habituelle entre ces éléments relèverait de la nature des choses ou de la pure convention, comme le pensaient Cratyle ou Hermogène, mais plutôt la prédominance de l'un de ces éléments sur les autres. On ne s'étonnera pas alors, ajoute Jakobson citant Peirce, de trouver des «icônes pour lesquelles la ressemblance est assistée par des règles conventionnelles», ou de ne découvrir aucun «exemple d'indice absolument pur» ou enfin de surprendre un symbole qui n'impliquerait pas «nécessairement une sorte d'indice»<sup>16</sup>. En un mot, les signes ne sont pas linguistiques ou iconiques, arbitraires ou motivés, ils partagent tous la même caractéristique fondamentale d'être des signes, à la fois conventionnels et motivés. Écoutons, un instant, la voix brisée de Théràmène: «Excusez ma douleur. Cette image cruelle/ Sera pour moi de pleurs une source éternelle./ J'ai vu, Seigneur, j'ai vu

---

<sup>14</sup> Roman Jakobson, «À la recherche de l'essence du langage» dans *Problèmes du langage*, coll. Diogène, Gallimard, 1966, p. 23.

<sup>15</sup> Roman Jakobson, «À la recherche de l'essence du langage», p. 26.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 27.

votre malheureux fils/ Traîné par les chevaux que sa main a nourris/Il veut les rappeler, et sa voie les effraie;/ Ils courent. Tout son corps n'est bientôt qu'une plaie./De nos cris douloureux la plainte retentit»<sup>17</sup>. Comment pourrions-nous n'être pas sensibles à cette scène touchante certes, mais d'une grande complexité, par la nature même des nombreux signes que nous venons d'entendre? Nous sommes confrontés d'abord à des *symboles*, à des signes qui n'ont d'existence que grâce à la convention, à des mots en somme, éléments constitutifs des vers de Racine; puis, au travers de ces mêmes signes, nous sommes mis en présence d'*indices* pourvus, justement, du pouvoir d'*indiquer* pour Thésée d'abord et pour nous spectateurs ensuite, le mal précis qui devait emporter l'amour du père exploré et la passion de Phèdre; enfin, toujours par le biais des mêmes signes, nous devenons spectateurs d'*icônes* peignant, avec quelles couleurs et quelles formes, le tableau tragiquement macabre du dernier combat d'Hippolyte.

Nous nous retrouvons ainsi aux marches de la révolution du langage dramatique. Là où n'existe plus vraiment d'opposition entre le verbal et le non verbal, entre le linguistique et le non-linguistique, entre le *logos* et l'objet. Nous pénétrons, en réalité, dans l'univers de l'iconisme, forts de cette définition du signe que nous propose Peirce: «Je définis un signe comme étant quelque chose qui est si déterminé par quelque chose d'autre, appelé son objet, et qui par conséquent détermine un effet sur une personne, lequel effet j'appelle son interprétant que ce dernier est par là même médiatement déterminé par le premier»<sup>18</sup>. Pour l'heure, retenons de cette définition que c'est l'*objet* qui détermine le signe ou ce que Peirce appelle ailleurs le *representamen*, que c'est le signifié qui confère au *representamen* une partie de sa propre forme, que s'il y a convention, elle ne peut être que partielle, cédant à la motivation une part souvent importante de la structure du *representamen*. Quelle que soit, en effet, la complexité du *representamen*, qu'il s'agisse d'un mot, d'une phrase, d'un vers, d'un ensemble discursif plus ou moins long comme l'est le monologue intérieur

---

<sup>17</sup> Racine, *Phèdre*, vv. 1545-1551.

<sup>18</sup> *Semiotic and signification: The Correspondence between Charles S. Peirce and Victoria Lady Welby*, 1977, ed. by Charles S. Hardwick, Bloomington, Indiana University Press, p. 80.

dramatique, d'une pièce de théâtre dans sa totalité, de ses décors, de ses costumes, de sa musique, de ses gestes ou de son éclairage, chacun de ces representamens possède une forme qui lui vient, dans une mesure plus ou moins importante, de l'*objet* qu'il représente. Ne sommes-nous pas à même d'observer dans certaines langues que nous fréquentons que les formes plus longues correspondent au pluriel, comme si l'addition des choses formait dans l'esprit une icône qui venait informer la structure linguistique pour l'allonger: 1. Je dis, nous disons; 2 tu dis, vous dites; 3. il dit, ils disent. Nous serions bien ennuyés, dans ces circonstances, de souscrire encore à l'opinion de Saussure selon laquelle «le signifiant n'a rien dans sa structure phonique qui rappelle, ni la valeur, ni la signification du signe». Convoquons encore cet autre exemple dont nous nous souvenons tous pour l'avoir appris dans notre jeunesse. Racine pouvait-il, nous enseignait-on, nous livrer de manière plus transparente la pureté des sentiments d'Hippolyte qu'en mettant dans sa bouche ce representamen un peu plus complexe, ce vers dont chaque syllabe évoque la limpidité de l'âme du jeune héros: «Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur». Le vers de l'auteur de *Phèdre* devenait véritablement, pour reprendre une autre définition du signe de Peirce, un «médium pour la communication d'une forme»<sup>19</sup>, cette forme particulière de la pureté du cœur d'Hippolyte. Et qu'éprouvons-nous quand nous découvrons dans la structure même du representamen global qu'est le monologue intérieur, l'âme du personnage à nu se livrant totalement à nous? Dans la pièce de Jean Barbeau, *Ben-Ur*, le personnage de Ben qui soliloque devant l'encyclopédie américaine qu'il vient d'acheter réussit l'exploit de rendre audible, pour nous spectateurs, ce qui par définition est ineffable, sa parole intérieure: «Continuons l'encyclopédie, (sortant de l'encyclopédie ouverte un livre de bandes dessinées...). Pis ça sert à rien de t'en faire accroire. Ben... Tu passeras jamais au travers si tu lis des comiques au lieu de te cultiver... J'aurais donc dû pas acheter ça, c'te encyclopédie-là... C'est tout écrit en anglais... Comment veux-tu que j'lise ça...? Rien que de regarder les images, c'est platte, J'aime mieux mes comiques...»<sup>20</sup>. La structure même de representamen de ce

---

<sup>19</sup> Charles S. Peirce, MS 793 (sans date).

<sup>20</sup> Jean Barbeau, *Ben-Ur*, Montréal, Leméac, 1971, p. 58.

signe théâtral particulier qu'est le monologue intérieur, lui vient de l'*objet* qu'il entend représenter, ce combat intérieur que se livre Ben, qui a ceci de singulier d'adopter la forme du dialogue où Je et Tu se relaient, formulant tour à tour questions et réponses.

Si tous les representamens sont ainsi déterminés par leur objet, ils ne le sont pas tous de la même manière, tant s'en faut. La relation que chacun entretient avec son objet peut être triple. Certains representamens entretiennent avec leur objet une relation de ressemblance. On les appelle des icônes. «Une icône est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote simplement en vertu des caractères qu'il possède, que cet objet existe réellement ou non... N'importe quoi est l'icône de quelque chose, pourvu qu'il ressemble à cette chose et soit utilisé comme signe de cette chose»<sup>21</sup>. Le théâtre est, avec la peinture et le cinéma, l'univers par excellence des icônes: costumes, décors, accessoires sont, du moins dans une large mesure, des signes iconiques. Certains autres representamens entretiennent avec leur objet une relation de contiguïté. Ce sont les indices. «Un indice est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote parce qu'il est réellement affecté par cet objet... Dans la mesure où l'indice est affecté par l'objet, il a nécessairement quelque chose en commun avec l'objet, et c'est eu égard aux qualités qu'il peut avoir en commun avec l'objet, qu'il renvoie à cet objet. Il implique donc une sorte d'icône bien que ce soit une icône d'un genre particulier, et ce n'est pas la simple ressemblance qu'il a avec l'objet, même à cet égard, qui en fait un signe, mais sa modification réelle par l'objet»<sup>22</sup>. Nous retrouvons volontiers dans le monde inventé par Théâtre Repère une foule d'indices ou de signes indiciels. Le faisceau de lumière provenant des projecteurs pour isoler soit un personnage soit un ensemble d'accessoires, agit comme indice, comme signe indiquant précisément le personnage ou les accessoires, à la manière du doigt d'un personnage pointé sur eux. Enfin, nous rencontrons un dernier groupe de representamens entretenant avec leur objet une relation définie par

---

<sup>21</sup> Charles S. Peirce, *Collected Papers*, Cambridge Massachussetts., Harvard University Press, 1965, 2.247. (Dorénavant noté ainsi: C.P. 2.247).

<sup>22</sup> C.P. 2.248. Nous soulignons.

pure convention. Ce sont des signes appelés symboles. Nous pensons évidemment, dans cette dernière catégorie, aux signes linguistiques, mais il existe un grand nombre d'autres symboles, notamment au théâtre. «Un symbole est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote en vertu d'une loi»<sup>23</sup>. Écoutons plutôt ce dialogue de Jeanne et Françoise, personnages de *la Trilogie des dragons*:

## JEANNE

O.K. On change! Moi je fais la vendeuse, toi tu fais la cliente, pis t'es ma meilleure amie, pis ça fait cinq ans qu'on s'est pas vues, O.K.? (Jeanne frappe sur une boîte à chaussures). Pis là, moi, j'te dis que j'ai pensé à toi souvent, pis que tu m'as manqué. Toi, tu me dis que maintenant, t'es rendue dans l'armée. Moi, je te dis que j'ai peur que t'aïlles à la guerre, pis que je te revois jamais, Pis toi tu répons: (*L'éclairage du magasin revient*)

## FRANÇOISE

Avec une bonne paire de souliers tu peux passer à travers n'importe quoi.

Cette scène est manifestement un signe complexe pour les spectateurs qui ont à le décoder. Ce qui ressort en premier lieu, c'est sa dimension conventionnelle. Double convention, en réalité: Jeanne, utilisant la langue quotidienne, distribue à chacun de nouveaux rôles pour cette scène *jouée* à l'intérieur de la pièce elle-même, scène qu'elle ponctue d'ailleurs par les O.K. qui marquent l'accord des deux partenaires de cette convention: «O.K. On change! Moi je fais la vendeuse, toi tu fais la cliente, pis t'es ma meilleure amie, pis ça fait cinq ans qu'on s'est pas vues, O.K.?» Cependant, dans le contexte global de la pièce, ce

---

<sup>23</sup> C.P. 2.249.

signe complexe a aussi une valeur d'*indice*. Il renvoie directement à l'enfance de deux amies qui viennent de se retrouver, après cinq ans d'absence, au magasin de Crawford situé à Toronto. Enfin, cette scène épouse, pour les spectateurs, les contours inattendus d'un tableau intime de l'amitié célébrée par les retrouvailles de deux amies. C'est effectivement une image, une *icône* de leur enfance que recréent ainsi pour nous les deux amies.

Nous retiendrons de cet exemple un autre enseignement: les signes ne sont, à toutes fins utiles, jamais purs. Étant respectivement de la catégorie phanéroscopique de la priméité, de la secondéité ou de la tiercéité, une icône peut parfois exister seule, mais un indice implique toujours une icône et un symbole implique nécessairement un indice et une icône. Il ressort particulièrement de cet examen que les signes linguistiques sont, pour leur part, simultanément symboliques, indiciels ou iconiques. En un mot, ils sont toujours conventionnels et motivés<sup>24</sup>. Il découle aussi que tous les signes, quelle que soit leur simplicité ou leur complexité, se trouvent ainsi porteurs d'une certaine part d'iconicité. Si certains d'entre eux ajouteront à l'iconicité la dimension indicielle, d'autres ajouteront encore la dimension conventionnelle. Dans le célèbre opéra de Pékin, par exemple, le maquillage sert à indiquer le caractère des personnages, leurs qualités et leurs défauts, de telle sorte que le public puisse distinguer dès leur entrée en scène les bons personnages des méchants. Il s'agit dans ce cas de signes complexes qui, tout en recourant à des icônes que sont les visages colorés des personnages, jouent également un rôle d'indices, les visages blancs dénotant le manque de loyauté et de médisance, alors que les noirs indiquent au contraire qu'il s'agit de personnages francs et audacieux, tout ceci reposant en même temps sur une vaste convention qui les constitue tous comme symboles<sup>25</sup>. Nous pouvons relever un autre exemple intéressant de la complexité du signe théâtral dans l'utilisation qui est faite dans le théâtre de l'Inde des différentes langues de ce pays. Alors que les héros et les personnages des classes supérieures

---

<sup>24</sup> C.P. 2.247-49.

<sup>25</sup> *Histoire des spectacles*, Encyclopédie de la Pléiade, N.R.F., publié sous la direction de Guy Dumur, 1965, p. 370.

s'expriment en sanskrit ou langue supérieure, les serviteurs, eux, parlent en prâkrit ou langue vulgaire<sup>26</sup>. Les dialogues deviennent pour les spectateurs des signes symboliques, régis par une convention sociale, mais ils sont aussi des icônes, ou images reproduisant le régime des castes qui prévaut en Inde. Du reste, n'avons-nous pas souvenir du sort que réservait Molière à certains de ses personnages? Écoutons plutôt Martine, dans *les Femmes savantes*: «Mon Dieu! je n'avons pas étugué comme vous, / Et je parlons tout droit comme on parle cheux nous». «Ah! peut-on y tenir», s'enquiert Philaminte. «Quel solécisme horrible!» s'indigne Bélise. «En voilà pour tuer une oreille sensible» renchérit Philaminte. Et Bélise de poser à Martine la question fatidique: «Ton esprit, je l'avoue, est bien matériel. / *Je* n'est qu'un singulier, *avons* est pluriel. / Veux-tu toute ta vie offenser la grammaire?»<sup>27</sup> Les serviteurs parlent une langue qui, par convention, indique aux spectateurs leur état de subordination et qui, en même temps, représente, comme une icône, l'idéologie en vigueur. Celles qui parlent bien ici sont bien nommées, ce sont des femmes *savantes*. Michel Tremblay s'en souviendra, sans doute, quand il créera le personnage de Lisette de Courval dans *les Belles-Sœurs*, celle qui est allée en Europe: «Regardez, moi, j'perle bien, puis j'm'en sens pas plus mal!». Ce à quoi l'une des belles-sœurs rétorque: «J'parle comme j'peux, pis j'dis c'que j'ai à dire, c'est toute! Chus pas t'allée en Europe, moé, chus pas t'obligée de me forcer pour bien parler!»<sup>28</sup>. Les dialogues sont toujours des signes complexes, conventionnels en ce qu'ils reposent sur un pacte avec les spectateurs, motivés en ce qu'ils reproduisent, dans leur structure même, une réalité sociale.

Tous les signes ont ainsi une certaine part d'iconicité mais ils n'en jouissent pas tous au même degré. Si, en effet, nous pouvons soutenir que le representamen ressemble de quelque manière à son objet, cette relation de ressemblance sera déterminée, selon une complexité croissante, par l'une ou

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 385.

<sup>27</sup> Molière, *les Femmes savantes*, acte 2, scène VI.

<sup>28</sup> Michel Tremblay, *les Belles-Soeurs*, acte 1, coll. «Théâtre vivant», n° 6, Montréal, Holt, Rinehart et Winston, 1968.

l'autre des trois catégories existentielles identifiées par Peirce. Nous pouvons alors diviser les différents types d'icônes, suivant le mode de priméité auquel elles participent, en *images*, en *diagrammes* et en *métaphores*. Les images représentent de simples qualités. Les diagrammes, eux, représentent les relations des parties d'une chose par des relations analogues dans leurs propres parties. Les métaphores, enfin, représentent le caractère représentatif d'un representamen en représentant un parallélisme dans quelque chose d'autre<sup>29</sup>. En d'autres mots, les icônes sont classées en images selon qu'elles ont en commun avec leur objet une ou plusieurs qualités, en diagrammes selon qu'il existe un homomorphisme entre le representamen et son objet, en métaphores selon que nous, qui sommes des interprètes des signes, pouvons y retrouver un parallélisme entre la complexité de l'objet et en quelque sorte la simplicité linéaire, par exemple, du signe linguistique. La scène théâtrale regorge d'*images* au sens sémiotique du terme. Nous n'avons qu'à nous rappeler l'apparition de l'inoubliable *Mona Lisa* de Robert Lepage dans *Vinci* dont les qualités étaient à ce point communes avec la *Joconde* du Louvre qu'aucun spectateur n'aurait pu se tromper sur sa véritable identité. De même, pouvons-nous identifier la relation diagrammatique, l'homomorphie qui existe entre l'ordre des éléments de l'énoncé de Françoise dans *la Trilogie des dragons* et l'ordre chronologique des événements qu'elle évoque:

### FRANÇOISE

Quand j'étais petite, y avait des maisons ici. C'était le quartier chinois... Aujourd'hui, c'est un stationnement<sup>30</sup>.

Nous pouvons, enfin, identifier dans le processus linguistique de la métaphore la figure du sablier: l'objet tridimensionnel, dont l'icône est logée

---

<sup>29</sup> C.P. 2.277.

<sup>30</sup> Toutes les références à *la Trilogie des dragons* sont tirées de Diane Pavlovic, «Reconstitution de la trilogie», Cahiers de théâtre *Jeu*, 1987, 4, n° 45.

dans l'esprit du poète, se trouve réduit, sous forme de parallèle, à un signe unidimensionnel, linéaire, pour être déployé ensuite dans l'esprit de l'interprète sous forme d'interprétants souvent beaucoup plus complexes. Nous sommes, dans ce cas, conviés à assister à la rencontre inattendue de l'espace et du temps, ou mieux, à la réduction de la dimension spatiale dans la sphère de la temporalité. Nous sommes alors plus à même de constater que les signes que nous croyions antagonistes peuvent être enfin réconciliés, sur les planches du théâtre comme sur la scène de la vie. Nous pouvons surtout, de cette manière, être les témoins de la fusion inespérée de l'objet et de la parole. Nous le devons peut-être au retour de Cratyle qui, après deux mille ans d'exil, a pu venir jusqu'à nous en empruntant la voie royale de la sémiotique.

Glen Nichols

## La scénographie au dix-neuvième siècle. Mises en scène du théâtre d'amateurs québécois

Le caractère éphémère de la mise en scène rend très difficiles, en mettant les choses au mieux, les reconstitutions historiques. On peut avoir en main le texte imprimé d'un spectacle, mais les qualités scéniques réelles de la représentation originale s'estompent avec le temps, et le recours à des techniques de recherche spéciales s'impose pour en assurer la reconstitution. À la fin du siècle dernier, l'une des formes d'activité théâtrale les plus courantes au Québec traduit, bien sûr, l'engouement général à l'époque pour les troupes de théâtre d'amateurs. Pour cerner la vraie nature de cette importante étape dans l'évolution du théâtre québécois, il importe de scruter de plus près les conditions et circonstances entourant la représentation originale, et la chose n'est pas facile étant donné la rareté des documents de première main concernant la scénographie des spectacles en question.

Dans ce qui subsiste de vestiges textuels sur d'anciennes représentations, on peut relever, bien sûr, des indices des éléments visuels et auditifs; en l'absence toutefois de preuves documentaires, on ne peut jamais avoir la certitude que les indications se rapportent réellement à la prestation historique sous examen. Dans la cas des mises en scène du théâtre d'amateurs de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle cependant, le chercheur aujourd'hui peut compter pour l'aider sur un outil exceptionnel: un nombre relativement important de pièces européennes ont été spécialement adaptées pour les *cercles de jeunes gens*, en vue de satisfaire explicitement aux normes sociales, esthétiques, morales et théâtrales de ces

groupes de théâtre d'amateurs. Du fait de leur origine, ces adaptations théâtrales sont une mine de renseignements précis sur un large éventail de particularités d'ordre scénographique, linguistique et subtextuel de ces spectacles d'amateurs.

En comparant le texte des *pièces sources* originales avec celui des adaptations québécoises ou *pièces cibles*, il est possible de monter en épingle les indications scénographiques qui ont été modifiées dans le processus d'adaptation. À la lumière de ces modifications, il est assez facile d'évaluer les exigences scénographiques de la mise en scène originale, du moins en ce qui concerne la perception qu'avait l'adaptateur eu égard à ces exigences.

Règle générale, et comme on pouvait s'y attendre, les résultats de cette analyse font ressortir que les exigences scénographiques du théâtre d'amateurs, tant du point de vue de leur importance que de leur complexité, s'avéraient beaucoup plus simples que celles des pièces sources. Dans l'exposé qui suit, nous tenterons, au moyen d'exemples choisis, de mettre en lumière ce «réductionnisme» tout en illustrant les divers moyens d'utiliser l'information fournie par ce type d'analyse d'adaptation.

Question d'illustrer le plus clairement possible les modifications apportées au texte, nous aurons recours aux conventions suivantes: les citations *en petits caractères* figurent uniquement dans la pièce SOURCE originale, tandis que les citations *en caractères gras* figurent uniquement dans la pièce CIBLE ayant fait l'objet d'une adaptation. Les bouts de texte ne présentant aucune de ces marques se retrouvent de façon identique dans les deux versions de la pièce citée.

L'aspect le plus fondamental de ces adaptations scéniques réside dans la réduction pure et simple du nombre d'actes, de tableaux et de scènes. De toutes les pièces passées en revue<sup>1</sup>, il ne s'en trouve aucune où l'on ait constaté un

---

<sup>1</sup> Pour les besoins de la présente analyse, on a passé en revue dix-sept adaptations pour fin de représentation par des troupes d'amateurs au Québec au cours du dix-neuvième siècle. Prière de consulter la bibliographie pour une liste exhaustive de ces pièces.

accroissement du nombre de ces éléments. Bien qu'on relève fréquemment l'ajout de scènes ou de personnages dans le texte pour compenser la suppression de certains autres, le résultat net se traduit invariablement par une réduction, dans l'ensemble, de la complexité structurale et scénique de la pièce. Entre autres exemples, mentionnons *les Pauvres de Paris* dont la version originale en 5 actes, 7 tableaux ne comporte plus que 4 actes et 4 tableaux dans la version québécoise; *Joachim Murat*, qui passe de 4 actes à un seul et de 9 tableaux à un seul également; *les Aventures de Mandrin*, qui de 5 actes, 10 tableaux passe à 4 actes, cinq tableaux; *Guillaume Tell* enfin, dont les 9 tableaux sont réduits à 3.

À l'évidence, ces faits témoignent de simplifications draconiennes dans les exigences structurales de l'adaptation de ces pièces. Sans même s'arrêter aux détails de ces changements, il est clair que de telles réductions ne peuvent s'être traduites que par des représentations théâtrales beaucoup moins complexes, et qu'un nombre de décors réduit à sa plus simple expression était de nature à créer des impressions scéniques s'écartant sensiblement des effets des pièces sources plus diversifiées.

La présence ou l'absence de personnages peut aussi influencer sur la scénographie d'une pièce en particulier, et ici encore les adaptations révèlent l'existence de tendances «réductionnistes». Par exemple, le nombre de marins qui se mutinent contre le Capitaine Grant dans *les Enfants du Capitaine Grant* est ramené de dix-sept à sept. (ECG 147/3)<sup>2</sup>. Bien que le nombre de personnages parlants dans les deux versions demeure le même et que le dialogue ne soit que légèrement modifié, le nombre réduit de marins rebelles dans la version québécoise a pour effet d'atténuer considérablement l'impression scénographique dans la séquence de l'affrontement. Dans la courte scène de la pièce *les Cousins du député* qui se déroule en cour, «les deux juges, le président, le procureur, l'avocat et un huissier» sont ramenés tout au plus à «un juge et un greffier» (CD 42/53). La

---

<sup>2</sup> Pour les citations, les renvois aux textes de la pièce sont suivis de deux numéros de page: le premier renvoie au texte source original, tandis que le deuxième renvoie à la version cible après adaptation.

simplification des impressions scéniques tient au besoin d'aplanir les difficultés de mise en scène à l'intention des jeunes amateurs. Réduire le nombre d'acteurs requis, c'est écourter le temps de répétition pour préparer la scène; et comme les plateaux disponibles pour ces troupes revenaient évidemment moins cher que ceux des productions parisiennes originales, on n'aurait certainement pas pu, faute d'espace, y faire évoluer un plus grand nombre de personnages.

Il arrivait même parfois qu'en sabrant dans le nombre de figurants on soit obligé, pour compenser, de modifier explicitement le déroulement de l'action sur scène. Ce qui entraînait, par ricochet, d'autres importants changements d'ordre pictural. À la fin de la pièce *Guillaume Tell*, par exemple, il est fait mention dans le texte source de six «*Fratres misericordiae*» qui arrivent pour exécuter un chant funèbre et emporter la dépouille de Gessler, le scélérat assassiné. Dans le texte cible, la dépouille est simplement retirée du plateau à la fin de la scène par les membres de la suite de Rodolphe qui sont demeurés sur place tout au long de la scène et qui n'ont rien à voir avec la prestation de services funèbres (GT IViii,2831ff/129)<sup>3</sup>. De toute évidence, par suite d'une telle simplification, l'effet pictural des derniers moments de la scène cible aura sans doute présenté beaucoup moins d'intérêt sur le plan théâtral, et se sera avéré beaucoup plus discret que celui de la pièce source.

De la même façon D'Antas, le scélérat de *la Prière des naufragés* est accompagné d'«un seul intendant» dans la version cible adaptée, alors qu'il est également entouré de «plusieurs laquais richement vêtus» dans la pièce source (PN 22b/74)<sup>4</sup>. L'effet saisissant de la présence du scélérat sur le plateau est totalement gommé par la coupe sombre effectuée dans les rangs de sa suite. Étant donné que pour une large part, sa perfidie met en cause la fallacieuse présentation de son apparent prestige mondain, une telle simplification amoindrit

---

<sup>3</sup> Étant donné que *Guillaume Tell* semble avoir été adapté directement de la version originale allemande et non de quelque texte français spécifique, j'ai choisi d'indiquer la citation source par numéro d'ACTE, scène et ligne, plutôt que par l'habituel renvoi à telle ou telle page.

<sup>4</sup> Pour les textes rédigés sur plusieurs colonnes, le renvoi à la citation comporte à la fois l'indication de la page (22) et de la colonne (b).

fortement la cohérence de ce personnage et de ses rapports avec les autres personnages. L'analyse de l'adaptation a ici permis de mettre en lumière le lien direct entre un élément scénographique essentiellement silencieux (le nombre de membres de la suite) et le potentiel supertextuel de la pièce en matière de présentation. La modification du premier élément pour résoudre les problèmes d'ordre pratique inhérents au contexte de représentation par des troupes d'amateurs québécois a influé sur le dernier élément au point où la représentation réelle n'aurait pas eu la même qualité visuelle ou dramatique sur le plan de la présentation.

À l'évidence, les impressions d'ordre pictural, visuel d'une pièce ont également à voir avec les descriptions de décors particuliers. Bien que la simple existence d'indications scéniques ne signifie pas que la mise en scène de la création les ait nécessairement respectées, les changements relevés dans les directions scéniques des adaptations devraient attirer l'attention sur les besoins et attentes plus spécifiques de la représentation cible. La description du décor après la bataille de Kolyvan dans *Michel Strogoff* illustre on ne peut mieux cette théorie. La simplification de la scène témoigne clairement d'une préoccupation face aux difficultés éprouvées pour satisfaire efficacement à certaines des exigences de la scène de départ.

«(Vue du champ de bataille de Kolyvan. Horizon en feu,  
au coucher du soleil. Morts et blessés étendus, cadavres de chevaux.  
Au-dessus du champ de bataille, des oiseaux de proie qui planent et s'abattent sur  
les cadavres.)» (MS 327/56)

Bien que la nature complexe des indications de départ ait été simplifiée pour satisfaire à des méthodes de mise en scène moins sophistiquées, l'effet théâtral essentiel est préservé, de sorte que l'action sur scène demeure la même; cependant, le degré auquel les sens sont stimulés par la version cible est considérablement inférieur à celui de la version source. Bien que là ne soit pas ostensiblement l'objet des modifications, l'adaptation produit un arrière-plan d'une intensité dramatique sensiblement moindre pour l'action qui se déroule sur

la scène, modifiant de ce fait les impressions suscitées par cette action lors de la représentation.

La pièce *les Enfants du capitaine Grant* fourmille particulièrement d'exemples de simplifications scéniques. Un très bon exemple est fourni dans la description du Tableau 3 (le carré de yacht de Lord Glenarvan, «The Duncan»). En majeure partie, la description est la même dans les deux versions, sauf pour la fin:

Au fond, un riche escalier double rampe dorée qui conduit au pont et qui laisse apercevoir l'un des mâts du yacht et ses agrès. Le carré du «Duncan» doit reproduire tout le confort luxueux qui distingue les yachts anglais. (ECG 181/30)

Les simplifications scéniques interviennent à deux niveaux distincts dans cet exemple. D'une part, l'évidente sophistication dans le détail se trouve réduite par la simple suppression des épithètes «riche» et «dorée». À un deuxième niveau, les transparentes particularités structurales plus complexes du décor sont gommées, laissant l'impression que la mise en scène par des amateurs a été élaborée selon un arrangement plus direct, voire rudimentaire.

Les simplifications scéniques mettent souvent en cause une réduction dans le nombre de changements de décors, avec le résultat que l'action dans la pièce cible se poursuit à travers deux scènes ou plus dans un seul et même décor, alors que dans le texte source, il y a changement des décors pour faire en sorte que l'action puisse se poursuivre dans de nouveaux lieux. Ce qui influe évidemment sur les impressions théâtrales suscitées par l'action, qui peut être modifiée ou pas au niveau de la transcription littérale.

Le deuxième acte de *Jean le maudit* a pour arrière-plan les ruines du domaine Bourdier:

Un site un peu sauvage, couvert de broussailles; à gauche et au fond, des ruines noircies par le feu. (JLM 7b/34)

Cependant, entre la douzième et la treizième scène de l'acte II du texte source sont intercalées huit scènes qui nécessitent un changement de décor, soit l'arrière-plan d'«une forêt en exploitation» avec vue sur la cabane de Maurice. Ces huit scènes renferment une part importante de l'intrigue secondaire entre Maurice, Périne et Jeanne et on les a naturellement supprimées dans la version québécoise entièrement masculinisée.

Avec la scène 13 de l'acte II et la scène 9 de l'acte III, les deux textes reviennent au développement d'une action parallèle. L'action dans le texte source se poursuit sur avant-plan de forêt devant la cabane de Maurice, alors que dans le texte cible elle est cantonnée dans le rude décor des ruines du chalet (JLM 10a/47). Le reste du dialogue de l'acte II III n'est pas affecté par la disparité des décors, mais l'effet scénique de l'action aurait été subtilement modifié par le changement de lieu opposant l'aspect gothique plutôt sauvage des ruines au spectacle plutôt ordonné et «civilisé» d'une exploitation forestière. De toute évidence, l'incidence d'un tel changement de ton n'a pas été jugée suffisamment importante pour justifier la plantation d'un autre décor, compte tenu sans doute des moyens limités des metteurs en scène amateurs.

Le seul problème technique apparent qui découle d'une telle modification tient aux indications scéniques intervenant dans les deux versions concernant Éloi, à savoir: «(Il vient s'asseoir sur le banc, à gauche, continue de regarder son livre, puis le ferme et s'endort)» (JLM 11b/47). Le «banc» figurait dans les huit scènes supplémentaires omises dans la version cible au début de l'acte III, et il est parfaitement naturel de le retrouver dans ce texte; cependant, il n'est fait mention d'aucun banc dans le «sauvage» décor de l'acte II, et il ne serait pas approprié de retrouver un tel symbole de civilité dans le décor plus primitif du texte cible; on relève donc dans ce texte une inconsistance occasionnée par les répercussions d'une plus ample modification scénique.

Une section importante de la pièce *les Aventures de Mandrin* se trouve également affectée par de semblables simplifications apportées aux décors. Le premier tableau de la pièce est la même «place publique» dans les deux versions. Au début du deuxième tableau, cependant, les décors commencent à varier

grandement, bien que l'action demeure relativement non affectée par ces changements. Le décor du deuxième tableau dans la version cible consiste en une scène d'intérieur à deux compartiments:

À gauche une grande salle garnie de vieilles tapisseries.  
 À droite, au premier plan, une vaste cheminée sculptée, au deuxième plan, une porte; au fond, une fenêtre ouvrant sur la campagne. Au fond, à gauche, une porte secrète, ou une autre porte (AVMI 86/30).

Dans le texte source, le décor pour le tableau 2 est une scène d'extérieur: la forêt de Flashères, château du Diable en vue (AMV 8b/30). Malgré l'extrême différence entre les deux lieux indiqués, l'essentiel de l'action quand les scélérats se préparent à tendre une embuscade aux innocents personnages qui s'approchent à pied du château est identique dans les deux versions, si l'on excepte les bribes de l'intrigue secondaire entre Margarita et Pietro que l'on a retranchées du texte cible pour considérations afférentes au sexe. À la fin de cette section, le texte source fait état d'un autre nouveau tableau (le tableau 3) qui, tout en fournissant à l'évidence l'inspiration du précédent décor du texte cible, est extrêmement plus sophistiqué:

(Changement à vue) // Le décor change. Le rideau d'arbres placé au fond, s'avance jusque sur le devant du théâtre, et en s'écartant laisse voir une des façades du château. Cette façade est divisée HORIZONTALEMENT en deux parties. Le rez-de-chaussée est figuré par une muraille délabrée, soutenue par des contreforts et percée au niveau du sol par un soupirail d'où s'échappent des lueurs sinistres. Le premier étage, ouvert aux yeux du public, représente une grande salle garnie de vieilles tapisseries. À droite, au premier plan, une vaste cheminée sculptée; au deuxième plan, une porte, au fond, une fenêtre ouvrant sur la campagne. À gauche, au premier plan, une porte secrète; au deuxième plan, une autre porte (AMV 9b/30).

À l'évidence, le décor du texte source, avec sa composition verticale, postule une technologie de construction de scène plus sophistiquée que le tracé horizontal décrit pour le décor du texte cible; cela est également vrai pour le degré de détail escompté dans l'aspect du décor, et dans la complexité inhérente à l'exécution du «changement à vue». Noter aussi la modification plutôt légère mais très typique à la fin de la description en ce qui concerne le nombre de portes dans le deuxième compartiment. Il est clairement fait état dans le texte source du besoin d'une porte secrète et d'une seconde porte plus loin à l'arrière-scène. En lieu de quoi dans le texte cible est énoncé le besoin d'une porte secrète ou d'une autre porte. Noter également le changement à connotation linguistique de «garnie de vieilles tapisseries» qui semble aussi prêter à la description de scène du texte source un plus grand souci du détail et de la complexité.

Les caractéristiques des modifications tant d'ordre statique que dynamique apportées aux décors sont illustrées par la suppression de tableaux qui, dans les textes sources, ont pour seule et unique fonction d'ajouter une touche exotique et un certain déploiement. Ce phénomène est manifeste dans l'adaptation de deux pièces, en particulier *Michel Strogoff* et *les Enfants du capitaine Grant*. À la fin du premier acte de la première pièce, il est fait mention de deux tableaux dans le texte source: *Moscou illuminée* et *la Retraite aux flambeaux* (MS 287/22). Ni l'un ni l'autre ne concourent au développement de l'action: ils servent plutôt à préserver et mettre en valeur l'atmosphère de fête que dégage le décor de la salle de bal au début du 1er acte par l'évocation d'un Ballet, d'un «Grand concours de monde» et d'une grande procession aux flambeaux sur une musique de régiment. Beaucoup plus loin dans la pièce, il y a suppression de trois tableaux: «Les rives de Angara», «Le fleuve de naphte» et «La ville en feu», qui présentent à l'auditoire par le biais de panoramas et d'effets spectaculaires différentes vues de la rive montrant les personnages qui descendent précipitamment le courant pour échapper à l'attaque des Tartares, la dramatique prise d'assaut de la ville à la lueur de la rivière de naphte en flammes et finalement, en toile de fond, des théories de réfugiés sur le chemin de l'exode (MS 363/85). Ces tableaux ne comportent aucun dialogue et ils n'ajoutent rien en fait au développement de l'intrigue, étant donné que tous les événements qui

y sont présentés sont également discutés et commentés à d'autres endroits dans le texte.

La pièce *les Enfants du capitaine Grant* fourmille encore plus d'exemples de simplification dans les indications scéniques d'ordre dynamique. Les suppressions de tableau les plus fondamentales interviennent sensiblement au milieu du texte, et incluent en certains cas des bribes de dialogue; mais à l'instar des exemples relevés dans *Michel Strogoff*, leur omission n'a pas d'incidence préjudiciable sur le développement de l'action, car ils sont là principalement pour produire un effet spectaculaire. Les tableaux manquants intitulés «Le Col d'Antuco», «Le Tremblement de terre» et «Les fêtes d'or à Valparaiso» décrivent les diverses aventures jalonnant les voyages des protagonistes à travers les lieux exotiques et dangereux de l'hémisphère sud à la recherche du Capitaine Grant et de sa famille disparus. Les scènes supprimées incluent notamment des éboulements de falaises, tremblements de terre, enlèvement de personnages par des oiseaux géants (et bien sûr, en temps utile, leur inévitable sauvetage), des Patagons en costume et la représentation d'un ballet dans une «grande place très ornée à Valparaiso» (ECG 200, 208 et 209/44-5). Que l'adaptateur ait considéré ces problèmes scéniques comme insurmontables pour de jeunes troupes d'amateurs aux moyens limités n'a rien de surprenant.

Les effets de ces changements, bien que subtils, sont essentiels. Même si la suppression de ces tableaux, relativement secondaires, n'a pas directement influé sur le développement de l'action, la portée théâtrale de la pièce allait s'en trouver sensiblement modifiée dans son ensemble. D'une part, le fait de rendre moins spectaculaire la scénographie allait donner une pièce aux prétentions à la fois plus sérieuses et verbeuses, du fait d'une modification de l'équilibre dans sa composition. D'autre part, le déroulement de l'action, bien qu'exempt de modification directe, allait se poursuivre avec plus de rapidité et d'efficacité sans l'intrusion de ces séquences destinées à faire diversion. Par la même occasion, la suppression des tableaux spectaculaires viendrait renforcer considérablement l'exigence générale de rationalisation et de simplification des mises en scène que nécessitait l'adaptation.

Autre question à prendre en compte: la perception de ce genre d'effets spectaculaires, d'un point de vue moral. Même à supposer que des amateurs aient été en mesure de reconstituer les scènes (et jusqu'ici les seuls doutes à avoir été émis ne l'ont été que du point de vue des adaptateurs), peut-être celles-ci auraient-elles été supprimées de toutes façons? Chose certaine, le recours à ce genre d'effets émotifs superflus n'aurait pu être justifié comme moyen de renforcer la qualité du discours ou mettre en valeur les distinctions sociales qui sous-tendent en partie la justification générale de l'existence de ces groupes. Et avec une production théâtrale recevant, de la part des sourcilleuses autorités catholiques, moins une absolution sous condition qu'une espèce de pardon à regret, on peut imaginer les froncements de sourcils avec lesquels aurait été accueilli le recours, sans raison d'importance capitale, à des moyens aux qualités à la fois trop nombreuses et superbement séduisantes.

Entre autres changements aux éléments scéniques d'ordre dynamique dans *les Enfants du Capitaine Grant*, mentionnons quelques très intéressantes modifications aux descriptions de décors qui atténuent la complexité de l'image scénique en supprimant les caractéristiques dynamiques, tout en préservant l'essentiel de la scène. La toute première description du naufrage sur l'île, par exemple, est sensiblement la même dans les deux versions:

La scène représente l'extrémité d'un îlot; quelques buissons, quelques arbres sans feuilles, hautes roches à droite et à gauche. La mer vient battre la pointe de l'îlot au dernier plan à gauche. Sur le devant de la scène, quelques barils et ustensiles sauvés du naufrage. Au fond, l'horizon de mer. Il fait grand jour et le ciel est pur (ECG 147/3).

Cependant, d'autres renseignements contenus dans le texte source font état d'une vue de l'épave à distance: À une distance, qui doit être d'un demi-mille en mer, les restes d'un navire naufragé dont on ne voit plus que la carcasse renversée. La raison de cette simplification devient claire dans la scène iv lorsque les scélérats mettent à la voile avec l'unique bateau de sauvetage, laissant en rade Grant et ses quelques alliés:

## JAMES

Au navire père! (Ils se dirigent vers le fond. À ce moment retentit une **sourde** détonation et l'on voit la carcasse du navire naufragé disparaître dans les flots.) Les misérables! Ils ont détruit ce qui restait du «Britannia»! (ECG 160/15).

L'action n'a pas été affectée parce que l'allusion au torpillage de l'épave est toujours contenue dans le dialogue existant, mais l'impression visuelle du navire en train de couler à distance est simplifiée au point de devenir un simple effet auditif afin de compenser pour la faiblesse présumée des moyens de mise en scène dont disposent les amateurs. En conséquence, l'auditoire québécois aurait été privé de la spectaculaire sensation de voir réellement une représentation de l'explosion et du naufrage, et l'effet théâtral de la mise en scène aurait été affecté quant au degré de leur éventuel impact.

D'autres exemples se présentent plus loin dans la pièce. La chasse à la baleine, par exemple, dans la version cible est très brève et se déroule en majeure partie en coulisse, l'action étant relayée par l'ajout de paroles. La scène dans le texte source est passablement plus longue et englobe la description. «La baleinière s'approche...; et quand le harpon est lancé, il s'enfonce dans le flanc de la baleine» (ECG 249-50/67). Plus loin, Pagnol entre d'un bond et il engage avec la baleine une lutte à finir; la tâche exécutée, la bête et tous les personnages apparaissent sur scène. Rien de tout cela évidemment n'est contenu dans la version cible qui relaye simplement l'excitation en coulisse par le biais d'un dialogue entre les personnages. La scène dans le texte cible rend compte des fonctions essentielles de l'intrigue consistant à découvrir encore un autre message de Grant abandonné (cette fois inscrit au couteau sur le manche du harpon planté dans le flanc de la baleine capturée!), mais elle écarte l'effet théâtral superflu de la scène dans la version source.

Les représentations scéniques entourant le dénouement final de l'action de la pièce se voient également amputer d'éléments dynamiques, ce qui réduit d'autant leur effet d'ensemble. L'effritement de la grande banque au

printemps, l'apparition et le passage du navire, le spectaculaire lever du jour dans cet univers de glace, et l'apparition ultime du navire de secours sont tous supprimés dans le texte cible, beaucoup plus statique (et de toute évidence plus sobre dans sa mise en scène). Il n'y a pas de changement dans le déroulement de l'action, mais l'impact du moment théâtral aurait bien sûr été moins impressionnant sans les aspects dynamiques de la mise en scène, et cette atténuation dans le ton doit avoir enlevé quelque relief à la sensation, bien que l'essentiel de l'action et son propos soient restés les mêmes.

Sur le plan des éléments dynamiques de mise en scène, il ne faudrait pas sous-estimer l'importance de la présence d'animaux. Dans au moins une pièce, il y a absence d'animaux sur scène et les effets sur le déroulement de l'action sont négligeables. Cet exemple est particulièrement intéressant, car c'est l'un des rares cas où un adaptateur a senti le besoin de procéder à des ajouts non essentiels dans le but, semble-t-il, de restituer à la pièce une certaine théâtralité, et aux personnages l'attrait qu'ils exercent dans la version source. Dans la version source de *Guillaume Tell*, le scélérat Gessler arrive à deux reprises sur scène à cheval. Lorsque Tell est surpris à traverser la place de la ville en omettant d'adresser un salut au chapeau du gouverneur qui s'y trouve exposé, Gessler s'avance pour requérir la punition qui, pour Tell, consiste à percer d'une flèche une pomme placée sur la tête de son fils. Dans le texte cible, Gessler s'amène à pied, escorté de quelques soldats un faucon sur son bras (GT IIIiii, 1855/85). Les événements de la scène se déroulent comme dans le texte source, à la différence près que l'impression visuelle de son arrivée à dos de cheval se trouve atténuée. L'effet causé par l'aspect de Gessler se trouve diminué d'une manière sensiblement analogue à celui du personnage de D'Antas évoqué plus haut, dont le degré de scélératesse était amplifié par son apparence impressionnante.

Au cœur de l'action de cette pièce, alors que Tell attend le scélérat en embuscade, **un vieil homme non identifié** Armgart - une vieille femme arrive à l'étroit passage avec une pétition pour Gessler. L'arrivée de Gessler à cheval, dans le texte source (IViii, 2708/121), projette une vision théâtrale plus satisfaisante du pouvoir qu'il exerce sur le pétitionnaire impuissant que dans le

texte cible (où il marche à grandes enjambées avec son escorte d'à peine quelques soldats). Une partie de cette impression est restituée par de légers ajustements qui intensifient le caractère immédiat de l'affrontement entre les deux protagonistes dans le texte cible. À un moment donné le **vieil homme** Armgart tente physiquement de stopper le gouverneur: «**[II] le retient par son habit** greift in die Zügel des Pferdes [saisissant la bride du cheval]» (GT IViii, 2757/124). Pour toute réponse, le pétitionnaire est projeté par terre. Une partie de l'impression visuelle de l'inégale lutte de pouvoir est restituée dans le texte cible au nœud de l'action. Gessler a obtenu tout ce qu'il peut prendre à ces rustres insolents (car l'affrontement a fini par attirer beaucoup de monde) et il s'apprête à proclamer un règlement encore plus sévère que celui qui opprime à ce moment la population:

«Je veux voir régner sur cette contrée une loi nouvelle.  
Je veux... **(Il lève le pied pour l'appuyer sur la tête du vieillard... Une flèche l'atteint)**» (GT IVii 2785/126).

C'est bien sûr la flèche de Tell qui tue le scélérat, et par la même occasion libère le peuple de l'autorité du despote. L'indication additionnelle juste avant le tir de la flèche (action qui aurait été impossible dans le texte source, avec Gessler montant un cheval) vient accentuer l'impression de scélérateuse au moment de sa nouvelle proclamation, restitue en partie l'injustice suggérée dans le texte source par le contraste entre le pétitionnaire et le gouverneur, et vient procurer à Tell une motivation plus grande pour décocher sa flèche tout en ajoutant une touche émotive au contexte d'urgence politique. L'image de Gessler s'écroulant au sol, dans le texte cible, ne saurait cependant égaler l'effet provoqué par la chute du scélérat tombant de son cheval après avoir été atteint.

Dans ce bref échantillonnage de variations scéniques simples qui ont une incidence négligeable sur l'intrigue des pièces cibles, il est possible de déceler avec une certaine précision l'importance de l'effet réducteur auquel ont donné lieu les adaptateurs québécois, et l'incidence que ce fait peut avoir eue sur la scénographie du théâtre d'amateurs de l'époque. Rien d'étonnant à ce qu'une forte proportion des simplifications semble avoir résulté directement des exigences pratiques de mise en scène. Quand les adaptateurs estimaient qu'un

effet ou une construction en particulier dépassait les compétences des groupes pressentis pour la représentation, ils supprimaient discrètement les indications ou en simplifiaient les détails ou la structure essentielle. Il s'agissait parfois d'atténuations relativement mineures: effets picturaux moins complexes, coupures dans les escortes, simplification des éléments mobiles dans les décors. Dans d'autres cas, les résultats étaient plus marqués: remaniement complet du décor en passant d'une composition verticale à horizontale, élimination de décors faisant en sorte que l'action doive se dérouler en des lieux complètement différents de ceux précisés dans les indications originales; suppression de tableaux spectaculaires enlevant de la force aux références verbales et limitant les variations dans les rythmes d'interprétation.

Les effets de ces changements variaient aussi grandement. À ce qu'il semble, les adaptateurs étaient fréquemment oublieux des effets résultant de leur propre manipulation des éléments scénographiques. Les considérations d'ordre pratique l'emportaient sur celles d'ordre théâtral, car l'impact et même l'indispensable cohérence des personnages et de l'action se trouvent influencés par les raccourcis scéniques. En de rares occasions, par exemple dans le cas de *Guillaume Tell*, il a été apparemment tenté d'aller au-delà des seules modifications nécessaires afin de rétablir un équilibre, ou de restituer en partie la sensation originale liée à une scène ou à un moment particulier.

L'analyse d'adaptations pour la scène peut ouvrir une fenêtre privilégiée sur les conditions caractéristiques des mises en scène faites par des amateurs dans le Québec du XIX<sup>e</sup> siècle. Les facteurs prépondérants et les plus complexes résident dans les modifications d'intrigues et de personnages découlant de la masculinisation des pièces. Les changements d'ordre linguistique interviennent également pour une large part dans les adaptations, comme le font aussi une gamme étendue de renvois dans le texte à des aspects comme la couleur locale, la politique, la religion et la moralité. Sous-jacentes à tous ces facteurs, cependant, il y a les modifications scénographiques qui, tout en ne constituant qu'un point d'entrée relativement minuscule et de loin le plus discret, fournissent une base importante pour procéder à une reconstitution historique du théâtre d'amateurs au Québec à la fin du siècle dernier.

## ABRÉVIATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

- AVM** *Les Aventures de Mandrin*, mélodrame en quatre actes et cinq tableaux par MM. Alphonse Arnault et Louis Judicis, arrangé pour les cercles de jeunes gens par J.G.W. M<sup>c</sup>Gown, Montréal, [s.é.], 1890.
- Les Aventures de Mandrin*, mélodrame en quatre actes et cinq tableaux par MM. Alphonse Arnault et Louis Judicis, Paris, Michel Lévy frères, [1856]. Représenté pour la première fois à Paris, au Théâtre de la Gaieté, le 9 mai 1856.
- BF** *Les Brigands de Franconie*, drame en cinq actes par Lamartellière, arrangé pour les cercles de jeunes gens par J.G.W. M<sup>c</sup>Gown, Montréal, [s.é.], 1894.
- Robert, chef de brigands*, drame en cinq actes, en prose, imité de l'allemand par le citoyen La Martellière, Paris, Maraden & Barba, 1793.
- CD** *Les cousins du député*, comédie de mœurs canadiennes en quatre actes, compilée et adaptée par Édouard-Zotique Massicotte, Montréal, C.-O. Beauchemin et fils, [1896].
- On demande un acteur*, farce en un acte par Régis Roy, suivie du fameux discours de Baptiste Tranchemontagne: «Qu'est-ce que la politique?», Montréal, C.-O. Beauchemin & fils, [1896].
- Crampons de sauvetage*, comédie en quatre actes par l'auteur du «Voyage à Boulogne-sur-mer», Paris, André Lesot, [s.d.].

- ECG *Les Enfants du capitaine Grant*, pièce en quatre actes et un prologue (7 tableaux), par MM. d'Ennery et Jules Verne, arrangé pour les cercles de jeunes gens par J.G.W. M<sup>c</sup>Gown, Montréal, [s.é.], 1889.
- Les Enfants du capitaine Grant*, pièce en cinq actes et un prologue (13 tableaux), par MM. A. d'Ennery & Jules Verne (in *les Voyages au théâtre*, Paris, J. Hetzel et Cie, [1881]. Représentée pour la première fois à Paris au Théâtre de la Porte Saint-Martin, le 26 décembre 1878).
- GT *Guillaume Tell*, drame en quatre actes de Schiller, nouvel arrangement à l'usage des collèges, Montréal, C.-O. Beauchemin & fils, 1900.
- Wilhelm Tell*, Frierich Schiller, Rowolht, München, 1967.
- JLM *Jean le maudit ou le fils du forçat*, drame en trois actes et un prologue par MM. Marquet, Delbes et «X», arrangé spécialement pour les cercles de jeunes gens par J.G.W. M<sup>c</sup>Gown, Montréal, Beauchemin, [s.d.].
- Jeanne la maudite*, drame en cinq actes précédé de *la Nuit du meurtre*, prologue, par MM. Marquet, Delbes et «X», Paris, Barbré, [1867]. Représenté pour la première fois à Paris, au Théâtre Beaumarchais, le 22 juin 1867.
- JM *Joachim Murat, roi des Deux-Sicules: sa sentence, sa mort*, drame historique et à sensation en un acte par Ernest Doin, 21 décembre 1879, Montréal, Payette et Bourgeault, 1880.
- Joachim Murat*, drame historique en quatre actes et neuf tableaux par MM. Benjamin [Antier], Théodore N[ezell] et Alexis [Decomberousse], Paris, Quoy, 1831.

MS

*Michel Strogoff*, pièce à grand spectacle en cinq actes et huit tableaux par MM. A. d'Ennery et Jules Verne, arrangée spécialement pour les cercles de jeunes gens par J.G.W. M<sup>c</sup>Gown, avocat, Montréal, [s.d.].

*Michel Strogoff*, pièce à grand spectacle et seize tableaux de MM. A. d'Ennery et Jules Verne (in *les Voyages au théâtre*. Représentée pour la première fois à Paris au Théâtre du Chatelet, le 17 novembre 1880).

PC

*La Perle cachée*, drame en deux actes par le cardinal Wiseman, traduction de l'abbé T.-A. Chandonnet, poésie de Pamphile LeMay, musique de G. Couture, Rouses Point (N.-Y.), Lovell, 1876.

PN

*La Prière des naufragés*, drame en cinq actes (avec musique dans le texte) par MM. d'Ennery et Ferdinand Dugué, arrangé spécialement pour les cercles de jeunes gens par J.G.W. M<sup>c</sup>Gown, Montréal, Beauchemin, 1908.

*La Prière des naufragés*, drame en cinq actes par MM. d'Ennery et Ferdinand Dugué, Paris, Michel Lévy frères, [1853]. Représenté pour la première fois au Théâtre de l'Ambigu-Comique, le 20 octobre 1853.

PP

*Les Pauvres de Paris*, drame en quatre actes, arrangé pour jeunes gens par Augustin Laperrière, Ottawa, Imp. des RR. Sœurs du Bon Pasteur, 1877.

*Les Pauvres de Paris*, drame en cinq actes et sept tableaux par MM. É[douard] Nus et E[ugène] Brisebarre, Paris, Lévy frères, 1856. Représenté pour la première fois à Paris, au Théâtre de l'Ambigu-Comique, le 5 septembre 1856.

PT *Le Pacha trompé ou les deux ours*, nouvelle pièce comique en un acte, arrangée par Ernest Doin à l'usage des collèges, maisons d'éducation et sociétés d'amateurs, Montréal, Beauchemin et Valois, 1878.

*L'Ours et le pacha*, folie-vaudeville en un acte par MM. Eugène Scribe et Xavier, Paris, J.-N. Barba, 1820. Représentée pour la première fois au Théâtre des Variétés, le 10 février 1820.

RM *Robert Macaire*, drame en trois actes, à spectacle, par MM. Benjamin Saint-Amant et Paulyanthe, arrangé pour les cercles de jeunes gens par J.G.W. M<sup>c</sup>Gown, Montréal, [s.é.], [s.d.].

*L'Auberge des Adrets*, drame en trois actes, à spectacle, par MM. Benjamin Saint-Amant et Paulyanthe, Paris, Imp. Normale de Jules Didot l'aîné, [s.d.]. Représenté pour la première fois à Paris, au Théâtre de l'Ambigu-Comique, le 2 juillet 1823.

SC *Le Siège de Colchester*, drame en un acte par A. B[erquin], revu et publié par J.G.W. M<sup>c</sup>Gown, Montréal, [s.é.], 1891.

*Le Siège de Colchester*, dans *Œuvres complètes de Berquin*, vol. II (L'Ami des enfants), Paris, Astoin, Biais, Renduell, 1835.

SP *Le Sonneur de Saint-Paul*, drame en quatre actes et un prologue par M. J[oseph] Bouchardy, arrangé spécialement pour les cercles de jeunes gens par J.G.W. M<sup>c</sup>Gown, Montréal, [s.é.], [s.d.].

*Le Sonneur de Saint-Paul*, drame en quatre actes, précédé d'un prologue, par M. J[oseph] Bouchardy, Paris, Imp. de V<sup>e</sup> Dondey-Dupré, [s.d.]. Représenté pour la première fois à Paris, au Théâtre de la Gaieté, le 2 octobre 1838.

TM

*La Tête de Martin*, comédie en un acte par MM. E. Grangé, Decourcelle et Th. Barrière — quatre personnages — arrangée pour cercles de jeunes gens par Régis Roy, Montréal, C.-O. Beauchemin & fils, 1900.

*La Tête de Martin*, comédie en un acte, mêlée de couplets, par MM. E. Grangé, Decourcelle et Th. Barrière, Paris, Imp. de M<sup>me</sup> V<sup>ve</sup> Dondey-Dupré, [s.d.]. Représentée pour la première fois à Paris, au Théâtre du Palais-Royal, le 22 juillet 1852.

(Traduction: Jean-Guy Laurin.)

Renée Noiseux-Gurik

## Quelques peintres-décorateurs professionnels de l'activité théâtrale montréalaise.

La peinture de décors est issue du théâtre italien de la Renaissance. Ce métier se répand à travers le continent européen durant les XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles par l'entremise de familles italiennes où l'on se transmet la tradition de père en fils. Il s'agit des Vigarami, des Galliari, des Quaglio, dont le dernier, Eugène — qui meurt à Berlin en 1942 —, est le descendant de quinze décorateurs couvrant sept générations. La plus célèbre de ces familles est celle de Giovanni Maria Galli dit Bibiena dont les descendants, Fernandino, Alessandro, Giuseppe, Antonio, Carlo, etc., œuvrent de Naples à Stockholm et de Londres à Saint-Petersbourg. Mais beaucoup d'autres peintres s'intéressent à ce nouveau débouché. Par exemple en France, François Boucher et Jean-Honoré Fragonard, peintres de chevalet, sont aussi peintres de décors, s'adonnant simultanément à la peinture de décors et à la décoration intérieure. Il faut bien comprendre que le métier de peintre-décorateur englobe alors tant la décoration d'églises que de châteaux, et va de la fresque religieuse au dessin de l'enseigne commerciale, en passant par la décoration des théâtres, des hôtels particuliers et des édifices publics. La formation qu'ils reçoivent habilite les peintres-décorateurs à exécuter des décors de théâtre.

Ces artistes fournissent donc des toiles, pour le répertoire classique et contemporain du théâtre et de l'opéra, destinées à des scènes extrêmement sophistiquées qui comprennent un ensemble de plans avec leurs costières et chariots sous la scène et un cintre sommaire servant au fonctionnement des

gloires<sup>1</sup>. Certains cumulent aussi le rôle de machinistes. Ces peintres-décorateurs sont les ancêtres de nos actuels décorateurs de théâtre que l'on nomme fréquemment aujourd'hui des scénographes<sup>2</sup>.

Dans cet article nous chercherons à dégager la carrière et à mettre en lumière l'apport des peintres-décorateurs à l'activité théâtrale professionnelle qui prend racine chez nous au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Mais avant de parler des hommes, il est nécessaire de faire un survol rapide de l'évolution du métier en regard avec l'histoire du théâtre.

---

<sup>1</sup> La scène, au XVII<sup>e</sup> siècle, est divisée en un certain nombre de bandes appelées plans, parallèles à l'ouverture de scène. Une scène de dimension moyenne comporte de 7 à 10 plans. Chaque plan se subdivise en rue, ou trappe, et fausses-rues, ou trapillons. Chaque rue et fausse-rue est séparée de la suivante par un vide d'une largeur de 5 à 8 cm, la costière, qui détermine une coupure continue de toute la largeur de la scène. Pour changer les décors, c'est dans la costière que l'on passe les mâts ou portants des châssis qui se fixent dans les premiers dessous sur des chariots.

Un autre mode de changement des décors, usité concurremment avec le mât, consiste à suspendre le châssis à des fils reliés à des porteuses placées au-dessus de la scène et à le faire disparaître dans les cintres, c'est-à-dire dans l'espace compris dans la cage de scène au-dessus du plateau, qui atteint fréquemment trois fois la hauteur de la salle. On appelle Gloires les personnages installés derrière des nuages peints qui descendent des cintres. Voir Pierre Sonrel, *Traité de scénographie*, Paris, Librairie Théâtrale, pp. 135 et 126.

<sup>2</sup> La scénographie, terme longtemps oublié en français et remis à l'honneur dans les années 70, est définie comme suit par Michel Corvin dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*: «l'art de la mise en forme de l'espace de la représentation, [allant] de la conception d'un décor pour une mise en scène donnée à celle d'un lieu de spectacle, en passant par l'aménagement de tout un espace pour un spectacle» (Paris, Bordas, 1991, p. 753).

En général, dans les ouvrages sur la décoration théâtrale, les termes décorateurs et scénographes sont indistinctement utilisés. Personnellement, j'opterais pour le terme *scénographe* lorsqu'une personne signe l'ensemble de la création visuelle d'un spectacle: décors, costumes, éclairage; et pour celui de *décorateur* lorsqu'une personne ne signe que les décors.

### **Le décor «professionnel»**

Le métier en lui-même n'a pas beaucoup changé. Il se conjugue toujours en deux temps, celui de la conception d'un décor et celui de son exécution. C'est la notion même du décor de théâtre, son rôle et son rapport spécifique à l'œuvre dramatique qui ont radicalement changé à partir du XX<sup>e</sup> siècle.

Dans les siècles précédents, nombre de décors destinés «au théâtre» (vues de jardins, de forêts, de salons, de cuisines, de prisons, etc.) ne sont pas conçus pour une œuvre dramatique en particulier. Le peintre-décorateur n'en est pas moins créateur pour autant, mais ce sont surtout ses qualités d'exécutant qui importent. Son travail consiste à dessiner puis à peindre, grandeur nature, l'ensemble des éléments qui constituent alors le décor de théâtre: praticables, toiles et châssis<sup>3</sup>. Les scènes des théâtres sont très vastes, ce qui favorise le morcellement du métier en spécialités: peintre paysagiste, peintre de figures, peintre d'architecture, peintre d'ornements, etc.

### **Le décor «amateur»**

Parallèlement à ce milieu professionnel, le phénomène du «théâtre de société», qui apparaît en Europe au XVIII<sup>e</sup> siècle dans les maisons particulières, va permettre à des amateurs de s'adonner au théâtre et à des peintres de chevalet de s'intéresser à la peinture de décors. Cette tradition est importée sur le nouveau continent et prend lentement racine dans nos villes et jusque dans les armées françaises et anglaises où l'on ne dédaigne pas jouer la comédie. Ce

---

<sup>3</sup> On appelle châssis, des bâtis de bois, tendus de toile ou recouverts de contreplaqué, sur lesquels les décorations sont peintes. Ils constituent la plus grande partie du décor. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, ils sont tenus en place au moyen de mâts qui prennent leur assise dans les dessous de la scène. Les praticables sont des planchers édifiés à des niveaux variables.

théâtre de société, perpétué par la tradition du théâtre de collège, va constituer l'essentiel de l'activité théâtrale de nos amateurs, tant en français qu'en anglais<sup>4</sup>.

### Les changements techniques

En Europe, le début du XIX<sup>e</sup> siècle voit l'émergence d'un théâtre populaire qui comprend la fantasmagorie, le vaudeville, la pantomime, le mélodrame, le cirque. Il prend place dans les théâtres des foires puis des boulevards. S'appuyant sur un visuel, au moins aussi élaboré, sinon plus, que celui demandé par la programmation classique, ces nouveaux genres attirent un public élargi et contribuent au développement du décor et des techniques de la scène. Parallèlement, l'apparition et l'intégration du panorama à la scène<sup>5</sup> transforment radicalement la plantation classique «à l'italienne» et la machinerie théâtrale. La scène perd peu à peu ses sous-sols à chariots. Ces derniers sont remplacés par un cintre plus efficace qui facilite et accélère les changements de décors. La tournée donne la poussée finale à l'éclosion de l'activité théâtrale, tant en Europe qu'en Amérique, mais si son développement a permis au théâtre de sortir des grands centres urbains, il a aussi eu pour effet de standardiser le décor de théâtre.

---

<sup>4</sup> Les amateurs de théâtre sont forcés de faire appel à des peintres professionnels qui ont travaillé à peindre des théâtres ou des décors. Du côté français, on peut citer entre autres: François Baillargé (1759-1830) et Joseph Légaré à Québec; tandis qu'à Montréal, on retient Louis Dulompré (1754-1843), François Malépart de Beaucourt (1740-1794?), Philippe Liébert (référence fournie par Cécile Szasziewicz dont le mémoire de maîtrise portait sur les tabernacles de Liébert), Luigi Capello, Ozias Leduc, Pierre-Narcisse Héту (à Longueuil). Du côté anglais, on peut citer, entre autres: le lieutenant Wood, sir Joshua Jeff, George Dodsall Threshe, Robert Clow Todd et Louis Hubert Triaud à Québec.

<sup>5</sup> Un *panorama* est un grand tableau circulaire déroulé sur les murs d'une rotonde au centre de laquelle est placé le spectateur. Au théâtre, le panorama devient un cyclorama, grande toile de fond à demi-cylindrique, qui revient sur les côtés du théâtre pour envelopper les décorations de la scène.

### Les lieux et le public: la situation locale

À prime abord, la population canadienne-anglaise encourage les acteurs anglais en provenance des États-Unis à s'installer dans nos villes — principalement à Montréal — et à bâtir une tradition théâtrale locale. En fait, l'activité principale des Canadiens consiste alors à assister aux ouvertures de théâtres dues à des troupes «professionnelles» étrangères. Cette tentative d'implantation, si elle avait réussi, aurait donné naissance à un théâtre national. Mais tel ne fut pas le cas, ainsi qu'en témoignent le caractère éphémère et le nombre des entreprises théâtrales de cette époque. De 1786 à 1825, on dénombre onze lieux d'activité théâtrale professionnelle à Montréal<sup>6</sup>.

### Les décorateurs

Ce grand nombre de lieux confirme la précarité du théâtre professionnel dans nos mœurs. L'analyse détaillée de cette activité nous permet cependant de relever le nom d'artisans scéniques qui ont jeté les bases de notre théâtre. Les journaux du temps nous décrivent avec beaucoup d'enthousiasme les nouveaux décors des mélodrames, des pantomimes et des spectacles du cirque qui sont présentés au public local. La description des décors est un exercice nouveau pour les journalistes, mais ils ne peuvent guère s'y soustraire puisque, désormais, les décors font partie intégrante — dans cette nouvelle dramaturgie — de l'action dramatique. En général, ces décors sont exécutés par des hommes-orchestres qui cumulent plusieurs postes: directeurs, auteurs, acteurs, parfois musiciens,

---

<sup>6</sup> Chez Levy (1786); Chez Proulx (1787), coin Saint-Pierre et Notre-Dame; le Cirque Rickett (1897); Chez Radford (1804-1805), coin Saint-Paul et Saint-Vincent; le Montreal Theatre (1808-1816), coin Saint-Nicholas et Saint-Sacrement; le New Theatre (1811), rue Saint-Paul; le New Theatre (1818-1820), situé au 2, rue du Collège; Chez Blanchard (1821), rue Notre-Dame; Chez Roy (1822-1824), place Jacques-Cartier; West et Blanchard (1824); le Pavillion Theatre (1825), rue M<sup>c</sup>Gill. En 1824, la population montréalaise est composée de 10 881 personnes de langue anglaise et de 14 906 de langue française.

chanteurs, danseurs et, par nécessité, toujours décorateurs... ce qui n'exclut pas le talent.

Tel est le cas de Noble Allport, qui avait la réputation d'être un excellent peintre portraitiste mais un piètre acteur; de John Duplessis Turnbull, qui fonda et dirigea le New Theatre de 1818 à 1820, en plus de mener une solide carrière d'écrivain, d'acteur et de peintre scénique; de Thomas Honey; de Hunter et Schinotti qui étaient liés aux spectacles à grand déploiement du Cirque Royal. Seul Milbourne, qui œuvra au New Theatre en 1919, est présenté au public comme un peintre scénique «de métier». Il avait étudié avec Louthembourg à Covent Garden<sup>7</sup>.

La situation du théâtre local change radicalement en 1825, avec la construction, à Montréal, du Théâtre Royal<sup>8</sup> (1825-1844) de la rue Saint-Paul, communément appelé Théâtre Molson. Il contient mille sièges et sa scène est équipée de trappes et d'un cintre sommaire. Frederick Brown, un comédien chevronné, assume la direction de l'établissement et confie la responsabilité des décorations de la salle, du rideau de scène et des décors à William Bernard, un peintre scénique d'Albany (de l'État de New York). Originaire de Charleston, ce peintre-décorateur est présent à Montréal durant toute la première saison du Théâtre Royal<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> Ces artistes semblent assez versés en matière de peinture scénique. Noble Allport, à son arrivée en 1808, prend la responsabilité de l'aspect visuel du Montreal Theatre (voir *The Gazette*, Montréal, 5 décembre 1808, p. 3). Quant à Milbourne, venu au Québec en 1818, il y mourra le 9 octobre 1823, à l'âge de 78 ans. À la rubrique «Died», en page 3 du *Canadian Courant* du 11 octobre 1823, nous apprenons qu'il étudia avec «Lutherburg à Covent Garden avant d'émigrer aux États-Unis de 1792 à 1818». En rectifiant ces informations, nous pouvons supposer que Milbourne eut pour maître Philip de Louthembourg, décorateur romantique réputé qui travailla à Paris, en Italie et à Londres avec David Garrick.

<sup>8</sup> Au coût de trente mille dollars.

<sup>9</sup> Il reçoit 3 livres par semaine, du 24 septembre au 6 novembre, pour exécuter et superviser ce travail, et 3 livres 15 chelins jusqu'au 1<sup>er</sup> mai de l'année suivante.

À l'inauguration de l'établissement, on annonce que Bernard a été assisté de Thomas Honey et de John Drake. Ces deux artistes sont familiers aux Montréalais car il s'agit du même John Poad Drake, un artiste anglais, qui, à la demande de son ami Jacques Viger, premier maire de la ville, croque, en 1826, une trentaine de «sépias» des rues de Montréal qui sont dans les albums Viger aux archives du Séminaire à Québec. Quant à Thomas Honey, il est déjà relié au Cirque Royal et passe d'un lieu à l'autre durant quelques saisons. Son contrat terminé, William Bernard quitte la ville.

Cette première saison, constituée surtout de théâtre élisabéthain mais aussi de mélodrame, est sans lendemain. Le 23 septembre 1826, Frederick Brown donne une soirée-bénéfice au cours de laquelle, dans son discours d'adieu, il s'avoue vaincu et ruiné. Il n'a pu résister à la compétition du Cirque Royal, installé au square des Commissaires (partie inférieure du futur square Victoria) dont les spectacles de chevaux sont basés sur le visuel.

Le clou de la saison du Cirque Royal est le spectacle *The Cataract of the Ganges or the Rajah's Daughter*, qui nécessite dix décors: champ de bataille, palais, temples, etc., et en apothéose, la source du Gange entourée du mystère des bois de l'Himaloga. À la dernière scène, de la vraie eau coule pour la première fois sur scène à Montréal, si on se fie à l'annonce de ce spectacle. Honey, Kent et Simonds sont responsables des décors et utilisent des matériaux spéciaux qu'ils ont fait venir de New York: feuilles d'or, frimas, etc. La machinerie est l'œuvre de Johnson et Schinotti est chargé des accessoires; la musique est sous la direction de P. Smith et R. Honey, alors que George Blanchard est maître des chevaux. La direction de cette vaste production est assumée par un certain Gale<sup>10</sup>. À l'automne 1830, le Cirque Royal loue le Théâtre Royal pour une courte période. La critique crie à la profanation en voyant évoluer des chevaux sur scène.

---

<sup>10</sup> Voir *The Montreal Herald*, 10 juin 1826, p. 2.

Bon an, mal an, le Théâtre Royal survit quatorze saisons, au cours desquelles il reçoit de grands et moins grands artistes anglais et (très rarement) français, comme la troupe d'Opéra de la Nouvelle-Orléans qui fait du Théâtre Royal une étape de sa tournée américaine. Démoli en 1844 pour faire place au Marché Bonsecours, le Théâtre Royal n'en sert pas moins de modèle pour le fonctionnement des principaux théâtres qui seront construits dans la deuxième partie du siècle: le Hays du square Dalhousie (1847-1852) aussi appelé Théâtre Royal, le Théâtre Royal de la rue Coté (1852-1913) et l'Académie de Musique (1875-1910).

La construction de ces édifices est-elle une simple opération financière ou une volonté de continuité qui démontre un réel désir des hommes d'affaires anglophones montréalais de créer une véritable tradition théâtrale? De toute façon, ces tentatives sont vaines car ces lieux n'ont pas permis, à quelques exceptions près, le passage du stade amateur à celui de professionnel. La raison de l'échec en est simple. Il est, pour l'essentiel, imputable au développement rapide de l'activité théâtrale américaine qui, par la tournée, cherche des revenus supplémentaires pour ses spectacles. Cet envahissement est facilité par le développement du chemin de fer.

L'analyse de l'activité de ces théâtres nous permet de constater le bouleversement des formes et l'apparition de nouveaux genres de spectacles et de nouveaux noms de décorateurs. Les classiques sont remis au goût du jour dans des décors à grand déploiement<sup>11</sup>. Le mélodrame, toujours à la mode, évolue vers le pathétique spectaculaire après avoir exploité la veine du surnaturel et de l'exotisme. Il se complique d'incidents dramatiques visuels: des feux, des explosions, des avalanches, des naufrages, etc. Le *burlatta* et le vaudeville se

---

<sup>11</sup> En Angleterre, à travers l'œuvre shakespearien, c'est le fils d'Edmund Charles Kean (1811-1868) qui ouvre la voie au grand déploiement des classiques. Il travaille de 1851 à 1859 au théâtre Princess à Londres et s'entoure des peintres-décorateurs importants de l'époque: Grieve, Cuthbert, Days, Lloyds, Telbin, Gordon, etc. Il fait une tournée en Amérique, accompagné de sa femme Ellen Tree, la fille de Dion Boucicault.

développent en féeries et en *extravaganzas*, genre qui donne naissance au «*leg show*»<sup>12</sup>. Celui-ci se transforme en «chorus line», relié au burlesque ou au music-hall. Des genres nouveaux comme les tableaux-vivants, le *Minstrels' Show*, le café-concert et l'opérette puis, finalement, la comédie musicale apparaissent.

Les décorateurs de ces spectacles sont des artistes scéniques étrangers venus de New York ou de Londres, qui fournissent des décors de «*stock*»<sup>13</sup>. Parmi eux, on retient les noms de James Lamb, H. Cuthberth, Fraizie, Hylliard, Hawthorne, John Watson, Seavy, Rough, Lewis et R. Farren. C'est l'apogée du «*stock*» dans le décor. Prenons pour exemple, le cas de l'Académie de Musique. À son ouverture, en 1875, on trouve dans ce théâtre, outre le rideau de scène, une douzaine de toiles comprenant une vue océanique, un jardin très joli, un paysage, une chaumière avec vue champêtre, une scène gothique, une rue ancienne, une rue moderne, une prison, une pièce simple, une cuisine. Le magasin de ce théâtre comprend 72 pendrions, deux ensembles de frises, ainsi qu'une très grande variété de ponts, de rochers, de balustrades et un très bel exemple de perspectives<sup>14</sup>. Ce stock permet donc au théâtre de recevoir de nombreux genres de spectacles. Il est renouvelé et rafraîchi périodiquement.

---

<sup>12</sup> Le *burletta* est en Angleterre l'équivalent du vaudeville et de l'opérette en France. Ce genre est inventé par les artistes qui ne détiennent pas de «patente royale». Ils contournent l'interdiction de jouer le répertoire en y introduisant chansons, danses et musique. Sa définition officielle est donc: «une comédie en prose qui contient au moins cinq chansons par acte». La *féerie*, quant à elle, est une forme de spectacle avec corps de ballet et grand déploiement, dont l'action se passe dans des royaumes mythiques. Elle apparaît en France sur les boulevards vers 1840. La plus célèbre féerie est *la Biche au bois*, créée en 1845 au théâtre de la Porte Saint-Martin. Ce spectacle passera en Amérique sous le nom d'*extravaganza*. La première *extravaganza* américaine, présentée au Niblo's Garden de New York, est la féerie *The Black Crook*, dont le succès est phénoménal.

<sup>13</sup> Avec le développement des genres musicaux et de la tournée, les théâtres garnissent leurs magasins de décors d'une série de toiles dont les sujets s'adaptent à tous les spectacles possibles.

<sup>14</sup> *The Gazette*, Montréal, 13 novembre 1875, p. 2.

À partir de 1880, les besoins des théâtres en décors s'atténuent puisque les troupes de tournée, de plus en plus nombreuses, voyagent avec leurs propres décors. Cette situation favorise moins qu'on le souhaiterait l'apprentissage de nos artistes peintres. Fort heureusement, ces bastions de l'activité théâtrale américaine professionnelle ne sont pas les seuls lieux de théâtre de la ville. Des salles plus modestes apparaissent dès 1851<sup>15</sup>. Elles ne sont pas toutes dotées d'équipements très sophistiqués et leurs propriétaires ont sûrement fait appel à des artistes locaux pour s'approvisionner en décors. L'identité de ces derniers est rarement mentionnée dans les journaux. En 1860, seulement deux peintres-décorateurs sont cités en rapport avec la décoration de salles: un artiste italien François Pedretti<sup>16</sup> à la salle Bonsecours et Heldt, un peintre fresquiste allemand, au Mechanic Hall, au Nordheimer et au St. Patrick Hall<sup>17</sup>.

Tout comme en Europe aux siècles précédents, le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle voit le métier de peintre-décorateur prendre ici un essor considérable grâce à l'apparition du Conseil des Arts et Manufactures en 1872<sup>18</sup>. De 1875 à 1890, on peut relever le nom d'une trentaine d'artistes sous la rubrique peintres-décorateurs et fresquistes ou «*painters-decorators*» dans le *Montreal Directory*. Mais ce n'est qu'à partir de 1889 que quatre d'entre eux, W. G. Lorentz (de 1889 à 1895) — qui enseigne le dessin au Montreal School of Arts and Design,

---

<sup>15</sup> Le City Concert Hall, au-dessus du Marché Bonsecours; le St. Lawrence Hall, rue Saint-Jacques; le Bonaventure (1857-?), situé au carré Victoria où aura lieu une saison d'été de théâtre français en 1860 (voir *la Minerve*, 12 juin 1860, p. 3); le Mechanic Hall (1854-1883), rue Saint-Jacques; le Nordheimer, rue Saint-Jacques (1866-1888); le Saint-Patrice (1867-1872); carré Victoria; l'Albert Hall (1887-1887), rue Sainte-Radegonde (qui devient ensuite la Côte du Beaver Hall); le Théâtre Dominion (1872-1878), rue Gosford; le Crystal Palace Opera House (1884-1886), carré Dominion; le Conservatoire (1887), rue Bonsecours; le pavillon du Parc Sohmer (1893-1919); etc.

<sup>16</sup> Cet artiste-peintre est présent à Montréal une dizaine d'années. Voir *la Minerve*, 7 mars 1854, p. 2. Il publie une annonce dans *la Minerve* du 6 juin 1861, p. 3.

<sup>17</sup> Anonyme, «Consécration de la chapelle du grand séminaire», *la Minerve*, 18 octobre 1864, p. 2.

<sup>18</sup> Voir Renée N.-Gurik, «Un pionnier de la décoration théâtrale: Octave Ritchot, *l'Annuaire Théâtral*, n° 2, printemps 1987, pp. 71-85.

l'école du Conseil —, Delphis-Adolphe Beaulieu (de 1890 à 1910), Albert Ratel (de 1897 à 1898) et J.-N. Arcand (de 1900 à 1906) s'annoncent carrément sous la rubrique de «*Theatrical Scenery Artists*». De ce travail scénique, on ne trouve pas de trace dans les journaux. Mais cela nous permet de supposer qu'à partir du dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle, le métier de peintre scénique est exercé dans la ville. On peut même imaginer que plusieurs d'entre eux aient fonctionné sous la forme de «studios scéniques», comme à Paris ou à New York, car, de 1878 à 1884, D.-A. Beaulieu s'associe à O.-M. Lavoie et, en 1886, à Rochon.

### Joseph-René Garand

De toutes les traces parcellaires des artisans visuels de cette époque que gardent les journaux, un seul nom émerge, maintes fois déformé. Il s'agit de Joseph René Garand qui peut être considéré comme le premier grand décorateur scénique d'origine canadienne-française, au XIX<sup>e</sup> siècle. Son nom apparaît pour la première fois sur les placards publicitaires de la création de l'opéra *Jeanne d'Arc*, de Gounod et Barbier, à l'Académie de Musique en mai 1877. Produit et dirigé conjointement par Calixa Lavallée et Jéhim-Prume, ce spectacle met en vedette l'italo-québécoise Rosita Delvecchio dans le rôle titre. On peut lire, à partir du 7 mai, dans les annonces de *la Minerve* que les décors de la pièce sont de R.-T. Garant<sup>19</sup>. Durant la semaine de représentation, du 14 au 19 mai, les comptes rendus des journaux de l'époque soulignent la qualité de la musique, du jeu mais ne mentionnent pas les décors.

En consultant le *Montreal Directory*, on constate qu'il n'existe pas de «Garant» avant 1886 mais uniquement des «Garand». On trouve un René Garand à la R.-J. Garand & Co. dont l'adresse commerciale est le 781 et demi rue Craig. Cette compagnie est composée de René Garand et P. A. Thowbridge et a pour raison sociale «*Painter and Decorator - house and fresco painters*». Il

---

<sup>19</sup> Placard publicitaire paru dans *la Minerve* du 7 mai 1877, p. 3.

s'agit très certainement du même peintre-décorateur spécialisé en décoration d'habitations et peintures murales d'intérieur.

Le nom est écrit sans erreur, six mois plus tard, dans des critiques de journaux lors de la reprise de l'opéra *Jeanne d'Arc* au Théâtre Royal. *La Minerve* du 16 novembre signale le nom de R.-J. Garand et souligne la beauté de la scène de la Cathédrale de Reims<sup>20</sup>. *Le Canard* du 1<sup>er</sup> décembre 1877 est plus précis: «le peintre des scènes de *Jeanne d'Arc* mérite un bon point. Monsieur Garand a fait les choses avec beaucoup de chic». L'année suivante, Garand et Thowbridge se séparent et la compagnie R.-J. Garand affiche: «*Painter and Decorator - Plain and Artistic*». René Joseph Garand semble se consacrer de plus en plus au théâtre. La saison 1878 lui en donne largement l'occasion avec la reprise de la production de *Jeanne d'Arc* et deux créations: *les Noces vénitiennes* de Victor Séjour et *le Doigt de Dieu* de d'Ennery. On annonce des costumes d'une grande beauté et d'une grande valeur spécialement importés pour l'occasion, mais aucune mention des décors. Nous pouvons cependant supposer qu'ils soient de René-Joseph Garand, car en 1878 il loge à la même adresse qu'Alphonse-Victor Brazeau<sup>21</sup>, le régisseur des deux derniers spectacles<sup>22</sup>. En décembre, ce même Brazeau a le bonheur de voir une de ses pièces, *les Fiancés de 1812, épisode de guerre*, créée à l'Académie de Musique de Montréal. Les quatre actes de ce drame se passent sur la frontière américaine et à Chateauguay et mobilisent trois cents acteurs, musiciens et figurants, dont des membres du 65<sup>e</sup> Bataillon, le seul régiment français de l'armée canadienne, comprend 300 acteurs<sup>23</sup>. Bien qu'il n'y ait dans les journaux aucune mention du peintre-décorateur, nous pouvons supposer que les décors, fort louangés, sont de Garand.

---

<sup>20</sup> *La Minerve*, 16 novembre 1877, p. 3.

<sup>21</sup> Au 35 de la rue Payette, selon le *Montreal Directory*.

<sup>22</sup> Cette époque d'effervescence voit poindre une première tentative de professionnalisation du théâtre francophone avec, outre Brazeau, les comédiens Louis Labelle, René Chartrand et madame Granger qui fondent la troupe Saint-Louis.

<sup>23</sup> Mesdames Maugard et Granger, Louis Labelle et Victor Brazeau tiennent les principaux rôles de cette production.

Son nom est cependant clairement mentionné pour un autre spectacle, l'opéra de François Adrien Boildieu sur un livret d'Eugène Scribe, *la Dame Blanche*, produit par Calixa Lavallée au Théâtre Royal. *La Minerve* du 30 avril, dans une lettre signée par «Un Monsieur de l'orchestre» précise que: «les décors sont du meilleur goût, surtout le Château d'Avenel au 3<sup>ème</sup> acte: ils étaient peints par un jeune Canadien qui s'appelle Garant [sic]»<sup>24</sup>. Les années 77-78 le consacrent indéniablement peintre-décorateur de théâtre.

Quelques années plus tard, il est cité dans un placard publicitaire qui annonce la création de *Papineau* et de *l'Exilé* de Louis Fréchette. Cet événement important de notre littérature dramatique prend place à l'Académie de Musique du 7 au 12 juin 1880. On y annonce des «décors nouveaux peints spécialement par M. R. Garant de Montréal»<sup>25</sup>.

Le 8 juin, en page 2 de *la Patrie*, on lit: « N'oublions pas avant de terminer de dire un mot des décors des villages de Saint-Denis et de Saint-Charles de la dernière scène, la frontière, dûs au pinceau d'un compatriote, M. Garant [sic]. C'est historiquement fidèle et fort bien fait au point de vue artistique». Le 10, *la Minerve* souligne «que la bataille de Saint-Denis est un splendide tableau qui est encore relevé par la richesse et l'actualité des décors». Le 11, *la Patrie* renchérit: «Les tableaux de la bataille de Saint-Denis, du village Saint-Charles illuminé et du pont de la frontière, sont des merveilles d'art scénique».

Par la suite, le nom de Garant disparaît des annonces de spectacles (il y en a peu) et du *Montreal Directory*. On peut supposer qu'il voyage et travaille à l'étranger. Il a en effet fait partie du Studio scénique Leelah, de New York, durant plusieurs années<sup>26</sup>. Son nom réapparaît à Montréal en 1893 au Théâtre Royal où, avec Taft, il est responsable des améliorations du théâtre et des

---

<sup>24</sup> Un Monsieur de l'orchestre, «Causerie musicale», *la Minerve*, 30 avril 1878, p. 2.

<sup>25</sup> Placard publicitaire paru dans *la Minerve* du 3 juin 1880, p. 2.

<sup>26</sup> Renseignement fourni en 1983 par Lucille Ritchot, fille d'Octave Ritchot (document personnel de l'auteur).



**Théâtre Illustré, Guillaume Tell, opéra de Rossini représenté au Théâtre Français. Le Passe-Temps, 1<sup>er</sup> février 1896, p. 5.**

Cette esquisse signée Raoul Barré nous donne un aperçu d'un décor exécuté pour le théâtre de l'Opéra Français, rue Sainte-Catherine, près de Saint-Laurent. Parmi les peintres scéniques des trois saisons de ce théâtre (1893-1896) on peut citer René-Joseph Garand, Monsieur Saucier et Octave Ritchot.

nouvelles toiles, ainsi que le précise *la Presse* du 25 juillet. La même année, à partir de l'automne, le Théâtre Empire, situé rue Sainte-Catherine, coin Saint-Dominique, subit des travaux de rénovation et devient le Théâtre de l'Opéra Français. Une société du même nom, constituée du propriétaire Monsieur A.D. Taylor et de quelques hommes d'affaires canadiens-français, propose au public montréalais deux saisons complètes d'opérette et de comédie et une troisième d'opéra, tronquée par la faillite. Tous les spectacles de ces saisons, le va-et-vient des artistes, et la faillite finale de l'Opéra Français sont abondamment couverts par les journaux et petites revues du temps. Mais nul ne fait mention des artisans de scène impliqués dans la production, même pas les rares parties des programmes encore existants déposées à la Bibliothèque nationale du Québec. Pourtant ils ont dû être nombreux à travailler pour la Société d'Opéra car la somme de décors peints en ces trois années de programmation, qui cumulent plus de cent œuvres, est impressionnante. Dans le budget dévoilé au public dans la revue *l'Orchestre* à l'automne 1894, il est prévu, par semaine, la somme de 50\$ pour les frais d'entretien de la salle et le renouvellement des décors, ainsi que 400\$ pour l'administration et le personnel de soutien. Nous savons cependant que Garand œuvre à l'Opéra Français et qu'il prend, à partir de 1894, un jeune élève nommé Octave Ritchot<sup>27</sup>. La revue *le Canard* évoque le travail de Garand dans un article satirique où l'auteur, qui signe du pseudonyme Bon Teint, s'amuse à décrire une toile (vraie ou fausse?) servant de rideau d'avant-scène au Théâtre Français. Le pavillon du Parc Sohmer y remplace l'église Saint-Marc dans une vue de Venise, pas croyable mais «Garand Tis» vrai!<sup>28</sup>

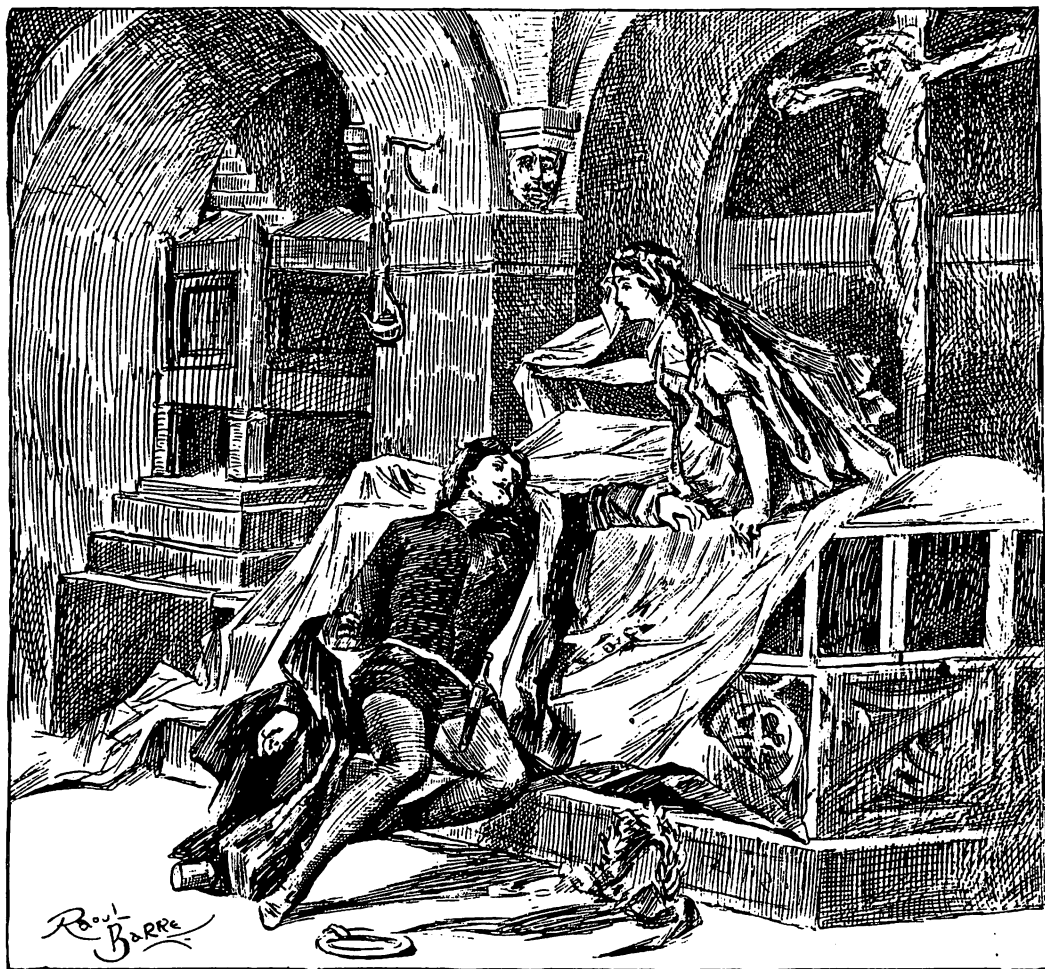
Le nom de Garand va se retrouver dans certains des théâtres qui ouvrent à Montréal à partir de 1894<sup>29</sup>, tel le Monument-National. Nous assistons, dès

---

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> Bon teint, «Salon de 1894», *le Canard*, vol. 1, n° 8, 20 janvier 1894.

<sup>29</sup> Outre le Monument-National (1893), rue Saint-Laurent, mentionnons l'ouverture du Français (1898), rue Sainte-Catherine (coin Saint-Dominique), du Queens (1880-1899), rue Sainte-Catherine (coin Université), du Her Majesty's (1898-1964), rue Guy, du Théâtre National Français (1900), du Théâtre des Nouveautés (1902-1908), etc.



**Théâtre Illustré, *Roméo et Juliette*, opéra de Gounod représenté au Théâtre Français. *Le Passe-temps*, 7 décembre 1895.**

Cette esquisse signée Raoul Barré nous donne un aperçu d'un décor exécuté pour le théâtre de l'Opéra Français, rue Sainte-Catherine près de Saint-Laurent. Parmi les peintres scéniques des trois saisons de ce théâtre (1893-1896) on peut citer René-Joseph Garand, Monsieur Saucier et Octave Ritchot.

Il est intéressant de noter la similitude de ce décor avec celui qui sera peint quelques années plus tard au Théâtre des Nouveautés pour la pièce de Shakespeare. Voir ill. n° 5 (hors-texte).

1898, à une véritable explosion de l'activité théâtrale française. Le nombre de lieux convertis en théâtres en fait foi, mais tout comme au début du siècle, soulignerait-il la précarité de cette activité plutôt que sa bonne santé? La multiplication des salles de théâtre entraîne des besoins en décorations intérieures et scéniques; ce qui a pour effet de stimuler le développement du métier de peintre-décorateur. Mais à long terme beaucoup sont appelés et peu sont élus. Car rares sont les théâtres qui offrent aux artistes une continuité de pensée et de programmation et qui les réengagent année après année. Le statut de pigiste, à la base de toute activité théâtrale, n'en est que plus difficile.

La trace de la carrière de Garand se dilue dans le grand magma des pages de descriptions des spectacles offerts à Montréal tant en anglais qu'en français. En 1899, il offre d'exécuter gratuitement pour la salle du Monument-National un rideau d'avant-scène. L'offre semble être acceptée. Un peu plus tard, il sollicite la permission de la Société Saint-Jean-Baptiste d'utiliser le cadre de peinture<sup>30</sup> que possède ce théâtre. Les toiles sont destinées au Théâtre Her Majesty's. Il œuvre encore au Monument en 1902. *La Presse* annonce: «*Cyrano de Bergerac*, décors de Garand». La critique de l'époque précise que «les décors, spécialement faits, sont une splendeur d'exactitude inaccoutumée»<sup>31</sup>.

Au printemps 1900, il est au Théâtre des Variétés, Carré Chaboyer, et signe les décors des *Pirates de la savane* qui lui valent d'autres mentions.

Les amateurs de drame vont se régaler cette semaine en assistant à une représentation. Monsieur Chaput, le directeur, a engagé 25 figurants et

---

<sup>30</sup> Le Monument-National possède un cadre de peinture à l'arrière de la scène. Ce cadre est un très grand châssis sur lequel on peut tendre une toile à la verticale pour la peindre. Voir Renée Noisieux-Gurik, «À la recherche des peintres scéniques du Monument National», *les Cahiers de la Société d'histoire du théâtre du Québec*, n° 1, septembre 1990, pp. 5-23.

<sup>31</sup> *La Presse*, 16 novembre 1901, p. 9.

ses décors sont superbes. Ils ont été exécutés par messieurs Garant et Julien, artistes<sup>32</sup>.

Cette année-là, il est aussi rattaché à l'Académie de Musique et son nom paraît sous la rubrique «peintre scénique» de l'*Annuaire Julius Cahn*, le guide théâtral officiel. On le retrouve encore en 1905-1906 au Théâtre Français dont Paul Cazeneuve est alors directeur. La presse apprécie «cette débauche de décors admirables qu'on ne retrouve qu'au Français»<sup>33</sup>. Durant la saison 1906-1907, Garand participe, avec Octave Ritchot - son ancien élève -, à la création et à l'exécution de décors au Théâtre National Français, sous la férule de Cazeneuve qui a réintégré ce théâtre<sup>34</sup>. La saison est particulièrement axée sur le spectacle à grand déploiement dans le genre *Théodora* de Sardou, pour ne nommer que ce drame. Il est encore présent au Canadien-Français en mai 1915 et partage avec le peintre Delangis une saison dirigée par Armand Robi et J.O. Hooley. C'est l'une des dernières traces de Garand sur les scènes montréalaises, particulièrement les scènes dont il a été le maître incontesté au tournant du siècle. Sans enfants, il se retire à la fin de sa vie chez des neveux et disparaît durant les années vingt.

### D'Octave Ritchot à Hector Delangis

Nous ne reprendrons pas en détail la carrière d'Octave Ritchot (ill. n° 4) dont l'importance, dans l'histoire de notre scénographie, est considérable. Comme nous l'avons déjà souligné dans un article précédent, publié dans l'*Annuaire théâtral*<sup>35</sup>, Ritchot a été une figure dominante du début du siècle, tant par sa longévité que par la qualité de ses productions.

---

<sup>32</sup> Anonyme, «Amusements», *le Monde illustré*, n° 830, 31 mars 1900, p. 779.

<sup>33</sup> Capias, «Théâtre Français», *la Vie artistique*, samedi 25 novembre 1905, p. 8.

<sup>34</sup> Renée Noiseux-Gurik, «Un pionnier de la décoration théâtrale: Octave Ritchot», *op. cit.*

<sup>35</sup> *Ibid.*



THEATRE CANADIEN FRANÇAIS

SEMAINE DU 31 JANVIER

La Desopilante Operette  
à Grand Spectacle

LE PETIT FAUST

Carte postale - Théâtre Canadien-Français.

Cette carte postale pour *le P'tit Faust* est signée Delangis. (Archives personnelles de Renée Noiseux-Gurik, provenant de sa famille.)

Octave Ritchot a principalement travaillé aux Variétés (1898-1900), au Théâtre National Français de 1900 à 1917, au Family en 1918, à l'Orpheum de 1918 à 1919, puis finalement aux cinémas Loew's, Palace et Capitol. Il poursuit sa carrière à la Société canadienne d'opérette, de 1923 à 1928(?), et au petit Théâtre Chanteclerc, futur Stella (et actuel Rideau Vert), rue Saint-Denis de 1828 à 1830. On peut constater que la carrière de cet artiste jouit d'une grande stabilité et peut être facilement reconstituée<sup>36</sup>. Après Garand, Ritchot est le peintre scénique dont le nom apparaît le plus fréquemment dans les journaux et les programmes d'époque.

Avec l'avènement de l'âge d'or du théâtre au Québec, on pourrait croire à la reconnaissance du métier de peintre scénique, donc à la possibilité de retracer de nombreuses autres carrières. Il n'en est rien, au contraire. Les programmes conservés dans nos archives nous livrent chichement quelques noms corroborés par les journaux qui les citent épisodiquement à l'occasion de comptes rendus de spectacles. Le tour en est vite fait.

Outre Garand et Ritchot, on peut aussi relier au Théâtre National Français les noms de Fortin, Julien, S. D. Parker et L. J. Blanchet. Au Français, celui de P.J. Cunningham, et à la Renaissance, Carré Chaboyer, celui de Saboni. Saucier a fourni les décors à l'ouverture du Café-concert Eldorado, et à cette occasion, Sylvio, le chroniqueur de la revue *le Passe-Temps*, rappelle qu'il fut un ancien décorateur de l'Opéra Français<sup>37</sup>. Son nom se retrouve aussi sur les registres de la Société Saint-Jean-Baptiste en relation avec les Soirées de Famille du Monument-National. Ce dernier établissement a accueilli de nombreux peintres scéniques parmi lesquels on retient Gratton, Saint-Germain, F.-E. Meloche, Arthur Denis, Alonzo Ryan, La Boissonnière, Octavien Giroux, Henri Leduc, Anatole Fortier, Georges Boesel, Alfred Faniel, Marcel Salette,

---

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> Sylvio, «Chronique de Quinzaine», *le Passe-Temps*, Montréal, 1<sup>er</sup> avril 1899, p. 66.

Nicholas Maherney et Jos Steinberg<sup>38</sup>. Ce dernier, après avoir signé les fameux décors de *la Passion* de Julien Daoust, présentée au Monument-National en 1902, œuvre au Bijou en 1906 sous le nom de la New York Decorating Co.<sup>39</sup> Quant à Nantel, il semble avoir travaillé à la Gaieté Française et au Palais-Royal. Napoléon Saint-Charles, frère aîné du peintre réputé Joseph, brosse des toiles pour le Klondyke Music Hall et le Palais Royal, qui engage aussi un certain Lavigne. Le nom de R. Turcotte (ill. n° 5) apparaît une saison, celle de 1904, dans les programmes des Nouveautés<sup>40</sup>. Est-il l'unique peintre-décorateur de cet établissement important qui connut six saisons théâtrales? Nous l'ignorons.

On peut aussi citer Villefort au Canadien Français. Derrière chaque nom, il y a une ou deux expériences théâtrales, quelquefois une petite carrière qu'il n'est pas facile de reconstituer faute de témoins et de documents. Cependant en reconstituant l'historique d'un théâtre situé coin sud est de la rue Sainte-Catherine et Saint-André, de biais avec la célèbre Maison Dupuis Frères, appelé successivement Café Concert Stadium, Nationoscope, Canadien Français et Théâtre du Peuple, on retrouve la trace d'un troisième peintre scénique d'importance, nommé Hector Delangis.

La carrière de ce peintre a été le seul élément de continuité de ce théâtre, et une garantie de sa qualité visuelle durant plus de quinze années. Cet établissement, qui a changé quatre fois de nom et cinq ou six fois de direction, a offert près de 500 spectacles de tous genres: du mélodrame, de la comédie, du

---

<sup>38</sup> Renée Noiseux-Gurik, «À la recherche des peintres scéniques du Monument-National», *op. cit.*

<sup>39</sup> Jos Steinberg est présenté au public comme un peintre allemand de haute réputation (Anonyme, «Nos théâtres», *la Patrie*, 21 février 1903 p. 5; *ibid.*, 20 février, 1903 p. 2. On retrouve son nom dans un programme de 1906 du Théâtre Bijou: il est alors gérant de la New York Decorating Co., située au 8 ouest de la rue Craig (Programmes déposés à la Bibliothèque de la Ville de Montréal).

<sup>40</sup> Dont la Bibliothèque nationale du Québec possède des exemplaires reliés en cuir des années 1902 à 1908.

drame, de la revue, de l'opérette, de la comédie musicale et, très épisodiquement, du burlesque.

### Hector Delangis

En 1907, dans l'édifice de la succession L. P. Plessis, dit Bélair, se trouve un petit café issu de la tradition montmartroise, Le Café-concert Stadium. Georges Gauvreau, directeur du Théâtre National Français, et son comptable, Damase Larose le transforment en une salle de spectacle de 1 00 sièges au coût de 52000 dollars dans le but d'en faire une salle de «vues animées» qu'ils nomment Nationoscope. Ils y font alterner théâtre et cinéma. Après l'avoir dirigé trois ans durant, ils le vendent à Messieurs B. Montezano et Alphonse Demers<sup>41</sup> qui décident d'en refaire un théâtre.

À la mi-mars 1912, la petite troupe du Nationoscope est renforcée par celle du Parisiana dirigée par Julien Daoust. Il présente son *Chemin des larmes*, succès assuré, et enchaîne avec *Jeanne d'Arc*, *le Roi de Rome*, *Faust*, etc. Quelques programmes, datant de 1912 et de 1913, nous livrent les noms d'Edmond Beaupré comme chef machiniste, de C. Massino comme chef d'orchestre et de E. Gervais comme chef électricien. Ils nous dévoilent aussi la présence d'Hector Delangis à la peinture scénique. Est-il nouvellement engagé ou en place depuis les débuts du Nationoscope? Nous ne la savons pas mais, chose certaine, ce nom - Delangis, ou Delangys ou de Langis - est synonyme de qualité visuelle. *La Patrie* le mentionne plus d'une fois dans le cas de pièces à grand déploiement, telles *Michel Strogoff* ou *les Deux orphelines*, pour lesquelles

---

<sup>41</sup> Le théâtre vient alors d'être partiellement endommagé par un incendie. Malgré les améliorations apportées, il n'est pas entièrement conforme aux normes de sécurité de la ville. Les nouveaux propriétaires éprouvent des difficultés à le rentabiliser. (Archives de la Ville de Montréal, dossier sur le Théâtre Canadien Français.)

«il brosse des décors de toute beauté»<sup>42</sup>. Julien Daoust vise haut et veut concurrencer le Théâtre National Français. D'ailleurs la semaine du 6 mai 1912, le Nationoscope et le Théâtre National Français mettent tous deux à l'affiche le *Roméo et Juliette* de Shakespeare.

Dans *la Presse* et *la Patrie*, on insiste sur la qualité visuelle des deux productions. Au T.N.F., on trouve «un vaste plateau qui permet la plus vaste figuration, richesse et fraîcheur des costumes, décors grandioses, parfaitement adaptés et brossés de bonne main»; tandis qu'au Nationoscope, le «défilé d'enfants [...] jette sa note claire et charmante au milieu de ce déploiement de luxe artistique. En tête du défilé d'enfants, la petite Germaine Giroux se mérite une salve d'applaudissements»<sup>43</sup>. Mais des plaintes logées chez le Surintendant des bâtiments de la Ville de Montréal forcent la fermeture du Nationoscope, qui doit être entièrement rénové. De la réouverture, en 1913, jusqu'en mai 1926, Delangis semble présent dans cet établissement, en dépit des incessants changements dans les directions artistique et administrative<sup>44</sup>. Cette longévité témoigne bien de son remarquable talent, au fil de toutes ces années, il signe des décors très appréciés pour les genres les plus divers et dans des conditions sans cesse changeantes. Du drame à la revue, du burlesque à l'opérette et au mélodrame populaire, Delangis a créé des œuvres originales. Parfois, il a été «fidèle à la création» parisienne, reproduisant les décors originaux avec fidélité.

Mais en décembre 1926, le Canadien Français est converti en un vaste hangar dans lequel on construira des magasins à l'automne 1927<sup>45</sup>. Car entre--

---

<sup>42</sup> Anonyme, «Michel Strogoff», *la Patrie*, 17 août 1912, p. 18; Anonyme, «Les Deux Orphelines», *la Patrie*, 24 août 1912, p. 19.

<sup>43</sup> Anonyme, «Théâtre, Concerts, Spectacles», *la Patrie*, 7 mai 1912, p. 3. Les peintres scéniques ne sont pas mentionnés. Nous savons par les programmes déposés à la Bibliothèque municipale de Montréal qu'il s'agit d'Octave Ritchot et de Delangis.

<sup>44</sup> Ces directeurs artistiques sont avant tout des hommes d'affaires qui assument l'organisation financière de la saison théâtrale: programmation et troupe.

<sup>45</sup> Férule Mendès, «Dans nos théâtres et chez nos artistes», *le Canard*, 11 septembre 1927, p. 10.

temps survient la triste catastrophe du Théâtre Laurier. Delangis perd son port d'attache. En 1928, le Monument-National demande des soumissions à cinq peintres scéniques, parmi lesquels on relève le nom de «De Langis»<sup>46</sup>. Il va ensuite tenter sa chance à Hollywood, tout comme Paul Cazeneuve, et reste à l'étranger une vingtaine d'années. Lorsqu'il revient au début des années 50, il a soixante-dix ans.

Le nom de Garand apparaît en 1877 et celui de Delangis disparaît en 1927. De ces cinquante années de riches activités, qui représentent l'apogée de la peinture scénique à Montréal et au Québec, on parvient difficilement à reconstituer la carrière de trois artistes de grand talent: Garand, Ritchot et Delangis. C'est peu et décevant. Mais c'est également révélateur. Révélateur du statut de ces artistes et révélateur de la perception qu'ont, de leur travail, les critiques de théâtre. Rappelons, tout d'abord, que le décor, en général, est très peu traité par les critiques et que, quand ils s'y intéressent, ils s'en tiennent généralement à des commentaires très laconiques sans entrer dans des descriptions détaillées des productions visuelles. Par exemple, quand on y souligne la qualité des décors, c'est pour en saluer la qualité d'exécution, guère plus. Et le peintre scénique reste conséquemment un obscur artisan de scène dont le nom présente peu d'intérêt et est donc tu. Comment expliquer autrement qu'on ignore le responsable des décors au Théâtre des Nouveautés, qui était pourtant le théâtre le plus prestigieux du début du siècle et qui avait la réputation de présenter des décors superbes?<sup>47</sup>

Mais ce qui est superbe vient généralement d'ailleurs. La reproduction d'un décor parisien, londonien ou new-yorkais, est un gage de succès, alors que la création d'un décor original demeure une entreprise suspecte, hasardeuse et beaucoup moins prestigieuse. Ceci a pour conséquence que, dans le domaine visuel comme dans l'ensemble de l'activité théâtrale, le marché et la critique

---

<sup>46</sup> Renée Noiseux-Gurik, «À la recherche des peintres scéniques du Monument National», *op. cit.*

<sup>47</sup> Le nom du peintre décorateur Turcotte est mentionné dans un programme, sans autre détail.

privilégient la reproduction à la création, et que les peintres scéniques sont, plus souvent qu'autrement, astreints à recopier des œuvres préexistantes. Ceci est d'autant plus déplorable que la vingtaine de peintres scéniques qui se risquent dans le métier au début du siècle ont toutes les connaissances artistiques techniques requises pour créer des œuvres originales et intéressantes, ainsi qu'ils l'ont démontré en quelques trop rares occasions. Le problème du statut des peintres scéniques est accentué par le fait que, à l'exception de Delangis et d'Octave Ritchot - qui est attaché au Théâtre National Français pendant plusieurs années -, les peintres scéniques ne bénéficient d'aucune stabilité professionnelle. Ils doivent travailler dans différents théâtres pour survivre, ce qui est très exigeant et ce qui explique la brièveté de leur carrière au théâtre.

Certaines de ces constatations ne semblent pas, hélas, disparues de notre pratique actuelle. Serait-elle moins éloignée de celle du début du siècle que nous voudrions bien le croire? Cette question en appelle une deuxième: Serons-nous plus attentifs aux traces du théâtre qui se fait actuellement et permettrons-nous aux chercheurs de demain d'analyser adéquatement l'apport des scénographes à notre activité théâtrale d'aujourd'hui? C'est à souhaiter<sup>48</sup>.

---

<sup>48</sup> On notera que depuis 1987 l'option Théâtre du Cégep Lionel-Groulx a rendu hommage à ces trois pionniers du tournant du siècle que sont René-Joseph Garand, Octave Ritchot et Hector Delangis, en donnant leur nom aux trois salles de classe de la première année Production de l'Option.

Jean-Marc Larrue

La scénographie professionnelle au Québec  
(1870-1990)  
ou la quête historique d'un pouvoir  
et d'une reconnaissance

Un théâtre qui changerait de caractère tous les vingt-cinq ans, dans lequel les nouvelles générations tenteraient de tout recommencer depuis le début, faisant table rase de tout ce qu'avaient réalisé leurs prédécesseurs, ne présenterait évidemment aucun intérêt.

Jerzy Koenig<sup>1</sup>

Jamais les scénographes du Québec — appelons-les ainsi par commodité — n'ont autant fait parler d'eux! Ils sont partout et s'affirment avec toute la vigueur de ceux qui sont convaincus du bien fondé de leur cause et qui réclament enfin leur dû. Qui pourrait, qui oserait les en blâmer? D'expositions en colloques, d'émissions radiophoniques en numéros de revues spécialisées, ils imposent, individuellement ou par le biais de leur Association (des professionnels des arts de la scène du Québec), une nouvelle donne au monde du théâtre québécois dont ils constituent désormais l'une des forces majeures.

---

<sup>1</sup> Jerzy Koenig, «Les nouveaux metteurs en scène» in *le Théâtre en Pologne*, janvier 1971. Cité par Yves Bonnat, «Décor: non — Scénographie: oui», *le Décor de théâtre dans le monde depuis 1960*, sous la direction de René Hainaux, Meddens, Bruxelles, 1973, p. 11.

C'est pour tenter de mieux comprendre ce phénomène complexe et nouveau que Hélène Beauchamp<sup>2</sup> et moi avons entrepris, dès l'hiver 1989, de mener des enquêtes auprès des jeunes scénographes québécois qui dominent la scène théâtrale actuelle. À vrai dire, notre objectif était double. D'une part, nous voulions comprendre la signification de la mutation profonde dont nous sommes les témoins depuis le début des années 70 au Québec. Nous espérions pouvoir en cerner les enjeux et en identifier les principaux agents — les scénographes eux-mêmes. D'autre part, nous espérions pouvoir inscrire ces développements récents dans un processus à plus long terme. Mais dès le début, nous avons été confrontés à deux difficultés majeures: l'ambiguïté des termes et le mythe de la génération spontanée.

### *Une terminologie piégée*

L'évolution sémantique du terme scénographie et les effets qu'elle a eus sur le sens du mot décor sont une première source de graves problèmes amplement discutés ailleurs dans ce numéro car, on le voit bien aujourd'hui, la scénographie du XX<sup>e</sup> siècle se trouve, à certains égards, aux antipodes de la scénographie baroque et illusionniste des siècles précédents. Mais, ce qui complique encore plus les choses, c'est que cette scénographie dite «moderne», qui s'est épanouie à la suite du symbolisme et d'autres mouvements artistiques subséquents nés au cours du premier quart de ce siècle - le futurisme, le dadaïsme, le Bauhaus -, n'est pas systématiquement applicable à toutes les révolutions scéniques nées de la modernité, comme en fait foi la situation en porte-à-faux d'Antoine et de Stanislavski qui, tout en étant reconnus comme des champions de la modernité théâtrale, ne participent pas de la révolution scénographique moderne.

---

<sup>2</sup> Hélène Beauchamp est professeure au Département de théâtre de l'UQAM. Pour les besoins de cette recherche, nous avons rencontré en entrevue une quinzaine de scénographes actuels ainsi que des décorateurs à la retraite. Hélène Beauchamp a déjà publié des articles sur certains d'entre eux qui, combinés avec celui-ci, à l'élaboration duquel elle a collaboré, et d'autres en préparation, devraient fournir la matière d'un ouvrage sur la question.

Dans son essai sur la sémiographie, Jacques Polieri rend bien compte des limites et du cafouillage des termes.

[D]'une part, l'évolution contemporaine des significations nous ramène curieusement et fortuitement à une plus stricte étymologie, par ailleurs, «scénographie» ne parvient plus à recouvrir la totalité des valeurs sémantiques auxquelles les divers groupes voulaient lui faire répondre<sup>3</sup>.

Tout ce débat sur les sens passés et actuels du terme scénographie repose principalement sur des notions d'esthétique (du réalisme au suggestif, de la toile au peinte à l'installation ou au dispositif) ou d'espace (la scène frontale et l'espace éclaté, la représentation bi ou tridimensionnelle, les lieux traditionnels et les autres), ce qui comprend bien sûr le rapport entre acteurs et spectateurs. Les discussions que nous avons eues avec les scénographes québécois actuels revenaient toujours à ces fondements. Chez ces derniers, l'usage du terme scénographie se justifie par des motifs esthétiques et pratiques: l'idée de «concept», la notion d'«espace», le rejet du «décoratif» et de l'illusionnisme, etc. Mais à force de les écouter parler de leur travail et de l'analyser, nous en sommes venus à nous demander en quoi les créations marquantes de Danièle Lévesque, Claude Goyette, Stéphane Roy ou Daniel Castonguay se distinguent, au moins dans leur esprit, des architectures stylisées que Jean-Claude Rinfret concevaient pour l'opéra il y a seulement un quart de siècle (et qui portent indubitablement la marque de Craig et d'Appia), ou des dispositifs scéniques de Robert Prévost.

### *La génération spontanée*

Mais il n'y a pas l'ombre d'un sentiment de continuité ou d'appartenance chez les jeunes créateurs québécois d'aujourd'hui. Ils ne se reconnaissent les

---

<sup>3</sup> Jacques Polieri, *Scénographie Sémiographie*, Denoël/Gonthier, Paris, 1971, p. 11.

héritiers d'aucune pratique québécoise spécifique et, visiblement, ils ignorent à peu près tout de leurs devanciers. Pire, ils relèguent dans un passé indifférencié tous ceux qui les ont précédés et qu'ils coiffent du titre, peu flatteur dans leur bouche, de «décorateurs». Cela explique, bien entendu, leur insistance à utiliser le terme «scénographie» pour désigner la nature de leur propre travail, appellation à vrai dire fort discutable puisque ces «scénographes» s'en tiennent généralement à la conception des décors et ne se risquent pas dans les autres pratiques scénographiques traditionnelles — éclairage, costumes, etc. —, et puisqu'ils favorisent, voire provoquent, le retour à la frontalité.

Aussi, sans minimiser l'importance des bouleversements esthétiques et techniques survenus au cours des vingt dernières années au Québec, on est en droit de se demander si la faveur du terme «scénographie», ici, ne résulte pas d'abord d'une révolution au sein de l'institution théâtrale et si, dans le fond, le scénographe québécois d'aujourd'hui n'est pas un décorateur investi d'un véritable pouvoir de créateur et aurolé de la reconnaissance artistique qui, normalement, l'accompagne. La nouveauté ne réside pas dans l'un ou l'autre de ces attributs mais dans leur existence simultanée. Car les décorateurs québécois n'avaient encore jamais possédé les deux en même temps. À l'époque «pré-moderne», ils jouissaient d'une formidable autonomie mais sans que cela ne leur confère le moindre prestige. Plus tard, à la faveur de la modernité, ils sont sortis de l'ombre, ont été connus et reconnus mais ont dû céder une large part de leurs responsabilités au metteur en scène.

Le pouvoir d'un décorateur-scénographe de théâtre tient, croyons-nous, au degré d'autonomie de sa pratique artistique, ce qui n'exclut pas, bien au contraire, la concertation avec les autres concepteurs du spectacle. Quant à la reconnaissance, elle existe dans la mesure où l'œuvre scénographique est considérée comme un élément déterminant et identifiable de la création, tant par la critique que par le public, et dans la mesure où cela se reflète dans le traitement qu'on réserve à son maître d'œuvre, un créateur à part entière.

Ces hypothèses constituent le fondement de cet article. Par-delà l'évolution des esthétiques et les changements pratiques et techniques survenus

au cours de ce siècle au Québec, ce qui prime, c'est la volonté, chez les concepteurs de décors, d'obtenir une reconnaissance et de détenir un réel pouvoir de créateurs. Les préoccupations esthétiques ou celles d'espace, qui nourrissent actuellement les discussions sur la scénographie, nous apparaissent secondes par rapport à cette notion essentielle de partage de pouvoir et de reconnaissance au sein de l'institution théâtrale.

Nous consacrons donc les pages qui suivent à deux objectifs principaux. Le premier vise à souligner la permanence de cette quête du pouvoir et de la reconnaissance chez les concepteurs de décors, peu importe qu'on les qualifie de décorateurs ou de scénographes. Le second, corollaire du premier, consiste à démontrer que les pratiques passées, généralement mal connues, dépréciées ou oubliées, ne se limitent pas à des vestiges naturalistes ou à des bricolages décoratifs d'intérêt discutable, mais ont donné lieu à des créations originales, parfois audacieuses. Ce passé n'a rien d'un tout indifférencié et moyenâgeux. Il doit être réhabilité.

Avant d'entreprendre ce survol historique, il n'est pas inutile de justifier l'utilisation des termes. L'appellation «scénographes» est réservée aux concepteurs actuels de décors, tandis que le mot «scénographie» est employé pour désigner l'ensemble des pratiques qui confèrent à un spectacle ses qualités visuelles.

## **I. Le pouvoir sans la reconnaissance: l'ère des acteurs (1870-1937).**

Le théâtre québécois<sup>4</sup> d'origine européenne a près de 400 ans et la mise en espace de textes dramatiques date de la même époque. Nous ne nous préoccupons pas de savoir si les premiers artisans de notre théâtre faisaient des décors ou des scénographies, mais nous retiendrons qu'ils créèrent quelques

---

<sup>4</sup> À ne pas confondre avec le théâtre québécois de la période qui s'étend de 1968 à 1980 environ.

spectacles mémorables, relativement élaborés, qu'ils donnèrent en plein air et parfois sur des plans d'eau<sup>5</sup>.

Ils instaurèrent une tradition qui allait, en dépit de difficultés constantes, s'affirmer au cours des siècles suivants. L'un des points tournants de cette évolution correspond à l'apparition du théâtre professionnel au Québec à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, puis à l'établissement de réseaux d'échanges artistiques, principalement avec les États-Unis, dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle.

### *Ruptures et continuité*

C'est à la faveur de ce changement que s'impose un type de spectacle aujourd'hui négligé mais particulièrement prisé des Montréalais des deux langues du siècle dernier. Il s'agit des tableaux-vivants<sup>6</sup>. Ces tableaux ou «Living Statues» étaient à l'origine centrés sur les poses et les mimiques des acteurs, mais, très rapidement, ils furent agrémentés de cycloramas<sup>7</sup> qui leur conféraient un dynamisme dramatique et une puissance suggestive que la presse d'époque a soulignés avec enthousiasme. La première caractéristique de ces panoramas était de reproduire dans le moindre détail des scènes réelles connues des spectateurs ou des scènes historiques qui leur étaient familières (paysages de Montréal ou de Québec et campagne environnante, tableaux connus ou lieux célèbres, etc.).

On commence à percevoir l'importance déterminante qu'ont eue les tableaux-vivants sur le jeu naturaliste de même que sur les techniques de l'agit-

---

<sup>5</sup> On relira avec intérêt les chapitres du tome V des *Archives des lettres canadiennes* rédigés par Roméo Arbour et Baudouin Burger consacrés aux spectacles amateurs de la Nouvelle-France *le Théâtre canadien-français*, Fides, Montréal, 1976, pp. 23-57.

<sup>6</sup> Le genre apparaît en Angleterre vers 1770 et se répand en Amérique du Nord au milieu du siècle suivant où il connaît un succès foudroyant.

<sup>7</sup> Toiles peintes sur une structure en arc de cercle qui enveloppaient les acteurs. Parfois, les toiles étaient mobiles et défilaient en arrière-plan pour donner l'impression de mouvement (par un effet de déroulement et d'enroulement).

prop et sur l'esthétique de groupes tels que le Living Theatre, mais on a encore peu exploré leur impact sur la scénographie du théâtre plus traditionnel. On est cependant en droit de penser qu'ils jouèrent dans ce cas aussi un rôle non négligeable en favorisant l'émergence de décorateurs de talent à Montréal. Selon toute vraisemblance, ce sont des artistes locaux qui ont confectionné les cycloramas et les toiles mobiles des tableaux-vivants ou certaines parties du cyclorama (situé au coin sud-ouest de Saint-Urbain et Sainte-Catherine vers 1870) et ce sont ces mêmes artistes qui ont ensuite signé les décors les plus marquants du siècle passé et qui ont fait école, transmettant leur savoir-faire aux décorateurs du début du XX<sup>e</sup> siècle.

Pour juger des exigences de la peinture scénique de l'époque, celle des cycloramas en particulier, on n'a qu'à relire la description qu'en fait Carl Friedrich Schinkel, l'un des principaux décorateurs de l'école romantique allemande.

A basic knowledge of the general and specific stage history of all times and peoples, the utmost skill and accuracy in perspective, a knowledge even of archeology, a thorough acquaintance with all the schools of painting, particularly landscape painting, and the actual color of things, yet even with botany and other studies which describe the various forms of trees, plants, rocks and hills in every country<sup>8</sup>.

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et durant le premier quart du XX<sup>e</sup> siècle, l'expansion rapide du théâtre commercial au Québec, l'amélioration des moyens de transport et de communication et la systématisation des échanges avec l'étranger ont entraîné la professionnalisation du travail de décorateur de

---

<sup>8</sup> Cité par Marvin Carlson, *The German Stage in the Nineteenth Century*, Metuchen, New Jersey, Scarecrow Press, 1972, p. 50.

théâtre<sup>9</sup>. La nature de ce travail et, partant, le statut et les qualifications de ceux qui l'effectuaient, variaient en fonction des spectacles offerts et des établissements concernés. En schématisant, on peut distinguer trois types d'intervention entre 1880 et 1925, qui correspondent sensiblement aux fonctions de monteur de décors, de peintre de décors et d'artiste scénique. Dans le premier cas, le professionnel se contentait de puiser à même les magasins et réserves du théâtre pour constituer un décor convenant à une production donnée (ill. n<sup>os</sup> 6, 7 et 8). Ce décor consistait en l'assemblage de toiles peintes, de meubles et d'accessoires préexistants. L'établissement devait donc disposer d'une variété de tout cela pour répondre aux exigences habituelles des dramaturges. Plus l'établissement était important, plus son magasin était fourni.

Pour confectionner ses toiles (extérieurs: scène champêtre, scène en forêt, scène en mer, scène de rue, etc.; intérieurs: intérieur de commerces, de bateaux, chambre à coucher, salon, etc.), qui devaient être «rafraîchies» tous les deux ou trois ans, le théâtre faisait appel à un peintre de décors. Celui-ci gagnait généralement sa vie à concevoir et à réaliser les aménagements intérieurs de maisons particulières ou d'édifices publics, de sorte que les toiles théâtrales qu'il brossait étaient souvent des répliques d'intérieurs existants ou d'illustrations publiées dans des magazines spécialisés<sup>10</sup>. Ces décors, rappelons-le, étaient généralement réalistes. Le troisième type d'intervention du professionnel des décors, qui est aussi la plus exigeante et la plus rare, consistait à créer des décors originaux en vue d'une production spécifique, évidemment ambitieuse. C'est là qu'intervient l'artiste scénique. C'est à un tel artiste, Joseph René Garand<sup>11</sup>, qu'on confia les décors du célèbre *Papineau* de Fréchette créé à l'Académie de Musique de Montréal en juin 1880. L'artiste scénique travaillait comme les

---

<sup>9</sup> Les costumes relevaient de la responsabilité des interprètes et les éclairages, au gaz (jusqu'en 1892) puis électriques, étaient réglés par des techniciens également spécialisés.

<sup>10</sup> La décoration intérieure était un art complexe. Il suffit pour s'en convaincre de visiter le Château Dufresne de Montréal. Les peintres-décorateurs ne sont pas des peintres en bâtiment!

<sup>11</sup> Voir l'article de Renée Noiseux-Gurik dans ce numéro qui traite en détail de cet artiste important.

autres artistes-peintres de l'époque: il se déplaçait vers son sujet avec son chevalet et ses pinceaux. Ainsi, Garand se rendit dans le village de Saint-Denis pour y tracer ses esquisses qu'il reproduisit ensuite sur les immenses toiles peintes de l'Académie de Musique de Montréal avec, bien entendu, tout le réalisme qui convient et qu'a loué la critique unanime. Toute cette production, marquée par le romantisme réaliste américain, comprenait des scènes spectaculaires — dont une fusillade et un effondrement<sup>12</sup>.

Ces fonctions rappelons-le pouvaient être assumées par la même personne principalement dans les deux derniers cas. Et il est arrivé assez fréquemment que des établissements engagent des concepteurs sur une base permanente de sorte qu'on peut affirmer que la profession de décorateur de théâtre a plus de cent ans, aujourd'hui, au Québec.

Le peintre de décors comme l'artiste scénique avaient souvent carte blanche et étaient généralement les ultimes responsables de la conception et de la confection des décors<sup>13</sup>. À ce titre, ils jouissaient d'une formidable autonomie qui n'était limitée en fait que par des contraintes financières, techniques ou matérielles. Il faut cependant retenir que, d'une part, cette liberté de création n'empêchait la concertation avec les autres membres de la compagnie, et que, d'autre part, l'autonomie dont jouissaient les concepteurs de décors tenait plus au mode de production en vigueur qu'à un statut particulier qu'on leur aurait accordé. Le rythme des créations — une nouvelle pièce par semaine — et la distribution par emploi imposaient la primauté du travail individuel. Les comédiens travaillaient leur rôle individuellement et étaient responsables de leur propre costume et de leur maquillage; de son côté, le décorateur concevait les

---

<sup>12</sup> Pour plus de détails, voir Jean-Marc Larrue, «Les créations scéniques de Louis-Honoré Fréchette», *Theatre History in Canada/Histoire du théâtre au Canada*, automne 1986, vol. 7, n° 2, pp. 161-167.

<sup>13</sup> Ils étaient en plus chargés de tout ce qui avait trait à la promotion visuelle des spectacles: affiches, panneaux publicitaires, cartes-souvenirs, etc.

décors au mieux de ses moyens et au gré de son inspiration. Il n'y avait pas, alors, de metteurs en scène.

Si les décorateurs de cette période, qui s'étend des années 1880 aux années 1930 au Québec, étaient les maîtres d'œuvre et les seuls responsables de leurs créations, ils ne tiraient aucun prestige de ce pouvoir. Ils restaient d'obscurs créateurs qui s'activaient à l'ombre des acteurs. On en a pour preuves les comptes rendus critiques qui détaillaient le jeu de ceux-ci, leurs poses, leurs effets de voix, l'éclat de leurs costumes, mais qui traitaient rarement des décors (et quand ils le faisaient, c'était de façon bien laconique). Quant aux noms des créateurs de décors, ils étaient généralement ignorés des critiques, comme du public, et n'étaient habituellement inscrits dans les programmes des spectacles.

Pourtant, certains des décors et des créations scénographiques de l'époque auraient bien mérité qu'on s'attarde sur eux et sur ceux qui les ont signés. Rappelons que, durant toute cette période, le théâtre professionnel francophone du Québec était largement dominé par l'esthétique de Broadway, une esthétique fondée sur le spectaculaire<sup>14</sup>, qui ne cessa cependant pas de se renouveler et d'innover.

De sorte que l'apparition graduelle de «décors» tri-dimensionnels — toiles peintes prolongées et accompagnées par des structures à trois dimensions; dispositif scénique —, dans les grands théâtres de Broadway dès le début du XXe siècle, eut des répercussions presque immédiates sur les grandes scènes locales. En plus des panneaux peints traditionnels, les décorateurs d'ici conçurent des structures en bois ou en métal (grâce à l'acier) qui occupaient et organisaient

---

<sup>14</sup> Des nuances s'imposent. Majoritairement réalistes, les scénographies de Broadway étaient cependant très diversifiées. Les décors stylisés de Hawlett et Basing pour *Chantecler* d'Edmond Rostand (en janvier 1911 au Knickerbrocker Theatre) ou les reprises new-yorkaises de productions du Provincetown Playhouse (par exemple *The Emperor Jones* et *Beyond the Horizon* d'Eugene O'Neill, en 1920) en rendent bien compte (consulter à ce propos *The New York Stage*, Stanley Applebaum Ed., New York, Dover Publications, 1976, 154 p.).

l'espace ou qui représentaient des machines, des véhicules, des bâtiments, des ponts mais aussi des paysages naturels. On n'hésitait pas à utiliser une machinerie complexe en vue de créer des effets foudroyants, tels ces tapis roulants sur lesquels couraient des chevaux ou s'élançaient des autos, ces bassins d'eau dans lesquels sombraient des bateaux, ces trains qui crachaient leur vapeur dans un vacarme assourdissant, etc.<sup>15</sup> L'heure étant à la magie illusionniste, on agrémentait la scène, et parfois la salle, d'objets pris dans la nature. De véritables plantes pendent encore du plafond du Winter Garden de Toronto. À Montréal, ces déploiements se limitaient le plus souvent à la scène qu'on pouvait recouvrir, selon le cas, de terre, de sable, de pierres, de plantes ou d'eau, balayés par des vents, par la poudrière ou par des averses. La prolifération des éléments naturels sur les scènes de l'époque, qu'on peut expliquer à la fois par le goût romantique et la soif d'exotisme (les pays lointains, le Far West sauvage — *The Girl in the Golden West* —, le nord — *Uncle Tom's Cabin*), n'est pas sans rappeler celle qui a caractérisé les scènes postmodernes récentes.

Du strict point de vue scénographique, ces créations étaient aussi ambitieuses et risquées que celles des théâtres naturalistes européens ou, à certains égards, que celles des futuristes et des constructivistes. Mais elles ne s'inscrivaient pas dans un discours théorique précis et, de l'aveu même de leurs auteurs, elles ne visaient pas d'autre objet que de provoquer l'émerveillement du public<sup>16</sup>.

On ne pourrait énumérer toutes les créations d'œuvres québécoises, données par des troupes locales sur des scènes francophones professionnelles qui, à la suite de *Papineau*, recoururent à de tels procédés scénographiques. L'esthétique de Broadway domina ainsi — de 1900 à 1910 environ — la scène du prestigieux Théâtre National Français de Montréal et inspira à Julien Daoust

---

<sup>15</sup> Pour une description plus détaillée de certaines de ces créations, voir Jean-Marc Larrue, «La mise en scène à la Belle-Époque», *Jeu*, n° 27, deuxième trimestre, 1983, pp. 5-26.

<sup>16</sup> David Belasco traite abondamment des motifs qui ont justifié ses choix dans son autobiographie.

quelques-uns des grands succès du Monument-National<sup>17</sup>. Des dizaines d'autres spectacles ont été donnés sur d'autres scènes — l'Auditorium de Québec, le Théâtre Français, le Chanteclerc (futurs Stella et Théâtre du Rideau Vert) de Montréal — dans des décors originaux et complexes créés par des artistes d'ici.

Si l'esthétique de Broadway et le décor réaliste ont marqué la plupart des productions de l'époque, d'autres avenues ont été explorées et, souvent, elles le furent par les mêmes créateurs scéniques. Il en alla ainsi de l'esthétique «boulevardière». Parallèlement aux œuvres à grand déploiement du type Broadway étaient en effet proposées des productions «en tout point semblables à la création parisienne» (ill. n° 5). Le Théâtre des Nouveautés de Montréal ou l'Auditorium de Québec ont souvent recouru à cette technique de reproduction pour attirer les foules, en prétendant, sans que personne puisse l'attester, qu'ils avaient fidèlement reconstitué les décors des théâtres parisiens — généralement de boulevard — dont ils reprenaient les succès.

### *Tentatives audacieuses: cinéma, danse et avant-gardes (1905-1925)*

Entre la voie — majoritaire — américaine et l'esthétique boulevardière eurent lieu quelques tentatives retentissantes qui témoignent bien de la formidable effervescence qui régnait au Québec durant le premier quart du XXe siècle et à laquelle ont largement participé les décorateurs québécois. La plus remarquable d'entre elles est due à Julien Daoust, qui était à la fois acteur, auteur, décorateur

---

<sup>17</sup> Mentionnons-en deux particulièrement remarquables: le *Joe Montferrand* de Louis Guyon et *la Passion* de Germain Beaulieu. Dans le *Joe Montferrand*, donné sur la scène du Théâtre National Français en octobre 1903, les spectateurs assistèrent à un combat sur des billots qui flottaient effectivement sur l'eau. Pour *la Passion* de Germain Beaulieu, mise en scène en mars 1902 par Julien Daoust, l'un des plus puissants créateurs de cette époque, l'artiste scénique d'origine allemande (sans doute yiddish) Jos Steinberg fit abondamment usage, selon la critique, de pierres, de verdure de fruits et de légumes pour reproduire les rues de Jérusalem dans un déploiement scénique digne des grandes productions américaines. Il faut, bien sûr, se méfier des débordements de la critique de l'époque qui, en l'absence de documents visuels de première main, reste notre meilleure source.

et directeur de compagnie, et s'est produite en mai 1907. Il s'agit d'une première intégration du cinéma à un spectacle dramatique. Daoust interprétait alors la pièce *la Fin du monde* de Germain Beaulieu dans un décor fait d'écrans cinématographiques sur lesquels étaient projetées des scènes apocalyptiques qu'accompagnaient des jets de fumée, des effets de son et de lumière, des apparitions et disparitions subites. On ignore encore tout des sources d'inspiration de Daoust. On sait seulement qu'il s'était procuré les bobines de film à New York. Cette expérience, soulignons-le, a précédé de plus de vingt ans les premiers essais connus de Piscator dans le domaine et de près de quarante ans l'utilisation du cyclorama par Robert LaPalme lors de *Fridolinons 45*. C'est vers la même époque que la scène épurée, même symboliste, et, dans une certaine mesure, la modernité firent leur apparition au Québec. Et c'est d'abord par la danse qu'elles se manifestèrent.

La danse, qui occupait les mêmes scènes que le théâtre, a bien avant lui troqué la lourde imagerie illusionniste pour des univers plus suggestifs. Les grandes rénovatrices de la danse du tournant du siècle — Loïe Fuller, Isadora Duncan, Ruth Saint-Denis — ont toutes paru à Montréal et, probablement, à Québec. Loïe Fuller, par exemple, a dansé au His Majesty's en septembre 1909. Nous ignorons encore s'il s'agit de sa première présence à Montréal mais, à lire les critiques de l'époque, il est clair que le public local n'en était pas à ses premiers contacts avec la danse moderne. On sait que, au-delà de sa gestuelle, expressive plus que figurative, Loïe Fuller a contribué à bouleverser les règles scénographiques en rendant vivant et signifiant un espace vide par le simple jeu de la lumière et du déplacement du corps. On peut difficilement mesurer l'impact de Loïe Fuller sur la scénographie théâtrale du Québec, mais il n'y a aucun doute qu'elle l'influença parce que, à cette époque, les spectacles dramatiques — du théâtre de répertoire comme les spectacles de variétés (revues, vaudevilles américains, etc.) — intégraient très souvent la danse et la musique. C'est d'ailleurs, rappelons-le, la modernité qui mit fin ici à cette pratique multidisciplinaire (danse-théâtre-musique) et consacra le cloisonnement des diverses disciplines artistiques.

Ces spectacles — ceux de Fuller mais aussi des autres championnes de la danse renouvelée — permirent d'initier le public local et les professionnels du décor à une esthétique du dépouillement qui était tout à fait à l'opposé de ce qu'ils pouvaient voir ou faire habituellement.

S'il n'y eut pas d'effet Fuller immédiatement palpable sur la scénographie théâtrale, il y en eut sur les compagnies et les nombreux studios de danse locaux. Une photo de promotion d'un spectacle donné par les Morenoff en 1927<sup>18</sup> témoigne de cette influence. Les danseurs s'y exécutent dans un espace dégarni, fermé par des parois sombres sur lesquelles se dessinent, à peine perceptibles, des cheminées d'usine dans un milieu urbain. On ignore qui sont les auteurs de ces toiles, de même que de toutes celles qui étaient utilisées par les compagnies de danse et qui, relevant du symbolisme ou de l'expressionnisme, rompaient avec le réalisme dominant des scènes théâtrales. Mais il est fort probable qu'il s'agissait des artistes scéniques qui signaient habituellement les décors des théâtres montréalais. Si cela s'avérait, on aurait la preuve que l'éclectisme et la polyvalence des professionnels locaux du décor sont une caractéristique essentielle de la scénographie québécoise.

C'est au début des années 20 que furent créés les premiers décors épurés sur les scènes théâtrales locales. Ces décors accordaient une place prépondérante à la lumière. Notons, en particulier, la production d'un extrait du *Mort à cheval* de Henri Ghéon par une jeune troupe expérimentale de Montréal, les Compagnons de la Petite Scène, sur la scène du Monument-National, le 3 avril 1923. Pour l'occasion, cette troupe dirigée par Georges L. Fortin et Jean (?) Vallerrand<sup>19</sup> avait choisi de donner les deux actes du drame de Ghéon devant des

---

<sup>18</sup> De leur vrai nom Lacasse, les Morenoff ou Lacasse-Morenoff ont dominé la scène locale de la danse au cours des années 20 et 30 et ont exercé une influence considérable sur l'art et l'enseignement de la danse au Québec.

<sup>19</sup> Les Compagnons suivent en cela les enseignements de Craig et d'Appia et reprennent à leur compte les expériences de Copeau au Vieux-Colombier. Parmi les autres membres du groupe, mentionnons Hector Charland et Jeanne Depocas (ou De Pocas).

draps blancs et dans des costumes uniformes et monochromes. Le succès de cette tentative resta limité mais elle suscita un virulent débat sur les bienfaits de l'expérimentation artistique et sur la nécessité de l'avant-garde qui ouvrait la voie à la modernité et au metteur en scène.

Alors que la danse voguait de succès en succès et que les Compagnons de la Petite Scène tentaient de redéfinir les modes de création artistique, le décor réaliste, à deux ou à trois dimensions, continuait à dominer les scènes bourgeoises francophones. Tel n'était cependant pas le cas sur les scènes yiddish.

Plusieurs des artistes de cette communauté, arrivée par vagues successives à Montréal à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, avaient participé aux divers mouvements d'avant-garde, qui de Moscou, Prague, Berlin, Londres et Paris, ouvraient la voie à la révolution des «Fabuleuses années 20». L'un de ces artistes, Alexander Bercovitch, qui avait travaillé avec Kandinski, se lança dans la décoration théâtrale dès son arrivée au pays et créa toute une série de décors expressionnistes pour les troupes «d'art» yiddish qui se multiplièrent à Montréal après la Première Guerre mondiale<sup>20</sup>. On ignore, pour l'instant, si Bercovitch exerça une influence sur les autres créateurs scéniques de Montréal qui œuvraient à l'extérieur de la communauté yiddish<sup>21</sup> mais son activité révèle que la modernité était déjà bien présente ici avant l'apparition des automatistes.

---

<sup>20</sup> Voir, en particulier, ses esquisses expressionnistes destinées à la pièce *Der Oitzer (le Trésor)* vers 1930. On en trouve une reproduction dans le catalogue de l'exposition *Peintres juifs et modernité - Jewish Painters and Modernity - Montréal 1930-1945* disponible au Centre Saidye-Bronfman.

<sup>21</sup> La question est d'autant plus intrigante que le Théâtre d'art yiddish est apparu sur la scène du Monument-National de Montréal, là même et au moment-même où se constituent les premières troupes québécoises modernes. Le Théâtre Intime, les Compagnons de la Petite Scène, le Cercle Lapierre, etc.

*L'esthétique fantaisiste et caricaturale de la revue (1900-1950)*

La scénographie connut d'autres fulgurants progrès sur des scènes plus inattendues. Dès la première décennie du XX<sup>e</sup> siècle, les créateurs et producteurs québécois mirent au point un nouveau genre théâtral, la revue. Bien qu'inspirée à la fois de la revue parisienne en vogue dans les cafés-concerts et des *Variety Shows* américains, la revue québécoise peut être considérée comme un produit original, tant par sa facture et son contenu que par les bouleversements qu'elle créa dans les rapports traditionnels entre acteurs et spectateurs. À l'époque des cafés-concerts (au tournant du siècle) comme à celle des grands cabarets québécois (après la Deuxième Guerre mondiale)<sup>22</sup>, la revue se déroulait dans la salle autant que sur la scène et nécessitait souvent la participation du public. Si, dans l'ensemble, ces revues se contentaient de décors et d'accessoires rudimentaires, certaines d'entre elles exigèrent au contraire une scénographie très élaborée avec des effets et des changements de tableaux incessants. Mais contrairement au théâtre de répertoire ou de boulevard qui, rappelons-le, était majoritairement réaliste, la revue n'était jouée que devant des décors et avec des costumes et accessoires stylisés et caricaturaux, souvent fantaisistes, qui ne sont pas sans évoquer ceux de l'agit-prop ou des futuristes. Les décors sont peints en couleurs vives et les objets comme les êtres qu'ils reproduisent sont difformes, souvent ubuesques. Quant à l'organisation générale des scènes dépeintes, elles frôlent parfois l'incongru et évoquent l'hétéroclite postmoderne: une statue ouvre les yeux et quitte son socle, un tramway s'égare en pleine campagne, la Montagne (le Mont-Royal) se fâche et s'en va, etc. Là encore, les titres<sup>23</sup> sont innombrables, autant que le sont les salles où ils ont été créés.

---

<sup>22</sup> Par exemple le cabaret Au Faisan Doré ou le Montmartre à Montréal.

<sup>23</sup> Mentionnons *Ohé! Ohé! Françoise* d'Ernest Tremblay, Georges Dumestre et Léon May (Théâtre National Français, janvier 1909), *As-tu vu la r'vue?* d'Armand Robi et Pierre Christe (TNF, mars 1913), *Montréal fin d'année* de Julien Daoust (TNF, décembre 1915), *la Belle Montréalaise* du même auteur, *Envoye? Envoye?* de Paul Gury (TNF, février 1920), *As-tu vu Gédéon?* d'Armand Leclair (TNF, décembre 1915), etc.

Les descriptions que donne la critique des plus retentissantes de ces productions (principalement au Théâtre National Français, au Théâtre Canadien Français et au Théâtre Canadien de Montréal) correspondent bien aux illustrations que nous possédons de certaines revues ultérieures, telles la série des *Fridolinades* (ill. n° 9) ou celles produites par Jean Grimaldi après la Deuxième Guerre. De sorte que s'il fallait absolument désigner une tradition scénographique authentiquement québécoise (par le contenu comme par la manière — disons «cartoonesque»), c'est sûrement dans ce genre original mais bien décrié qu'on la trouverait.

L'esthétique des décors de la revue québécoise puise à toutes les sources artistiques, du cubisme au surréalisme, du suprématisme au fauvisme en passant par l'art naïf (ill. n° 10). On en trouve une parfaite illustration dans l'œuvre abondante et variée de Roméo Leriche (illustration 13), décorateur attiré de Jean Grimaldi au Théâtre Canadien et à Radio-Cité, entre 1945 et 1955 approximativement. On notera avec amusement que cette esthétique pleine d'humour et de vie s'est également étendue au mélodrame populaire. C'est ainsi que Roméo Leriche a signé les décors de la version d'*Aurore l'enfant martyre* à laquelle participait Olivier Guimond fils.

La revue a survécu à la modernité. Non seulement sa formule n'a pas évolué — l'émission annuelle de Radio-Canada, *Bye Bye*, en est la preuve —, mais son mode de production est demeuré inchangé jusqu'au milieu des années 50. Si l'on exclut le cas des *Fridolinades*<sup>24</sup>, les décorateurs de revues jouirent généralement de la même liberté de création que les décorateurs de la période pré-moderne que nous qualifions d'«ère des acteurs». Mais, ironiquement, ils sont aussi mal connus qu'eux, ainsi que le souligne le cas de Roméo Leriche que nous venons d'évoquer.

---

<sup>24</sup> Car Gratien Gélinas est, au sens strict et moderne du terme, un véritable metteur en scène.

## II. La reconnaissance sans pouvoir: la modernité et l'ère des metteurs en scène (1937-1970)

La modernité théâtrale ne s'est pas imposée soudainement au Québec. Des Compagnons de la Petite Scène aux grandes rénovatrices de la danse occidentale du début du siècle en passant par les troupes d'art yiddish de Montréal, la modernité s'est manifestée sur nos scènes, de façon très graduelle, dès les années 1910. Mais on constate que l'une des principales caractéristiques de cette modernité, qui est la naissance de la mise en scène, est apparue ici beaucoup plus tardivement, ce qui s'explique sans doute par les résistances de ceux qui fonctionnaient encore selon le mode de production traditionnelle.

Est-ce à cause de la présence de nombreux artistes français durant le Deuxième Guerre mondiale et des échanges étroits avec le monde théâtral parisien, ou est-ce par besoin de renouveau que, en l'espace de quelques années, le Québec assista à l'éclosion de la mise en scène moderne? On ne sait trop! Mais la période, qui s'étend de 1937<sup>25</sup> à 1970, est bien celle des metteurs en scène. Entendons-nous! Il y avait déjà eu des metteurs en scène au Québec. Julien Daoust, Fred Barry, Albert Duquesne, Jeanne Maubourg, pour ne citer qu'eux. Mais, formés à l'école d'Antoine Godeau, conditionnés par des décennies de distribution par emploi et habitués à travailler avec le même groupe restreint de collaborateurs, ils se comportaient davantage en animateurs et en rassembleurs qu'en créateurs. Si le Québec avait jusqu'alors échappé à la dictature de la mise en scène, ce sursis finissait. Avec Émile Legault, Gratien Gélinas, Pierre Dagenais, puis Jean Gascon, Jean Desprez et, plus tard encore, Jacques Létourneau, Jean-Guy Sabourin, Jan Doat et Paul Buissonneau, entre autres, apparut la mise en scène moderne qui érigea le concept d'unité artistique, le fameux «tout organique» d'Appia, en dogme absolu. Le fait que certains de ces metteurs en scène, par exemple Émile Legault, se considéraient davantage comme des animateurs et des «facilitateurs» que comme des créateurs omniscients

---

<sup>25</sup> L'année est marquée par les débuts de Gratien Gélinas comme metteur en scène et la fondation des Compagnons de Saint-Laurent.

et omnipotents — comme Gélinas — ne diminue en rien la vigueur du culte de l'unité<sup>26</sup>.

L'avènement de la modernité théâtrale correspondit à un autre changement majeur qui résulte, lui, de la fondation d'écoles supérieures d'art au Québec dans l'entre-deux-guerres: l'École des Beaux-Arts de Montréal et de Québec et l'École du meuble de Montréal. S'il est vrai que ces écoles ont été, particulièrement à leurs débuts, des écoles d'art décoratif ou d'art appliqué, il est également vrai qu'elles contribuèrent assez rapidement à revaloriser le statut des artistes peintres et des sculpteurs en général.

Dès le début des années trente, des élèves de l'École des Beaux-Arts de Montréal, qui recevaient une formation en décoration, se mirent à faire des décors de théâtre. Ce n'était pas la première fois que des artistes peintres se risquaient sur les scènes de théâtre. Ozias Leduc avait déjà tenté l'expérience auparavant<sup>27</sup>. Mais c'est la première fois que certains d'entre eux décidaient de mener une carrière ou, du moins, de travailler régulièrement dans le domaine. Bien entendu, l'arrivée au théâtre d'artistes professionnels formés dans des écoles supérieures et prestigieuses ne pouvait que rehausser le statut de concepteur de décor. Et, effectivement, les décorateurs attachés aux théâtres de répertoire devinrent de petites célébrités. Qu'on songe, par exemple, à Jacques Pelletier

---

<sup>26</sup> L'unité comme fruit de la concertation du groupe dans le «compagnonnage» ou comme manifestation de l'autorité d'un créateur supérieur, le metteur en scène omniscient.

<sup>27</sup> Il avait créé les décors du drame *Madeleine* d'Ernest Choquette donné à St-Hyacinthe en juillet 1928 puis repris au Monument-National de Montréal par la Société canadienne d'opérette en janvier 1929. La même année (1929) Leduc prépara des esquisses pour *la Bouée*, une autre pièce de Choquette. Notons que Leduc avait mobilisé les membres de son atelier pour la réalisation de ces décors. Parmi eux se trouvait le jeune Paul-Émile Borduas. On peut également songer aux incursions épisodiques des peintres automatistes ou surréalistes qui signèrent aussi quelques décors marquants, en particulier celui d'Alfred Pellan pour *la Nuit des rois* créée par les Compagnons de Saint-Laurent en mars 1946. (Pour toute la question de l'apport des automatistes et des surréalistes à la modernité théâtrale, nous renvoyons aux travaux que leur a consacrés André-G. Bourassa., en particulier à «Scène québécoise et modernité», dans *l'Avènement de la modernité culturelle au Québec*, sous la direction de Yvan Lamonde et Esther Trépanier, Québec, IQRC, 1986, pp. 139-172.)

et Marie-Laure Cabana — conceptrice de costumes<sup>28</sup>, Jac Pel, Jacques Gagnier, Robert LaPalme — le célèbre «recalé» des Beaux-Arts — et surtout, un peu plus tard, à Robert Prévost, Jean-Claude Rinfret, Gabriel Filion, Charles Daudelin, Jean-Paul Mousseau (ill. n° 18) et Paul Bussièrès. Ces créateurs étaient connus du public et de la critique qui discutait épisodiquement de leurs créations. Leurs noms apparaissaient en bonne place sur les programmes et leur contribution aux succès — ou aux échecs — des spectacles était régulièrement soulignée. Mais ce que les décorateurs gagnèrent alors en reconnaissance, ils le perdirent en autonomie et en pouvoir. Car désormais, leur travail était soumis à la règle de l'unité qui, plus souvent qu'autrement, était définie et imposée par le metteur en scène.

Ce rapport d'autorité pouvait être amoindri ou masqué par des affinités et des complicités, mais il n'en était pas moins réel. Il faut entendre Marie-Laure Cabana (ill. n° 12), Jacques Pelletier, Robert Prévost ou Jean-Claude Rinfret, les plus respectés d'entre eux, affirmer la primauté du texte et la nécessité d'un travail d'équipe dirigé — par le metteur en scène — pour saisir l'ascendant de la mise en scène sur les autres pratiques théâtrales. «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'une unité essentielle»<sup>29</sup>, affirme Prévost, alors qu'il est au sommet de sa gloire.

Curieusement, la présence de metteurs en scène de talent et leur association, souvent durable, avec des décorateurs de talent formés aux grandes écoles d'art — Gélinas-Pelletier, Gascon-Prévost, Doat-Rinfret, Létourneau-Rinfret<sup>30</sup> —, n'ont pas donné naissance à des théories esthétiques ou même à des

---

<sup>28</sup> Marie-Laure Cabana a très longtemps travaillé en étroite collaboration avec Jacques Pelletier. Tous deux formés aux Beaux-Arts, ils ont commencé leurs carrières en même temps à la Société canadienne d'opérette.

<sup>29</sup> Entrevue de Hélène Beauchamp avec Robert Prévost, *le Théâtre canadien-français*, Fides, Archives des lettres canadiennes, tome V, Montréal, 1976, pp. 926-927.

<sup>30</sup> Respectivement au Monument-National, au Théâtre du Nouveau Monde et au Théâtre-Club.

questionnements de fond sur la théâtralité ou la scénographie, comme l'ont fait, par exemple, les tandems parisiens constitués de Jouvet et Bérard ou Vilar et Gishia. On pourrait expliquer ce phénomène par les exigences et l'étrécissement du marché québécois du théâtre qui forçait les créateurs à produire de six à douze décors par année — ce qui n'a guère changé depuis —, sans compter leurs activités parallèles (à la télévision ou ailleurs). Cela, bien sûr, laissait peu de temps à la réflexion critique ou à la maturation réfléchie d'un style spécifique. Mais l'erreur serait de vouloir trouver ici une pratique et une philosophie qui sont d'ailleurs. Les décorateurs québécois de la période moderne, comme leurs prédécesseurs, ont cultivé l'éclectisme — du réalisme (tout de même majoritaire) à l'abstraction, du symbolisme au Pop-Art — par goût autant, sinon plus, que par nécessité. On peut bien sûr déplorer qu'ils n'aient pas laissé d'écrits sur leur pratique mais cela, osons le mot, n'était pas dans leur culture. Comme le reconnaît candidement Rinfret, cela ne faisait pas partie de leurs préoccupations. À l'approfondissement d'un projet central, ils ont tous préféré l'exploration tous azimuts. Cela, rappelons-le encore, est l'une des caractéristiques fondamentales des professionnels québécois du décor jusqu'au début des années 80. Les décorateurs de la modernité, comme les artistes scéniques du début du siècle, étaient des créateurs boulimiques, heureux dans le feu de l'action et dans la diversité.

Le bilan des années 1937 à 1970 et de ce qu'on peut globalement qualifier d'ère de la modernité théâtrale au Québec est donc bien ambigu en ce qui a trait à la scénographie. Une nouvelle génération de décorateurs<sup>31</sup> s'impose, issue principalement des grandes écoles d'art, qui a définitivement consacré le statut artistique du décorateur, mais en raison de l'autorité nouvellement acquise par le metteur en scène «moderne», il n'en est pas moins devenu un adjoint, un subordonné.

---

<sup>31</sup> Seuls Pelletier, Cabana, Rinfret Bussièrès vivront exclusivement de leur art, pour les autres, le décor de théâtre restera une activité importante, parfois, mais non permanente.

Cela n'empêche pas la production d'œuvres colossales — chez Rinfret, Pelletier et Prévost, entre autres — d'une extrême variété, originales, inventives et étonnamment personnelles. Car si Rinfret comme Marie-Laure Cabana — et Pelletier — se défendent bien d'avoir un style distinctif<sup>32</sup>, l'examen de leurs productions révèle au contraire des approches et des intérêts très divergents, ce qui atteste bien de leur modernité. Les décorateurs de la modernité, rappelle Fredric Jameson, ont tous eu tendance à développer «a personal, private style, as unmistakable as your fingerprint»<sup>33</sup>. Les décorateurs québécois de la période moderne, qu'on peut qualifier d'«ère des metteurs en scène», n'échappent pas à cette règle. Au risque d'alourdir notre propos, attardons-nous un peu sur l'œuvre de trois d'entre eux dont la carrière a été particulièrement marquante.

### *L'héritage moderne: Pelletier, Prévost, Rinfret*

Pelletier commence sa carrière alors qu'il est encore étudiant à l'École des Beaux-Arts de Montréal, au tout début des années 30. Son œuvre est dominé par la lumière et non, comme on s'y attendrait, par le dessin. Il confectionne ses maquettes et y incorpore l'éclairage dès le début de sa démarche créatrice. Marqué par l'esthétique scénique américaine, Pelletier demeure généralement dans la voie réaliste. Travaillant principalement avec des toiles peintes et jouant abondamment avec la perspective, il transcende cependant l'illusionnisme par le jeu nuancé de la lumière, ce qui en fait le champion des atmosphères (dans les œuvres de Gélinas — *Tit-Coq*, *les Fridolinades* —, comme à la Société canadienne d'opérette puis aux Variétés lyriques). Ses décors sont généralement à deux dimensions (ill. n° 13), mais il a tenté quelques expériences scénographiques audacieuses, en particulier avec Pierre Dagenais et l'Équipe, qui oscillent

---

<sup>32</sup> À la question: «Existe-t-il un style Pelletier, un style Prévost ou un style Rinfret?», Rinfret, Marie-Laure Cabana, Renée Noiseux-Gurik, Jean Grimaldi, Gratien Gélinas, Paul Bussièrès et Claude Fortin ont répondu non sans hésiter.

<sup>33</sup> Fredric Jameson, «Postmodernism and Consumer Society», in *Postmodernism and Its Discontents*, sous la direction d'E. Ann Kaplan, New York, Verso, 1988, p. 17.

de la stylisation au non-figuratif. La plus marquante de toutes ses propositions demeure la création du *Songe d'une nuit d'été* dans les jardins de l'Ermitage (à Montréal) en août 1945. C'est là, dans un décor naturel délimité par l'éclairage artificiel et identifié par quelques accessoires, qu'il a aménagé les scènes de la fresque shakespearienne.

Prévost est davantage marqué par l'influence européenne — celle de Christian Bérard<sup>34</sup> en particulier — qui se manifeste par le souci du détail et du «beau décor» (ill. n° 14) dès ses premières créations professionnelles pour Radio-Canada et le Théâtre du Nouveau Monde en 1952<sup>35</sup>. C'est sans doute parce qu'il a lui-même l'expérience de la scène que Prévost accorde une place primordiale aux comédiens dans ses conceptions scéniques et organise l'espace en fonction de leur présence (illustration 17). L'espace est donc, chez lui, une préoccupation constante bien qu'il s'en tienne, pour l'essentiel, aux scènes traditionnelles. Les soixante-quinze décors qu'il a signés au Théâtre du Nouveau Monde et ceux qu'il a créés pour l'opéra, entre autres, sont parfaitement reconnaissables par la finesse de l'exécution, par des plantations précises — accessoires, volumes et toiles peintes —, par le recours à une machinerie théâtrale efficace et discrète et par l'agencement de couleurs nuancées, souvent des camaïeux, qui lui ont d'ailleurs valu d'être parfois traité de coloriste. En raison de son obsession du «beau décor», Prévost passait pour un adepte du décor «décoratif» avec tout ce que cela peut parfois avoir de péjoratif. Ce penchant ne l'a pas empêché de se lancer souvent dans le non-figuratif et dans l'expérimental.

Prévost, dont la longévité (1952-1982) demeure exceptionnelle dans un milieu où une carrière normale excède rarement dix ans — aujourd'hui encore —, a en quelque sorte succédé à Pelletier et cette transition correspond à une plus

---

<sup>34</sup> Christian Bérard (1902-1949) a été le principal collaborateur de Louis Jouvet et l'un des décorateurs les plus respectés de son époque.

<sup>35</sup> Il avait auparavant travaillé avec les Compagnons de Saint-Laurent alors qu'il était étudiant. Il avait, en particulier, signé les décors du *Barbier de Séville* en février 1944 et ceux du *Bal des voleurs* en mars 1946.

grande autonomie du décor de théâtre à l'égard des Beaux-Arts dans la mesure où l'architecture (l'espace) prend de l'importance au détriment du dessin et de la peinture. Cette démarcation s'accroîtra avec les créations de Jean-Claude Rinfret.

L'œuvre théâtrale de Jean-Claude Rinfret, qui s'étend de 1950 à 1967, est moins abondante que celle de Prévost, mais elle coïncide avec l'avènement des grandes structures architecturales (ill. n° 16). Plus que les décorateurs précédents, il a joué sur les volumes et les masses, organisant l'espace en plates-formes et en zones distinctes délimitées par des rampes, des marches, des murs et découpées par l'éclairage auquel il accorde la même importance que Pelletier (voir couverture et ill. n° 17). Rinfret utilise des plans au dessin minimal, plus suggestif que représentatif. Autant le dessin de Prévost est précis, autant celui de Rinfret est vague. Cela s'avère même dans ses décors plus réalistes tel celui, épuré et fait d'accessoires, qu'il a conçu pour la création des *Beaux dimanches* de Marcel Dubé. C'est avec le Théâtre-Club que Rinfret a signé ses décors les plus marquants pour le théâtre mais c'est avec l'opéra qu'il a vraiment développé ces notions de «concept»<sup>36</sup> et de «dispositif» aujourd'hui si chères aux scénographes québécois.

En dépit des différences marquantes qui les opposent, Pelletier, Prévost et Rinfret se caractérisent par la clarté de leurs propositions, même quand il s'agit de créations moins figuratives. Si Pelletier a surtout fait des décors réalistes, si Prévost a mis au point des dispositifs scéniques complexes, Rinfret a ouvert la voie aux scénographies métaphoriques. Mais ce qu'on doit, encore une fois, retenir de leurs œuvres, c'est qu'elles s'inscrivaient dans cette esthétique de la cohérence et de l'unité contrôlée par le metteur en scène.

---

<sup>36</sup> «On ne fait pas un décor, on conçoit l'espace en le structurant et en le transformant non pour reproduire la réalité mais pour l'évoquer» (Entrevue avec Jean-Claude Rinfret réalisée par Hélène Beauchamp et Jean-Marc Larrue le 16 septembre 1991, Montréal).

La création d'une section de scénographie à Radio-Canada en 1952, qui a regroupé la plupart des décorateurs de l'époque, a eu un effet salubre sur la profession dans la mesure où elle a renforcé la stabilité des créateurs de décors. Mais cela n'a rien changé à leurs rapports de dépendance à l'égard des metteurs en scène (ou des réalisateurs). Si, de l'avis de tous ceux qui y ont participé, cette section a été un remarquable foyer de réflexion et de création scénographiques jusqu'au milieu des années 60, force est d'admettre, d'une part, que son influence a davantage marqué la télévision que le théâtre et que, d'autre part, cette formidable concentration de créateurs scénographiques n'a pas entraîné de remises en question au sein de l'institution théâtrale. Les concepteurs de décors développèrent à cette occasion un esprit de corps sans pourtant que cela ne les pousse à revendiquer plus de pouvoir.

### III. La postmodernité ou l'ère des scénographes: reconnaissance et pouvoir

#### *L'impact de la Révolution tranquille et le «théâtre québécois» des années 70*

Dans l'immédiat, rien ne pouvait inquiéter les metteurs en scène. Mais la Révolution tranquille éclata et, comme on le sait, elle n'épargna pas le théâtre. On n'évalue pas encore très bien dans toute leur ampleur les conséquences de ce mouvement irrépressible de contestation et de renouveau, mais on peut émettre quelques hypothèses. La naissance d'une dramaturgie nouvelle, le «théâtre québécois», qui rompait radicalement avec le répertoire en usage, constitua un défi pour la mise en scène autant d'ailleurs que pour les interprètes. Mais du point de vue de la scénographie, le «théâtre québécois» ne causait pas de difficultés insurmontables. Au contraire, comme tous les théâtres d'affirmation identitaire, ce «théâtre québécois» (1968-1980), qui naît avec *les Belles-Sœurs* et meurt avec le Référendum, eut tendance à délaisser la forme au profit du fond et, plus souvent qu'autrement, il se contenta sur scène de lieux facilement identifiables, voire réalistes. Non seulement n'y a-t-il pas eu de révolution scénographique à la faveur du renouveau dramaturgique apparu en 1968, mais il y a même eu régression. Non pas parce que les nouveaux textes ont réduit la

conception des décors à un simple travail d'illustration<sup>37</sup>, mais la fonction de décorateur a perdu de son éclat. Cet âge, rappelons-le, a d'abord été l'«âge de la parole», c'est-à-dire celui des auteurs, et, conséquemment, celui des metteurs en scène qui se sont érigés en «dépositaires» de cette parole.

Dans un contexte encore dominé par Rinfret et Prévost, le décor a été plus que jamais au service du texte et cela, en dépit de la récente ouverture de l'École nationale de théâtre et de sa section décoration (en 1961), en dépit aussi des propositions scénographiques souvent audacieuses de jeunes compagnies d'amateurs (souvent liées à l'ACTA<sup>38</sup>) nées au cours des années 50 ou au début des années 60 et qui comptaient dans leurs rangs des concepteurs de décors dynamiques, particulièrement sensibles à l'espace. Si Claude Sabourin (ill. n° 19) aux Apprentis-Sorciers, Pierre Moretti ou Gilles Lalonde aux Saltimbanques ne disposaient pas des moyens de Rinfret ou de Prévost, ils n'en étaient pas moins inventifs, parvenant à créer, selon le mot de Michel Vaïs, des «décors remarquables [pour] le prix d'une pelote de ficelle»<sup>39</sup>. Mais l'«art du décor» demeurerait tout de même un outil au service d'un autre discours.

---

<sup>37</sup> Ce qui n'empêche pas des tentatives originales. Mais elles relèvent généralement de l'initiative des auteurs dramatiques et des metteurs en scène, tel *le Chemin du Roy* de Françoise Loranger et Claude Levac présenté dans une production de l'Égrégore en avril 1968 sous forme de partie de hockey. Les récentes reprises des (déjà) classiques québécois — les *Belles-Sœurs*, les *Grands départs* — montrent que ces textes offrent d'innombrables possibilités aux concepteurs de scénographies. Mais cela n'était visiblement pas perçu de la même façon à l'époque de leur création.

<sup>38</sup> Fondée en 1958 à l'initiative de Guy Beaulne, l'Association canadienne du théâtre d'amateurs vise à revaloriser le théâtre amateur afin qu'il développe des caractéristiques propres et cesse d'être un pâle reflet du théâtre professionnel. L'ACTA deviendra par la suite l'Association québécoise du jeune théâtre (AQJT).

<sup>39</sup> La citation est de Michel Vaïs. Il fait là allusion aux décors créés par Gilles Lalonde pour *Connaissez-vous la voie lactée?* de Karl Wittlinger au cours de la saison 1963-1964 (Michel Vaïs, «Les Saltimbanques (1962-1969)», *Jeu*, n° 2, printemps 1976, p. 30).

*Le Jeune Théâtre et la revanche des acteurs: redéfinir l'espace*

Si le théâtre québécois de la fin des années 60 et de la décennie suivante a permis de donner une nouvelle légitimité sur scène à une langue, des thématiques et des personnages locaux — disons à une réalité d'ici —, il a eu peu d'impact sur la théâtralité. C'est du Jeune Théâtre qu'est venue la véritable révolution dans ce domaine. Des troupes d'amateurs financées grâce aux Projets d'initiatives locales (P.I.L.) du Gouvernement fédéral aux compagnies plus structurées telles le Théâtre Euh! ou le Théâtre Parminou, le Jeune Théâtre a bouleversé l'univers théâtral québécois. L'affirmation nécessite, il est vrai, quelques nuances car elle ne s'applique pas indifféremment à toutes les compagnies qui furent membres, à un moment ou à un autre, de l'Association québécoise du jeune théâtre, mais à celles qui pratiquaient un théâtre dit d'«intervention»<sup>40</sup> et que nous désignons ici sous l'appellation Jeune Théâtre militant.

Dans l'ensemble, les troupes les plus revendicatrices du Jeune Théâtre du début des années 70 n'avaient pas moins de moyens que les grandes troupes liées à l'ACTA (les Saltimbanques, les Apprentis-Sorciers, l'Estoc), mais elles ne partageaient pas leurs préoccupations artistiques et esthétiques. Elles avaient choisi de réduire l'aspect visuel de leurs productions à quelques éléments rudimentaires facilement transportables en tournée: par exemple trois ou quatre tabourets sur une scène vide surmontée d'une bande de couleur, comme dans *les Enfants de Chénier dans un grand spectacle d'adieu* par le TMN en 1969, ou quelques accessoires comme dans *T'es pas tannée Jeanne d'Arc?* du Grand Cirque Ordinaire la même année<sup>41</sup>.

---

<sup>40</sup> Gilbert David identifiait trois tendances au sein de l'AQJT: les troupes qui cautionnaient le théâtre institutionnel (le théâtre vu comme divertissement), celles qui se consacraient à l'expérimentation sous toutes ses formes, celles enfin qui défendaient une idéologie de gauche, le plus souvent marxiste («a.c.t.a./a.q.j.t.: un théâtre *intervenant* (1958-1980)», *Jeu*, n° 15, printemps 1980, p. 16).

<sup>41</sup> Une voiturette d'enfant, une trottinette, des marionnettes, une grosse poupée, etc. (Guy Chauvette, éd., *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc?*, Montréal, Herbes rouges, 1991, p. 33).

C'est ce type de lieu épuré, ramené à l'essentiel, qualifié d'«esthétique économique»<sup>42</sup> par Jean-Claude Germain, qui a caractérisé les scénographies du Jeune Théâtre militant et du théâtre jeunes publics à ses débuts. Mais c'est ailleurs que réside le principal apport de ce mouvement théâtral révolutionnaire. Théâtre d'affirmation identitaire lui aussi, le Jeune Théâtre militant ne fit pas que contester des valeurs idéologiques dominantes, il remit en cause le mode de fonctionnement et de production ainsi que tout le système hiérarchique en vigueur au sein de l'institution théâtrale québécoise<sup>43</sup>. Après le Pop-Art, le Jeune Théâtre militant rejeta les spécialisations et prôna l'égalité en art. L'heure était au collectif! Plus d'auteur, plus de metteur en scène, plus de décorateur! Tout cela est bien connu. Mais sous couleur d'égalité devant l'art, ce à quoi on assista alors, c'est à la révolte des acteurs qui, plus encore que les décorateurs, avaient été les laissés pour compte de la modernité et du théâtre québécois. Relégués au rang de simples instruments aux mains d'un autre créateur — le metteur en scène —, ils remirent en cause la formation académique et française qu'on leur imposait et décidèrent d'assumer eux-mêmes l'ensemble des pratiques théâtrales: écriture, scénographie, mise en scène, interprétation, sonorisation. Le Jeune Théâtre, pris dans son ensemble, est d'abord et avant tout un théâtre d'acteurs! Il n'est pas surprenant, dans ce contexte, que la principale préoccupation des troupes de Jeune Théâtre ait porté sur l'espace. L'espace comme lieu théâtral (les lieux où elles se produisent) et l'espace scénographique (en particulier le rapport scène-salle).

Le Jeune Théâtre a privilégié les lieux polyvalents et non traditionnels, par choix idéologique plus que par nécessité, délaissant le rapport frontal au profit d'espaces ouverts — espace éclaté ou rond — ou jouant dans les rues ou sur les places publiques (comme la Vraie Fanfare Fuckée), de manière à favoriser une plus grande interaction avec son public et à provoquer sa participation. Bien qu'il n'y ait plus eu alors de professionnels attirés aux décors ou aux mises en

---

<sup>42</sup> Voir Michel Bélair, *le Nouveau théâtre québécois*, Montréal, Leméac, 1973, p. 98.

<sup>43</sup> Le mouvement de contestation n'était pas propre au Québec. Qu'on songe, par exemple, au Living Theatre qui exerça d'ailleurs une profonde influence sur les artisans du Jeune théâtre.

espace, la scénographie, entendue au sens d'organisation de l'espace et du rapport acteurs-spectateurs, devint l'élément clé de toute la démarche créatrice de tout le Jeune Théâtre. Ses spectacles étaient souvent conçus en fonction des possibilités scénographiques des lieux où il se produisait et de ses choix idéologiques. Hissée au rang de pratique majeure et de priorité dans le processus de création, la scénographie a, pour la première fois, supplanté le texte écrit, la mise en scène et, paradoxalement, le jeu qui se développaient à partir d'elle.

Tant que le théâtre de revendication politique, d'intervention et d'affirmation - le Jeune Théâtre militant - demeura majoritaire au sein du mouvement du Jeune Théâtre, ou du moins tant qu'il s'affirma avec force, cette transformation, quoique radicale, parut secondaire puisque le contenu devait tout de même l'emporter sur la forme. Mais lorsque d'autres tendances, celle de troupes plus soucieuses d'expérimentation formelle, comme l'Eskabel de Jacques Crête ou Omnibus par exemple, commencèrent à s'imposer au public et à la critique, la hiérarchie des pratiques que le Jeune Théâtre militant avait instaurée dans sa phase militante prit une toute autre signification et la primauté de l'espace déboucha sur un «esthétisme scénographique», c'est-à-dire sur la quête de l'image forte, efficace et de plus en plus belle. Cette quête devint la règle chez la plupart des collectifs de deuxième génération tels que Carbone 14 ou le Théâtre Repère. Pour ces derniers, l'image scénographique n'est plus un moyen mais une fin et le texte dramatique se trouve souvent au service de celle-là<sup>44</sup>.

*Le retour de la frontalité et l'avènement des scénographes: la postmodernité, suite ou fin? (1980-1990)*

Si l'avènement du non-référentiel a marqué les débuts de la modernité scénographique ici, les débuts du Jeune Théâtre ont correspondu à la naissance

---

<sup>44</sup> Notons d'ailleurs que la première lettre de l'acronyme Repère, «R», qui est aussi la première étape de la création par cycles, symbolise la «ressource» dont on sait qu'elle est souvent une image. Voir le n° 8 de *l'Annuaire théâtral* consacré à Repère.

de la postmodernité (en scénographie, non en dramaturgie<sup>45</sup>). En rejetant les lieux traditionnels et en recourant à des pratiques et à des techniques multidisciplinaires — la danse, le cirque, la musique, les marionnettes, l'audio-visuel —, comme dans *T'es pas tannée Jeanne d'Arc?*, par exemple, en confondant les genres, en intégrant le processus de création au spectacle, le Jeune Théâtre a été le principal fer de lance de la postmodernité québécoise. En ce qui concerne la scénographie, son apport primordial a été, rappelons-le, de faire de l'espace l'élément de base de toute création.

Le principe de l'égalité en art et de l'art par tous — la démocratie en art —, qui était l'un des fondements du jeune mouvement, tomba en désuétude à la fin des années 70. Le retour à la spécialisation, donc à la professionnalisation des fonctions créatrices, se fit presque naturellement. Cette période «post-québécoise» a vu s'affirmer la spécificité de la formation artistique du concepteur de décors, qui n'est désormais plus diplômé des Beaux-Arts mais d'écoles spécialisées. Issu de la section de scénographie de l'École nationale de théâtre, autrefois appelée «section décoration»<sup>46</sup>, de celle du Conservatoire de Québec ou de l'Option théâtre du Collège Lionel-Groulx, ce nouvel artiste est arrivé sur le marché du théâtre alors que, d'une part, l'espace était perçu comme une valeur essentielle du spectacle théâtral et que, d'autre part, l'institution vivait encore sous le choc du Jeune Théâtre. La mise en scène vivait une grave crise, une crise dont elle se remet péniblement, et le texte était suspect.

Les nouveaux concepteurs de décors ont rapidement pris toute la place qu'ils pouvaient prendre sous le prétexte, bien justifié, qu'ils étaient les spécialistes de l'espace, de tous les espaces. Et on comprend, dès lors, qu'ils tinrent tant au titre de scénographes. Dès le début des années 80, le scénographe devint le créateur indispensable à toute création et était investi d'une autorité qui

---

<sup>45</sup> Où on peut la déceler dans les premières pièces de Jacques Languirand, par exemple.

<sup>46</sup> Les premiers diplômés de la section «décoration» de l'École nationale de théâtre (Michel Catudal, Renée Noiseux-Gurik, par exemple) ont pratiqué leur art à une époque que dominaient encore les Prévost, Rinfret et autres anciens des Beaux-Arts ou de l'École du meuble.

dépassait de loin les doléances bien compréhensibles d'un Kokkos ou d'un François Barbeau.

Après la disparition du Jeune Théâtre militant<sup>47</sup> et avec la nouvelle vigueur des troupes dites «de recherche», la postmodernité s'est donc faite «postquébécoise». Elle s'est consacrée à des objets et à des activités en apparence bien frivoles. Elle s'est voluptueusement complu dans le narcissisme, se préoccupant d'abord d'elle-même (cultivant *ad nauseam* l'autoréflexivité et l'autoreprésentation<sup>48</sup>) et a pris un malin plaisir à subvertir les codes en s'attaquant aux signifiants, mettant ainsi au point un redoutable arsenal de procédés et d'images scénographiques. Rien n'a résisté à cette vague sacrilège, surtout pas les textes que les créateurs-scénographes postmodernes ont traité non pas comme des contenus mais comme des objets (ainsi que les Cycles Repère le suggèrent d'ailleurs). Et on notera que, à l'instar du Pop-Art, cette postmodernité scénographique a cultivé la fragmentation, la dispersion, la multiplicité (les contraires de la linéarité), l'hétérogénéité, l'hybridité (la contre-pureté), l'incomplétude, la confusion voulue des genres et des arts, de l'art haut et de l'art bas. Boudant la métaphore, qui exige une relative transcendance et l'existence d'un métadiscours (mais où est le haut et où est la bas?), la postmodernité postérieure au Jeune Théâtre a donné à la métonymie une légitimité scénique inégalée — le salon de barbier est représenté par la chaise de barbier, les humains par des chaussures, la mémoire par des journaux<sup>49</sup>. Et tout cela se déployait de façon ludique et ironique dans une parfaite indifférenciation

---

<sup>47</sup> Il ne reste plus guère que le Théâtre Parminou qui maintienne des pratiques d'intervention. Les autres troupes militantes ont disparu ou se sont, elles aussi, réorientées vers un théâtre plus esthétique (particulièrement les troupes pour jeunes publics).

<sup>48</sup> Elle devient le propre objet de sa réflexion. On a d'ailleurs rarement vu dans l'histoire autant de pièces dont l'un des objets thématiques principaux est justement la production du spectacle dramatique et dont l'un des personnages-clés est l'auteur fictif ou réel: *les Feluettes*, *Billy Strauss*, *le Samouraï amoureux*, *Artaud-Artaud*, *Partie de cache-cache entre deux Tchécoslovaques au début du siècle*, *le Vrai monde?*, etc.

<sup>49</sup> Les chaussures et la chaise dans *la Trilogie*, les piles de journaux qui encadrent l'écran dans *Rivage à l'abandon*.

spatiale et temporelle qu'agrémentent des éléments naturels (l'eau, le feu, la terre, les plantes, etc.) dépouillés de toute valeur symbolique, qui ne renvoient à rien d'autre qu'à eux-mêmes<sup>50</sup>. Il n'y avait alors même plus métonymie, mais simple dénotation (par exemple la terre dans *la Trilogie*).

Et il est symptomatique du nouvel ascendant exercé par la scénographie sur l'ensemble de la pratique théâtrale que les deux créateurs les plus marquants de cette période, Robert Lepage et Gilles Maheu, sont avant tout préoccupés d'espace et d'images.

L'effet déstabilisant de la postmodernité a bien servi les jeunes scénographes puisqu'ils ont pu tout expérimenter et puisque, dans ce désarroi généralisé, personne ne pouvait véritablement résister à leur volonté créatrice, surtout pas les metteurs en scène. Mais on sent qu'un changement est en train de se produire. Ces scénographes, qui ont été de vibrants défenseurs de l'espace, reviennent paradoxalement à la frontalité, au rapport scène-salle traditionnel et à ce qu'Aronson appelle la «pretty picture»<sup>51</sup>. Même Robert Lepage et Gilles Maheu n'échappent pas à cette tentation<sup>52</sup>. Il en découle des scénographies moins architecturales, plus réfléchies, plus «esthétisantes» et plus ordonnées que celles du début des années 80; des scénographies qui comportent de moins en moins d'éléments gratuits et qui portent la marque de la vision de l'artiste scénographe plus qu'elles ne renvoient au monde extérieur. Dans ce contexte, il n'est vraiment plus sûr que la scénographie (de la frontalité) soit métonymique, il n'est même plus sûr qu'on vive encore à l'ère postmoderne. Les récentes productions de Stéphane Roy (le vide vertigineux de *Henri IV*), Danièle Lévesque

---

<sup>50</sup> Ce qui relève du même processus que l'autoréflexivité et l'autoreprésentation.

<sup>51</sup> Aronson, *loc. cit.*, p. 1.

<sup>52</sup> *Peau, chair et os* et *le Café des aveugles* ont été créées dans des espaces traditionnels ou aménagés de façon traditionnelle. Si cette tendance peut être en partie justifiée par des questions d'efficacité ou de rentabilité, il s'agit avant tout de choix esthétiques. Prenons l'exemple du nouveau Théâtre d'Aujourd'hui. Bien qu'il soit conçu de façon à permettre toutes sortes de combinaisons scène-salle, il n'a délaissé le rapport frontal qu'à une occasion depuis son ouverture. La salle Fred-Barry et le Théâtre Espace Go s'en tiennent aussi au rapport frontal dans la plupart des cas.

(l'eau dans *Ines Pérée et Inat Tendu*) et Daniel Castonguay (l'espace concentré et oppressant de *l'Histoire de l'oie*) ont d'ailleurs une forte portée métaphorique.

Le changement auquel nous assistons depuis quelques saisons est difficilement perceptible justement parce que les scénographes recourent encore abondamment aux procédés postmodernes et parce qu'aucune production majeure, radicalement nouvelle, n'a encore pu s'imposer au public et reléguer au rang d'œuvres d'époque *la Trilogie* ou *Rivage à l'abandon*. Mais cela ne saurait tarder car, à la différence de leurs prédécesseurs de la période moderne, les scénographes actuels réfléchissent (tout haut) sur leur pratique et leur démarche créatrice se poursuit de spectacle en spectacle, ce qui explique la fréquence des associations entre metteurs en scène et scénographes (Lorraine Pintal-Danièle Lévesque, Alice Ronfard-Stéphane Roy, Denis Marleau-Claude Goyette, etc.) et l'apparition, chez ceux qui dominent actuellement la scène québécoise, de styles particuliers et de thèmes visuels récurrents. Qu'on songe aux machines de Michel Crête, aux boîtes enchâssées — la boîte dans la boîte scénique — de Danièle Lévesque, aux grands espaces architecturaux de Stéphane Roy, aux perspectives forcées de Daniel Castonguay (ill. n° 21), à l'esthétique «théâtralisante» de Claude Goyette (ill. n° 24), etc. Et on comprend que ce souci de l'«œuvre» fasse qu'elle soit mise en valeur, ce qui expliquerait en partie le retour à la scène traditionnelle qui joue adéquatement le rôle du cadre pour un tableau, de l'écrin pour un bijou.

Mais ce qu'on constate aussi depuis quelques saisons, c'est qu'un nouvel équilibre tend à s'instaurer entre les diverses pratiques théâtrales. Les nouveaux scénographes marquent le pas. Après avoir imposé leur autorité avec force, presque avec violence, et après s'être créé un style distinctif, ils sentent bien que le statut et le prestige dont ils jouissent enfin simultanément ne peuvent pas être menacés à court terme. Ils se concentrent donc davantage sur leur pratique et sur leurs conditions de travail et de rémunération —, et ils ont adopté une approche plus sensible des textes dramatiques. Sans s'effacer devant eux, ils en respectent plus la rigueur interne comme en témoigne la production de *En attendant Godot*. L'ère des grands détournements scénographiques (*la Vie de Galilée*, par exemple, ou *l'Annonce faite à Marie*) est probablement révolue. De leur côté, les metteurs

en scène retrouvent une relative sérénité en retournant aux pièces de répertoire. Ils se sentent, à juste titre, moins menacés.

Tout se passe comme si, après avoir acquis le pouvoir et la reconnaissance qui normalement l'accompagne, les scénographes québécois d'aujourd'hui avaient accepté le retour en grâce de ceux qui, pendant plus de trente ans, avaient soumis les décorateurs de l'époque antérieure à leur autorité. Mais retenons que, au cours de ce processus, ces scénographes ont accredité un mythe déplorable qui relègue tout ce qui les a précédés dans un passé obscur, indifférencié, et qu'ils se sont approprié un titre qui leur convient de moins en moins.

Louise Filteau

# Scénographies en théâtre québécois pour jeunes publics

## Le théâtre jeunes publics au Québec

«Le théâtre pour enfants, celui que des adultes créent et jouent à l'intention des jeunes spectateurs de cinq à douze ans, se développe à un rythme impressionnant au Québec depuis 1973-1974»<sup>1</sup>. C'est en effet en 1973 que se tient à Longueuil le premier festival de théâtre pour enfants. Cette manifestation publique déménagera bientôt à Montréal, au Parc Lafontaine, et s'y poursuivra annuellement jusqu'en 1985, prenant rapidement une ampleur internationale. Depuis le début des années 80, le théâtre jeunes publics rejoint non seulement les enfants mais aussi les adolescents et fait partie intégrante du paysage artistique québécois. Pourtant, il reste encore relativement mal connu du grand public.

À part les articles parus périodiquement dans *Jeu*, deux ouvrages d'Hélène Beauchamp, *le Théâtre à la p'tite école*<sup>2</sup> et *le Théâtre pour enfants au Québec: 1950-1980*<sup>3</sup>, racontent son histoire. Cet article s'inscrit dans un processus de continuité en traitant de la période 1979-1987<sup>4</sup> par le biais de la scénographie.

---

<sup>1</sup> Hélène Beauchamp, *le Théâtre pour enfants au Québec:1950-1980*, Hurtubise, HMH, 1985, p. 1.

<sup>2</sup> Hélène Beauchamp, *le Théâtre à la p'tite école*, Québec, MAC, 1981, 2<sup>e</sup> édition augmentée, 153 p.

<sup>3</sup> Hélène Beauchamp, *le Théâtre pour enfants au Québec:1950-1980*, op.cit.

<sup>4</sup> La recherche, d'où sont issues les principales données de cet article, a été entreprise dans le cadre d'un mémoire de maîtrise présenté en 1988 au Département de théâtre de l'UQAM. Intitulé *Images scénographiques: étude des éléments visuels dans le théâtre québécois pour jeunes publics de 1979 à 1987*, le mémoire comprenait deux volets: une exposition de photos et un texte faisant état de la place de l'aspect visuel en théâtre jeunes publics.

### Sélection des compagnies de théâtre étudiées

Au Québec, les troupes qui s'adressent aux jeunes sont étonnamment nombreuses. *Le Répertoire théâtral du Québec 1984* en compte une vingtaine pour la seule région de Montréal<sup>5</sup>. Nous en avons retenu six. Il s'agit du Théâtre de l'Arrière-Scène, du Carrousel, Compagnie de Théâtre, du Théâtre de Carton, du Théâtre de la Marmaille, du Théâtre Petit à Petit et du Théâtre de Quartier. Toutes s'adressaient déjà aux jeunes publics en 1979 et continuaient à le faire en 1987. Toutes ont fait partie de ce que l'on a appelé le Jeune Théâtre. Toutes ont produit majoritairement des créations. Pour ces raisons, elles nous semblent représentatives du milieu. De plus, elles possèdent chacune une philosophie et des objectifs bien définis qui se manifestent par une facture visuelle originale, d'où l'intérêt de leurs images scénographiques.

### 1979-1980 : LA FIN D'UNE ÉPOQUE

#### 1979: mise en contexte

Avec la fin des années 70 disparaissent les manifestations les plus évidentes de la génération «peace and love»; la création collective vit ses dernières heures de gloire; la contestation politique, les grands projets de société font place à la valorisation de l'individu. C'est la fin d'une époque tant au niveau social que politique et culturel. La majorité des troupes pour jeunes publics existent depuis quelques années. Tout en étant encore influencées par la mode et par la façon de penser des années 70, elles se démarquent de plus en plus les unes des autres par

---

<sup>5</sup> *Répertoire théâtral du Québec 1984*, sous la direction de Gilbert David, Montréal, Cahiers de théâtre *Jeu*, 1984, p. 503.

les objectifs artistiques qu'elles se sont fixés et le type de discours qu'elles ont choisi de véhiculer. Les conditions difficiles dans lesquelles elles doivent créer et se produire imposent toujours de nouvelles contraintes et des restrictions. La conjugaison de ces facteurs déterminera ce que seront les images scénographiques de 1979.

### Mode de fonctionnement et conditions de travail

Fidèles à l'esprit de la création collective, les compagnies de théâtre pour jeunes publics pratiquent toujours, en 1979, le partage et/ou la rotation des tâches. «Comme la plupart des membres, dans presque chaque troupe, sont comédiens de formation, ils sont donc appelés, outre l'exercice de leur métier au sens strict, à participer à la conception et à la réalisation des décors, des costumes, des éclairages de même qu'à l'administration»<sup>6</sup>.

Deux compagnies, parmi celles que nous avons retenues, confient, à cette époque, la conception de leurs scénographies à des «spécialistes». Il s'agit du Carrousel, qui conçoit déjà l'aspect visuel comme une partie intégrante du spectacle, et de l'Arrière-Scène dont le directeur artistique et auteur, Serge Marois, travaille en étroite association avec Paul Livernois.

Si, pour plusieurs, le «quoi dire» prime sur le «comment le montrer», il reste que les choix esthétiques sont aussi intimement liés aux conditions de travail et aux budgets. On subsiste alors tant bien que mal grâce à des subventions qui s'échelonnent, pour la saison 1979-1980, de 10 500 \$ pour le Théâtre Petit à Petit à 60 000 \$ pour le Théâtre de la Marmaille<sup>7</sup>. Sans lieu de diffusion stable, mais déterminées à démocratiser le théâtre, les troupes vont rejoindre les enfants là où ils se trouvent: dans les écoles. On joue donc en tournée dans des salles

---

<sup>6</sup> Hélène Beauchamp, *le Théâtre à la p'tite école*, p. 29.

<sup>7</sup> Les chiffres cités sont tirés de l'étude d'Adrien Gruslin, *le Théâtre et l'État au Québec. Essai*, Montréal, VLB, 1981, 413 p.

où il n'y a généralement aucun équipement technique. Tout cela cause de sérieuses contraintes: il faut s'équiper d'un moyen de transport quelconque et les décors, légers, rapidement démontables, solides, doivent entrer dans une petite camionnette, quand ce n'est pas dans une Renault 5! Que ce soit par choix ou par obligation, on se limite au minimum. On joue le plus souvent sans éclairage, avec, pour tout décor et pour tout costume, quelques accessoires.

### Récupération et faire-semblant

Les jeunes troupes de théâtre projettent une image visuelle pauvre, une image de «fond de cour», de ruelles qui, d'ailleurs, crée une intimité avec leurs spectateurs. Des matériaux et des objets de récupération meublent la scène. En 1979, cette tendance se fait encore sentir plus ou moins intensément dans plusieurs compagnies, notamment au Théâtre de Quartier, au Théâtre Petit à Petit et au Théâtre de Carton.

Depuis ses débuts, en 1975, Le Théâtre de Quartier «s'est toujours défini comme le promoteur d'un théâtre populaire, accessible, dont les thèmes rejoignent les préoccupations quotidiennes de la majorité de la population»<sup>8</sup>. À propos d'*Un jeu d'enfant* (ill. n° 20), présenté en 1979, le Théâtre de Quartier explique ainsi son choix scénographique:

nous voulions utiliser des éléments de jeu identifiables par les enfants du quartier. Nous essayons de faire du théâtre à partir des actes et des objets de la vie quotidienne des habitants des quartiers populaires de Montréal, et nos accessoires de jeu proviennent donc de l'environnement même de ceux que nous voulons représenter et divertir. Dans les ruelles, poubelles et boîtes de conserve deviennent avions, bateaux,

---

<sup>8</sup> Théâtre de Quartier, «Du collectivisme à la délégation», Cahiers de théâtre *Jeu*, n° 36, 1985.3, p. 159.

maisons etc.; dans la pièce, des barils et un seau se transforment à volonté pour créer les différents lieux scéniques de l'histoire<sup>9</sup>.

En 1979-1980, le Théâtre Petit à Petit en est à ses premiers balbutiements et entend «rejoindre les gens dans leurs préoccupations immédiates»<sup>10</sup>. Il présente un style de scénographie moins étudié mais s'apparentant tout de même à celui du Théâtre de Quartier. Pour *Je donne ma langue au chef*, on utilise comme éléments principaux des objets de tous les jours (caisses de lait, corde, vadrouille, boîtes de conserve) que Claude Poissant qualifie d'«accessoires de garage, de grenier, de ruelles»<sup>11</sup>. Le Théâtre de Carton, quant à lui, «a d'abord été une commune de travail et de vie»<sup>12</sup> et ceci transparait dans la présentation visuelle de *Je m'imagine*. Les comédiens évoluent dans un espace sans profondeur et dépouillé. Des bâtons et quelques mètres de tissu forment une sorte de castelet. Des lettres rembourrées épellent les syntagmes «je m'imagine» ou «je m'aime». Les comédiens animent le public et créent avec lui une série de tableaux ou chacun personnifie une fleur, un oiseau. À chacun d'inventer ses propres images!

### Au-delà du quotidien: réalisme et fantaisie

Au Théâtre de la Marmaille et à l'Arrière-Scène, l'aspect visuel des spectacles se réduit aussi à l'essentiel. Toutefois, une touche de douce folie dans le choix des matériaux, dans leur agencement, dans la fabrication et dans l'utilisation des accessoires, permet d'échapper au quotidien.

---

<sup>9</sup> Théâtre de Quartier, *Un jeu d'enfants*, Montréal, Québec/Amérique, Coll. «Jeunes publics», 1980, p. 116.

<sup>10</sup> Claude Poissant, «Rejoindre sans déroger», *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 36, 1985.3, p. 170.

<sup>11</sup> Claude Poissant, *Je donne ma langue au chef*, Montréal, CEAD, 1980, p. 2.

<sup>12</sup> Théâtre de Carton, «Un ardent besoin de contation», *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 36, 1985.3, p. 153.

Fondé en 1973, le Théâtre de la Marmaille se définit comme un groupe de création et de recherche qui a pour but d'«amener le jeune spectateur et/ou participant à prendre conscience de son potentiel de transformation individuelle et collective»<sup>13</sup>. Son spectacle de 1979, *On n'est pas des enfants d'école*, s'interroge sur les rapports élèves-professeurs. Conçu pour être joué dans l'univers familier de la salle de classe, il veut créer, dans ce lieu ordinaire, «une série de petits mondes, une fenêtre ouverte sur les voies de l'imaginaire»<sup>14</sup>. Le maquillage de clown et les costumes bariolés des personnages favorisent la transposition. Le bureau du professeur se transforme en auto, en lit, en castelet. Il y a de l'humour dans la perruque pleine d'effaces du professeur et dans celle pleine de crayons de l'élève. Il y en a aussi dans le confident-dromadaire, dans la borne-fontaine rembourrée et rayée, dans le crayon-marionnette. Tout en étant près du vécu de l'enfant, les images visuelles de la Marmaille le dépassent en lui décrochant un clin d'œil.

Dépasser le quotidien, c'est aussi l'objectif de l'Arrière-Scène. Cette compagnie, issue de l'Arabesque (1967), a vu le jour en 1976. Elle défend l'idée que le théâtre doit être une aventure artistique stimulante à la fois pour la sensibilité, l'intelligence et l'imaginaire du spectateur. Dans *Mon ami s'appelle Traguille*, on nous emmène loin de la ville, dans une forêt où les arbres, stylisés, fantaisistes, sont bien là. Si on utilise des bouts de bois et du tissu, c'est pour construire la maison de l'amitié qui se transformera en oiseau et permettra de partir explorer le monde. Les images commencent à parler.

---

<sup>13</sup> La Marmaille, «La Marmaille, groupe de recherche», Cahiers de théâtre *Jeu*, n° 4, hiver 1977, p. 23.

<sup>14</sup> Gilles Gauthier, *On n'est pas des enfants d'école*, Montréal, Québec/Amérique, Coll. «Jeunes publics», 1984, p. 11.

### Place aux images parlantes et signifiantes

En 1979, rares sont les troupes pour jeunes publics qui accordent aux images visuelles la même importance qu'aux images sonores. Le Carrousel fait figure d'exception.

Inspirées du monde de l'enfant, ses scénographies construites diffèrent beaucoup de celles des autres compagnies. Ainsi dans *Petite Ville deviendra grande*, on joue avec de gros cylindres et une plaque géante et trouée. On dirait les morceaux d'un jeu de mécano, un immense jeu de construction aux couleurs vives. À ces objets s'ajoutent quelques toiles matelassées, véritables douillettes, qui représentent une rue, un champ, des barreaux de prison. Le propos de la pièce tourne autour de la construction de la ville et tous ces éléments se combinent et se recombinent entraînant une restructuration constante de l'espace. Paroles et images se complètent.

Ceci s'avère plus frappant dans la deuxième production de 1979 du Carrousel, *Une lune entre deux maisons*.

Par un système de signes simple, clair, efficace - et fort évocateur - les personnages apparemment opposés, voire polarisés, se révèlent bien vite complémentaires. Sans toit, à ciel ouvert, la maison de Plume convient à merveille à l'ouverture d'esprit et à la légèreté toute vive de cet être qui, décrochant les nuages pour que le ciel soit plus bleu, les étend devant sa porte et saute, de l'un à l'autre, par-dessus la barrière que Taciturne a posée entre les deux maisons. La maison de Taciturne, sans base, n'est pour sa part qu'un toit; abri ou l'on peut cacher son visage, cultiver son silence, et répondre mine de rien au langage du voisin par un autre langage, plus secret et aussi attirant<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Diane Pavlovic, «L'autre apprivoisé», *les Maldisances*, vol.3., n° 4, 19 août 1984, p. 1.

Pour mieux rejoindre les tout-petits, le scénographe Pierre Farand a cherché à se rapprocher de leur monde.

D'abord, les maisons ont été construites en trois dimensions, avec portes, fenêtres, cheminées, corde à linge, clôture, etc., remodelant ainsi l'univers familier, palpable et sécurisant du quotidien des tout-petits. Par contre, ces mêmes maisons «réalistes» n'ont été élevées qu'à la hauteur des enfants<sup>16</sup>.

Des formes rondes, des couleurs douces, des tissus chatoyants, tout concourt à rendre cette scénographie à la fois efficace et agréable à l'œil et permet de suivre le spectacle comme si on tournait les pages d'un livre d'images.

### Images scénographiques 1979-1980

La saison 1979-1980 nous propose une variété d'images scénographiques: images de «fond de cour» où l'emploi de matériaux de récupération oblige au faire-semblant; images fantaisistes où le quotidien se pare d'une douce folie; images transposées du monde des enfants. Elles reflètent l'idéologie des troupes, mais aussi les conditions de tournée et les moyens dont les compagnies disposent.

À cheval entre les années 70 et les années 80, entre le collectivisme et la spécialisation, entre le «dire» et le «montrer», cette saison théâtrale pour jeunes publics marque la fin d'une époque. Si au Théâtre de Quartier, au Théâtre Petit à Petit et au Théâtre de Carton, le visuel occupe encore peu de place; au Théâtre de la Marmaille et à l'Arrière-Scène, on dénote un effort de transposition fantaisiste dans le costume et dans l'objet. Mais c'est le Carrousel qui, avec *Une lune entre deux maisons*, sort le plus des rangs. Pour la première fois, l'image prend autant d'importance que la parole. Pour la première fois, la scénographie

---

<sup>16</sup> Le Carrousel, *Une lune entre deux maisons - les Petits Pouvoirs*, texte publié à l'occasion du 9<sup>e</sup> Festival québécois de théâtre pour enfants, août 1982, p. 4.

est considérée au même plan que les autres éléments théâtraux. Pourtant, *Une lune entre deux maisons* passera plus ou moins inaperçue en 1979. Il faudra attendre le Festival québécois de théâtre pour enfants de 1982 pour que cette production aux images signifiantes soit enfin remarquée.

## 1980-1987: SCÉNOGRAPHIES MARQUANTES

### Importance accrue de l'aspect visuel

Entre 1980 et 1987, les compagnies qui s'adressent aux jeunes publics prennent progressivement conscience de la force évocatrice des images créées par les décors, les costumes, les éclairages. Grâce au Festival de théâtre québécois pour enfants, elles ont l'occasion de se mesurer à d'autres troupes. Les tournées ne se limitent plus aux écoles de la région. Plusieurs se produisent à l'extérieur du Québec et, parfois, à l'extérieur du Canada. Elles sont donc appelées à jouer sur plusieurs types de scènes, des plus dépouillées aux mieux équipées. À Montréal, la salle Fred-Barry accueille plusieurs de ces compagnies et la Maison-Théâtre leur ouvre ses portes en permanence. Ceci «impose une nouvelle vision des présentations [...] Voilà que les éléments scénographiques acquièrent une importance accrue, que la question de l'éclairage se pose»<sup>17</sup>. L'aspect visuel des spectacles est donc confié à des spécialistes. Avec eux, la scénographie de «ruelles» avec ses bidons et ses cubes à tout faire disparaît. Ils s'affirment en tant que créateurs et jouent de tous les éléments théâtraux avec de plus en plus d'audace et de dextérité. Certains noms ressortent: Lucie Thériault, Daniel Castonguay, Mario Bouchard, Michel Demers, Martin Ferland, Dominique L'Abbé, Paul Livernois. Si c'est Michel Demers qui signe le plus de scénogra-

---

<sup>17</sup> Hélène Beauchamp, «Écrire pour les jeunes publics - Les multiples facettes d'une réalité d'apparence si simple», *Études littéraires*, vol. 18, n° 3, hiver 1985, p. 174.

phies, de 1984 à 1987, c'est à Daniel Castonguay que revient l'honneur de la première scénographie marquante des années 80 dans le théâtre Jeunes publics.

### ***Pleurer pour rire*: Daniel Castonguay**

Il fallait peut-être un groupe de recherche reconnu comme le Théâtre de la Marmaille pour oser rompre avec le modèle scénographique dominant. Fantaisiste, démesurée, pratique, symbolique, signifiante, la scénographie de *Pleurer pour rire* (ill. n° 21) désarçonne en 1980.

Daniel Castonguay explique que, pour cette pièce remplie d'émotions, où l'eau (celle de la noyade, de la douche, des larmes de douleur et de joie) prend une telle importance, il a cherché un «contenant»<sup>18</sup>. C'est ainsi qu'il a choisi des tuyaux de plastique, des tuyaux de plomberie qu'il a découpés et pliés pour fabriquer tous les éléments scéniques.

Le décor a été conçu autour de trois éléments principaux. Le lit de Moa, mauve, gigantesque, incliné vers l'avant, garni de couvertures et d'oreillers, occupe le centre de la scène. C'est le refuge ultime de l'enfant. Côté cour, c'est le royaume de Toa: sa douche. Elle trône, comme le véritable symbole de son univers aseptisé. Côté jardin, c'est le miroir de Moa, celui qui lui renvoie son image extérieure et intérieure. Derrière, la scène est fermée au moyen de paravents tubulaires, auxquels sont suspendus des stores réversibles. On peut ainsi changer la couleur du fond de scène. Il est à noter que tout ici est en rondeur, en courbes; tout est à la fois doux et plein. Les tubes, tous de la même facture et de la même couleur, créent une unité visuelle, une belle harmonie.

Repris en 1987 dans les décors et les costumes originaux, *Pleurer pour rire* a prouvé que cette façon de penser le visuel de l'intérieur défiait le temps et les

---

<sup>18</sup> Entrevue accordée à l'auteur, le 13 novembre 1987.

modes. L'audace du Théâtre de la Marmaille est bientôt suivie par d'autres troupes.

### **Une pièce, deux scénographies**

Présenté d'abord en 1979 dans un décor conçu collectivement par le Théâtre de Carton, *les Enfants n'ont pas de sexe?* a rajeuni son image en 1985 sous le pinceau de Martin Ferland.

Dans la version de 1979, le dispositif scénique se résume à peu de choses: une balançoire, qui représente un parc, et deux coffres qui contiennent les accessoires. Martin Ferland apporte non seulement de la couleur mais aussi des images surréalistes qui rappellent Magritte. Il nous emmène dans un univers de vacances bleu-blanc-rouge. Il nous transporte sur la plage et dans l'eau sur un fond de ciel parsemé de nuages. Au beau milieu du ciel se trouve une porte derrière laquelle se cachent des secrets, une porte qui s'ouvrira pour démystifier la vie. Un parasol, des chaises, des serviettes et des costumes de plage complètent ces images à la fois chaudes et rafraîchissantes.

Entre 1979 et 1985, le Théâtre de Carton sera passé d'une scénographie minimale à des images à la fois fonctionnelles, attirantes pour l'œil, surprenantes et signifiantes.

### **Michel Demers: les débuts d'une mode, d'un style?**

Après avoir conçu la scénographie des *Petits pouvoirs* (le Carrousel, 1982), Michel Demers revient en force en 1984. Le Théâtre Petit à Petit lui a commandé les décors et les costumes de *Sortie de secours* et le Théâtre de Carton ceux du *Sous-sol des anges*.

La conception visuelle de *Sortie de secours* (ill. n° 22) inclut plusieurs des éléments que Michel Demers se plaira à réutiliser par la suite: panneaux sur

roulettes, tiges de métal, motifs abstraits, costumes hyper-réalistes. Comme la plupart des scénographies de ce créateur, celle-ci répond à des exigences pratiques: elle est peu coûteuse, légère, démontable, facile à retoucher. De plus, son tapis et sa toile de fond définissent un espace qui reste toujours le même, quel que soit le lieu où la troupe se produit. Michel Demers affirme que, pour lui, le décor est comme une île:

un monde qu'on puisse installer n'importe où et qui comprenne sa propre logique, ses propres références de couleurs et d'éclairages, un monde qui est celui de la pièce, des comédiens, de la production et de leurs spectateurs<sup>19</sup>.

Un monde à transplanter, il en a recréé un également pour *le Sous-sol des anges*. Ici aussi il y a un tapis de scène, une toile de fond formée de panneaux mobiles, des tiges de métal, des couleurs vives, des motifs géométriques. La scénographie prend des dimensions de vidéo-clip. Des néons courent le long de l'armature de métal qui encadre l'aire de jeu. Sur les toiles blanches du fond, on projette des jeux vidéos, on fait se défiler une nuit citadine.

Que Michel Demers travaille pour une compagnie de théâtre ou une autre, on reconnaît facilement sa signature: image-miroir de notre société, image d'un monde d'images.

### Un théâtre d'images: Serge Marois et Paul Livernois

Avec *les Boîtes*, en 1985, Serge Marois et Paul Livernois, de l'Arrière-Scène, prennent le parti du théâtre multidisciplinaire où la primauté du texte n'existe plus. Le décor, conçu pour une scène à l'italienne, envahit l'espace, tant en hauteur qu'en profondeur. Il évoque trois lieux: un entrepôt, un ailleurs

---

<sup>19</sup> Michel Demers, «Couleurs, espace et nouvelles technologies», *Théâtre et adolescence*, sous la direction d'Hélène Beauchamp, en collaboration avec André Maréchal, Montréal, département de Théâtre, UQAM, 1988, p. 130.

représenté en toile de fond et, en fond de scène, l'étroit corridor intermédiaire de l'imaginaire.

Le comédien-mime-danseur, qui interprète le personnage principal, se sert de tous les éléments scéniques à sa disposition dans l'entrepôt pour exprimer les émotions par lesquelles il passe. Il escalade des échafaudages, traîne des boîtes, s'accroche à une toile, barbouille une vieille porte, se cache derrière une fenêtre. Au fond de la scène, des projections de toiles surréalistes de Paul Livernois suggèrent la création du monde et brisent le mur de scène en nous entraînant vers l'infini. Dans le corridor, entre l'entrepôt et les projections, un personnage manipule des accessoires inattendus. Il joue de la flûte, envoie des ballons, fait de la bicyclette à reculons, transporte une bouteille de champagne dans un cabaret-soulier géant.

Sur une même scène, au même moment, le quotidien, le cosmique et l'imaginaire se rejoignent visuellement. Décors, accessoires, projections, mouvements se conjuguent et une suite harmonieuse d'images insolites se déroule sous les yeux du spectateur. À lui de les «lire» à sa façon, selon ce qu'il est.

## 1986-1987 : LA COULEUR VISUELLE DES COMPAGNIES

### La place de la scénographie en 1987

De 1980 à 1987, plusieurs scénographes se sont manifestés sur la scène du théâtre jeunes publics. De concert avec eux, les compagnies ont exploré diverses avenues et ont ainsi acquis de l'assurance quant au rôle et à l'importance qu'elles désiraient accorder à l'aspect visuel dans l'orchestration des différents éléments théâtraux.

Parmi les créateurs avec lesquels les troupes s'associent en 1987, on relève Lucie Thériault au Théâtre de Quartier, Michel Demers au Théâtre Petit à Petit

et au Théâtre de Carton, Paul Livernois à l'Arrière-scène. On note l'arrivée d'Alain Rouillier à la Marmaille et on découvre les talents de scénographe du metteur en scène et comédien Gervais Gaudreault au Carrousel. Les scénographies de 1987 reflètent, bien sûr, le style des scénographes mais aussi et surtout la couleur des troupes.

### **Une parole à l'image du quotidien**

En 1986-1987, le Théâtre de Quartier joue encore beaucoup en tournée. Il se veut toujours un théâtre populaire, urbain, traitant des préoccupations quotidiennes du public auquel il s'adresse.

Lucie Thériault signe la scénographie minimale du spectacle pour adolescents *Maximum 30 km/h*. Sur un fond de rideaux noirs, quelques praticables permettent de jouer sur trois niveaux et de multiplier les lieux évoqués verbalement. Seuls éléments décoratifs, des instruments de musique - un micro et une affiche - occupent le fond de la scène en permanence. Comment, en cette année 1987, concevoir un spectacle pour adolescents sans musique «live»! Quelques accessoires soigneusement choisis (rouli-roulant, poupée Bout-de-chou) disent l'enfance et l'adolescence.

Curieusement, malgré la présence d'une scénographe, l'image visuelle du Théâtre de Quartier ne semble pas s'être beaucoup modifiée depuis 1979. La scénographie se voit reléguée au rang de support, d'accessoire, laissant ainsi toute la place au comédien. En 1987, au Théâtre de Quartier, la parole l'emporte haut la main sur le visuel.

### **Transposition et fantaisie**

À travers les multiples images scénographiques que le Théâtre de la Marmaille a explorées depuis ses débuts, il a gardé comme constante la transpo-

sition de la réalité dans un univers imaginaire. En 1987, il poursuit sa recherche à travers les versions sans cesse retravaillées de *Parasols* (ill. n° 23).

La pièce, qui vise à sensibiliser les jeunes spectateurs aux conditions de vie en Amérique centrale, nous plonge dans un étrange ailleurs où se côtoient une famille royale, des paysans et des militaires. Les décors eux-mêmes disent trois mondes: la bananeraie, le palais royal et la prison. Les couleurs vives, jaune, vert, rouge, rappellent le soleil, les bananes, la chaleur, la nature, mais aussi le pouvoir, le sang, la violence, la guerre.

L'originalité de cette scénographie d'Alain Rouillier réside dans l'utilisation de parasols et de parapluies comme éléments dominants dans la confection des costumes, des accessoires et des décors. Le sceptre du Roi, la jupe de la Princesse, le fusil du Colonel, les flancs de la vache, un régime de bananes, des parasols, il y en a partout! Parasols ou parapluies, on cherche à se protéger des coups de soleil... ou de fusils.

Fidèle à lui-même, le Théâtre de la Marmaille permet encore une fois aux enfants de prendre conscience de ce qui se passe autour d'eux par le truchement d'images transposées et signifiantes.

### **Une image résolument contemporaine**

Avec *Oui ou non*, créé en 1986, le Théâtre de Carton en est à sa quatrième association avec Michel Demers. On reconnaît aisément sa marque: cadre de scène, néons, tiges de métal, couleurs vives. S'il n'y a pas ici de tapis, l'aire de jeu est délimitée par deux tours métalliques à l'intérieur desquelles se trouvent des néons rouges et verts. La traditionnelle toile de fond mobile s'est morcelée en chariots coulissants. Une image high-tech se dégage de tout cela.

Sous une enveloppe extérieure résolument contemporaine, fonctionnelle, froide mais accrocheuse, le Théâtre de Carton reprend les thèmes de l'harmonie et de l'écoute de soi qui lui tiennent à cœur depuis ses débuts. Ceci transparait

d'ailleurs dans les questions «Comment ça va?» et «Comment je me sens?» inscrites sur le chariot central. D'un point de vue strictement esthétique, *Oui ou non*, c'est Michel Demers avec une étiquette «Théâtre de Carton».

### Images touchantes

En 1986-1987, le Carrousel s'apprête à franchir une autre étape dans son histoire de complicité et d'intimité avec son public. Il se prépare à jouer le drame de *Gil*, d'après le roman de Howard Buten, *Quand j'avais cinq ans je m'ai tué*. Gervais Gaudreault a décidé d'en concevoir lui-même la scénographie. Michel Demers se chargera des costumes et des accessoires. Le Carrousel prend ainsi le contrôle de ses images.

Un travail de réflexion sur l'espace s'entame. Gervais Gaudreault opte pour une scène en forme de I majuscule de chaque côté de laquelle il assoira les spectateurs. Tout cela est blanc, un blanc aseptisé et sans fin. Seule tache de couleur, une lumière bleu-vert qui, le temps d'un rêve ou d'un souvenir, s'allume sous les pas de Gil ou sur sa table, luit dans les accessoires de Jessica, comme un espoir. Gaudreault s'explique :

J'ai conçu l'espace pour cette intimité qui permet une implication du spectateur et qui souligne les nombreuses lectures, en multipliant les points de vue<sup>20</sup>.

Dans ce spectacle tout en émotions et en demi-teintes, à la scénographie minutieusement réglée, l'éclairage joue un rôle de tout premier ordre, ce qui témoigne bien du statut dont jouit désormais le visuel.

---

<sup>20</sup> Gervais Gaudreault, extrait du programme de *Gil*.

La lumière est présente partout... toujours... Elle raconte le temps. Le présent trop blanc et trop cru qui écrase Gil et le passé qui impose la pénombre des réminiscences, des impressions, des souvenirs<sup>21</sup>.

Encore une fois, le Carrousel se caractérise par une scénographie réfléchie et extrêmement pertinente. Paroles et images scénographiques se complètent, se fondent en un tout cohérent, dans un équilibre organique qui correspond bien aux principes d'Appia.

### Images pour rêver

En 1986-1987, l'Arrière-Scène fait toujours figure de marginale. Avec *Train de nuit*, Serge Marois et Paul Livernois continuent la recherche multidisciplinaire et environnementale amorcée avec *les Boîtes*. Le spectacle s'inscrit dans ce concept d'un théâtre d'images qui combine à la fois la poésie, la danse, la musique, le théâtre et les arts visuels.

La scénographie de *Train de nuit*, impressionnante, remplit tout l'espace de la scène à l'italienne. À l'avant-plan, une barrière de passage à niveau stylisée penche vers un wagon. Derrière, une immense toile de fond fait figure de rocher. Ce même rocher deviendra la ville lorsqu'on y projettera des figures géométriques. Il se transformera ensuite en collines puis s'agitiera de mouvements de vagues découvrant un ciel clair et une galaxie insolite. En effet, une valise et des roues étoilées y sont perchées, symboles du voyage intérieur et extérieur qu'accomplit le héros. Derrière le wagon, des projections suggèrent des paysages. Sur une des fenêtres du train, des photos d'album de famille se succèdent et parlent de la relation entre le héros et un inconnu. Deux personnages poétiques et surréalistes s'accrochent aux décors, jouent avec eux, créant eux aussi des images inusitées.

---

<sup>21</sup> *Ibidem*.

Bercé par la musique omniprésente et le texte poétique, envoûté par les gestes, la lumière, les images scénographiques sans cesse renouvelées, le spectateur, pour peu qu'il se laisse entraîner, est transporté dans un autre univers.

### La couleur visuelle des compagnies en 1987

En 1987, les compagnies de théâtre pour jeunes publics ont adopté un style visuel qui leur est propre. On peut reconnaître une troupe à son «visage» scénographique.

Le Théâtre de Quartier a choisi de se limiter à l'essentiel. Ses décors, ses accessoires, ses éclairages et ses costumes sont d'une grande simplicité. La magie du spectacle repose donc sur le jeu du comédien et sur le lien d'intimité que ce dénuement relatif provoque avec le public. Le Théâtre de Carton, quant à lui, a opté pour le concept fonctionnel et accrocheur que Michel Demers propose sous différentes variantes depuis quelques années déjà. Il sert de toile de fond efficace à une réflexion tournée vers l'intérieur. Au Théâtre de la Marmaille, on privilégie des images à la fois frappantes et fantaisistes pour permettre à l'enfant de découvrir et d'apprivoiser des réalités autres que celles auxquelles il est habitué. Au Carrousel, la scénographie a pour but de créer une atmosphère. Grâce à elle, le spectateur peut entrer dans l'univers du personnage principal, alors qu'à l'Arrière-Scène, le visuel consiste en une juxtaposition d'images insolites. Dans ce théâtre multidisciplinaire, l'Arrière-Scène joue sa propre partition et contribue à nous transporter dans un ailleurs poétique. Quant au Théâtre Petit à Petit, il poursuit ses explorations et, surtout, s'ouvre à d'autres publics. En 1987, le secteur «adulte» de cette compagnie connaît beaucoup de succès et annonce de nouveaux choix<sup>22</sup> dont on a pu, depuis, prendre toute la mesure.

---

<sup>22</sup> Songeons à *Bain public* (à La Licorne) ou, plus récemment encore, à *l'An de grâce* (à Fred-Barry).

## CONCLUSION

Du théâtre de récupération au théâtre multidisciplinaire, de l'accessoire de fond de cour au décor *design* et *high-tech*, des néons du gymnase aux projections surréalistes, la scénographie en théâtre pour jeunes publics s'est radicalement transformée et enrichie entre 1979 et 1987. Depuis cette date, elle offre aux jeunes publics un formidable éventail d'images dont la seule caractéristique commune est désormais la qualité d'invention et d'exécution. Car la scénographie n'est vraiment plus le parent pauvre de la pratique théâtrale pour jeunes publics. Dans ce domaine comme dans l'ensemble de notre théâtre, la scénographie a acquis un nouveau statut. Elle est une partie intégrante, voire essentielle, de toute production. Cela illustre bien l'évolution de la scénographie et du rôle du scénographe au Québec au cours des vingt dernières années, mais surtout, cela souligne l'existence de liens sans cesse plus étroits entre le monde du théâtre jeunes publics et celui du théâtre pour adultes. Si des scénographes, tels Michel Demers, Mario Bouchard, Martin Ferland ou Daniel Castonguay, pour ne citer qu'eux, s'imposent maintenant sur toutes les scènes québécoises, peu importe l'âge de leur public, il en va de même des metteurs en scène et des comédiens. Ces mouvements incessants prouvent bien que le théâtre pour jeunes publics n'a rien du théâtre de ghetto et que, en conséquence, il est fort probable que ce qui l'a caractérisé, d'un point de vue scénographique, ait aussi caractérisé le théâtre pour adulte.

Christiane Gerson

## Des images qui font corps: une synergie

Au Québec, l'émergence d'une pratique scénographique qui consiste en l'élaboration d'un langage artistique autonome coïncide avec les débuts d'une pratique théâtrale expérimentale. Celle-ci se particularise surtout par un questionnement du théâtre et de ses formes. Ce questionnement se manifeste par l'utilisation de certains procédés qui sont reliés à la pratique théâtrale postmoderne<sup>1</sup>.

Ces procédés, au nombre de cinq, peuvent aussi bien être perçus comme des paradigmes du théâtre postmoderne. Ils permettent de procéder à une écriture scénique en deça et au-delà du texte. Ils favorisent le spontané et l'improvisation; le texte est modifié et même restructuré au cours des répétitions. Ils fragmentent l'information et la transmettent en mode multiple. Ils ritualisent le sujet (l'intention ou l'idée maîtresse) en le traitant d'une manière formelle et abstraite. Finalement, ils effectuent une mise en signe des éléments visuels et sonores en deça et au-delà de la mimésis comme lieux de transformation et/ou d'extériorisation du non visible.

Ces paradigmes se retrouvent dans de nombreux spectacles québécois qui ont été créés au cours des années quatre-vingt. Par exemple, les éléments visuels de *Vie et mort du Roi Boiteux* (1981) possèdent une grande capacité évocatrice grâce au procédé de mise en signe. Dans l'imagerie du spectateur, le palais de

---

<sup>1</sup> Christiane Gerson, *Montréal postmoderne - «Photographe d'un soir»: production d'un événement théâtral à partir de paradigmes du théâtre postmoderne retracés dans des créations théâtrales montréalaises entre 1979 et 1989*. Mémoire présenté à l'Université du Québec à Montréal comme exigence partielle de la maîtrise en art dramatique, Montréal, UQAM, septembre 1991, 147 p.

Richard peut, comme le souligne Paul Lefebvre «tenir de la tour de verre et de béton, du château médiéval, de la forteresse japonaise, des splendeurs de Versailles ou de la familiarité des maisons montréalaises»<sup>2</sup>.

Dans *le Décliv du destin* (1988)<sup>3</sup> comme dans *le Dortoir* (1988)<sup>4</sup>, la mise en signe du corps des acteurs et des actrices est utilisée pour rendre visible ce qui est difficilement représentable. Des spectacles comme *Marat-Sade* (1984)<sup>5</sup>, *Fiction* (1985)<sup>6</sup>, *le Facteur réalité* (1985)<sup>7</sup>, *Montréal, série noire* (1986)<sup>8</sup> et *\$motte, \$mash Green* (1987)<sup>9</sup> fragmentent l'information pour la retransmettre au moyen du moniteur vidéographique ou télévisuel. Tout un discours scénographique particulier est élaboré en confrontant l'image en direct à l'image en différé. Avec *l'Usage des corps dans «la Dame aux camélias»* (1981)<sup>10</sup>, une partie seulement des différents textes auxquels il y est fait référence est traitée d'une manière formelle et abstraite afin de créer une impression de rituel. Chacun des espaces scéniques correspond à un de ces fragments et figure sur le plan visuel à la manière d'une photographie, d'un tableau ou d'une installation.

Ces spectacles affichent une scénographie qui a été conçue par le metteur en scène ou l'équipe de création. C'est une scénographie qui est étroitement liée

<sup>2</sup> Paul Lefebvre, «Notes sur *Vie et mort du Roi Boiteux* de Jean-Pierre Ronfard», *Jeu*, Cahiers de théâtre, n° 21, 1981.4, p. 114.

<sup>3</sup> Larry Tremblay, *le Décliv du destin*, Montréal, Leméac, 1989, 73 p.

<sup>4</sup> Pierre Lavoie, «*Le Dortoir*», *Jeu*, Cahiers de théâtre, n° 52, 1989.3, pp. 200-205.

<sup>5</sup> Marie-France Bruyère, «*Marat-Sade*», *Jeu*, Cahiers de théâtre, n° 32, 1984.3, pp. 147-148.

<sup>6</sup> Diane Pavlovic, «*Fiction*», *Jeu*, Cahiers de théâtre, n° 44, 1987.3, pp. 151-153.

<sup>7</sup> Id., «*Le Facteur réalité*», *Jeu*, Cahiers de théâtre, n° 44, 1987.3, pp. 112-113.

<sup>8</sup> Id., «*Montréal, série noire*», *Jeu*, Cahiers de théâtre, n° 44, 1987.3, pp. 139-141.

<sup>9</sup> Marie-Louise Paquette, «*\$motte \$mash Green 1½*», *Jeu*, Cahiers de théâtre, n° 36, 1985.3, p. 158.

<sup>10</sup> Martine Dumont, «Un théâtre de dépossession: *l'Usage des corps dans «la Dame aux camélias»* d'Opéra-fête», *Jeu*, Cahiers de théâtre, n° 25, 1982.4, pp. 235-250.

au travail de mise en scène. Elle peut tout de même être analysée individuellement et reçue comme une œuvre d'art visuel.

À partir de quelques éléments scénographiques de *l'Usage des corps dans «la Dame aux camélias»*<sup>11</sup>, nous allons découvrir de quelle manière Pierre-A. Larocque, concepteur et metteur en scène, a procédé pour élaborer son discours ou texte scénographique (ill. n° 25). Notre travail d'analyse est principalement effectué à partir d'une bande vidéo. L'œil de la caméra remplace donc le regard de la spectatrice libre de se déplacer d'un espace à l'autre pendant la représentation. De ce fait, la bande vidéo restreint également notre liberté d'analyste.

### Écriture scénographique

Avant tout, précisons le sens que nous accordons au terme scénographie. Patrice Pavis perçoit la scénographie d'aujourd'hui comme «une conception sémiologique de la mise en scène»<sup>12</sup> ou encore comme la «science de la scène et de l'espace théâtral (scène et salle)»<sup>13</sup>. Ainsi, la scénographie incite à construire des systèmes signifiants à partir de matériaux concrets, en d'autres termes, à élaborer un langage artistique signifiant à l'instar de la mise en scène.

Dans cette perspective, l'écriture scénographique correspond à une spatialisation et l'écriture scénique, à une mise en mouvement. L'événement théâtral émerge de la rencontre et de la conjugaison de ces deux écritures qui reposent, au départ, sur une idée de théâtralisation commune<sup>14</sup>. Quand ces deux

---

<sup>11</sup> *L'Usage des corps dans «la Dame aux camélias»* (1981); d'après le roman d'Alexandre Dumas fils; scénario et mise en scène de Pierre-A. Larocque; compagnie: Opéra-fête. Voir *Jeu, Cahiers de théâtre*, n° 21, 1981.4, p. 166; n° 25, 1982.4, pp. 235-250.

<sup>12</sup> Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor, les Éditions Sociales, 1987, p. 347.

<sup>13</sup> *Ibid.*, 1980, p. 327.

<sup>14</sup> Nazih Habib Mahfouz, dans une étude rédigée pour l'obtention d'un doctorat, démontre que l'événement théâtral est une synthèse de la mise en espace et de la mise en mouvement d'une même

écritures sont agencées de manière à produire un métadiscours, le visuel et le sonore entrent dans une action synergétique d'où émerge l'œuvre théâtrale<sup>15</sup>.

Prise individuellement, l'écriture scénographique nécessite l'élaboration d'un ensemble de systèmes signifiants au moyen de matériaux visuels. Ces matériaux comprennent autant l'éclairage, l'espace que les objets qui occupent cet espace théâtral, soient les costumes, leurs tissus et les maquillages (masques, perruques), ainsi que les corps des acteurs et des actrices tout comme les accessoires et les constructions scéniques.

Pour examiner la scénographie d'un spectacle, il s'agirait alors de dégager une signification à partir de l'interaction entre les éléments visuels et les éléments sonores. La scénographie ne pourrait-elle pas, malgré cette perspective d'interdépendance entre les éléments visuels et les éléments textuels, être perçue comme un langage artistique qui ne nécessite pas la référence au texte pour faire sens?

### Usage des corps dans *la Dame aux camélias*

*L'Usage des corps dans «la Dame aux camélias»*<sup>16</sup> est une conception et une mise en scène de Pierre-A. Larocque. Il y fractionne et désarticule le mythe de *la Dame aux camélias*. Le roman d'Alexandre Dumas fils sert de prétexte à l'exposition d'une prostitution ritualisée faite de simulacre, de séduction, de jouissance et de décomposition-recomposition. Le concepteur-met-

---

idée dramatique. Voir Nazih Habib Mahfouz, «Scenography and the Main Dramatic Ideas», *Toward an Aesthetic of Scenography Through Art and Movement-Space-Time*, thèse soumise à The Graduate School comme exigence partielle pour l'obtention du doctorat en philosophie dans le domaine du théâtre, Illinois, Northwestern University, 1987, pp. 170-210.

<sup>15</sup> Adolphe Appia (1862-1928) et Edward Gordon Craig (1872-1966) auraient été les premiers à théoriser sur cette conception globalisante de l'acte théâtral.

<sup>16</sup> Pour une analyse détaillée de *L'Usage des corps dans «la Dame aux camélias»*, voir Christiane Gerson, *op. cit.*, pp. 29-46.

teur en scène reconstitue par des matériaux visuels et sonores ce qui lui semble être l'essence du roman, la prostitution d'après le personnage mythique de Marguerite Gautier.

De la trame narrative du roman, il ne reste que l'impression laissée par certains objets ou moments comme le linceul, l'inscription «Miséricorde» sur le livre de Marguerite Gautier, le cauchemar d'Armand Duval, *l'Invitation à la valse* de Weber, Marguerite Gautier à l'opéra accompagnée ou non du vieux Duc, la cuvette d'argent aux filets de sang et Armand Duval guettant Marguerite Gautier à l'opéra. Des emprunts provenant d'autres sources sont insérés parmi ces moments, soit la scène des gants de caoutchouc des *Bonnes* de Jean Genet et le personnage de l'évêque du Balcon du même auteur, la scène de l'avortement d'Irina extraite de *l'Homosexuel ou la difficulté de s'exprimer* de Copi et les personnages des trois dames blanches tirés du dramacule *Va-et-vient* de Samuel Beckett. Le spectateur, se déplaçant d'un espace à l'autre, est à la recherche des éléments lui rappelant *la Dame aux camélias* qui sont altérés par l'usage que Pierre-A. Larocque en fait.

### **Corps signifiants: objets d'art?**

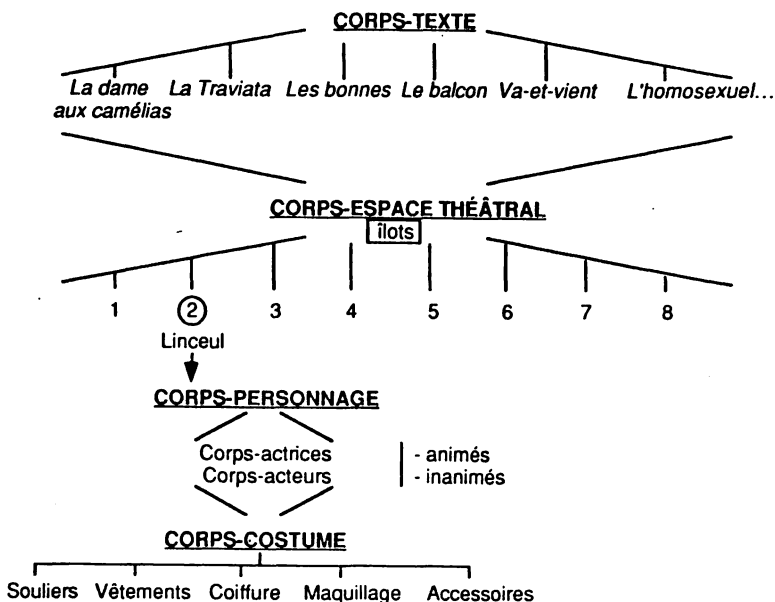
Fidèle à sa méthode de combinaisons et de permutations, Pierre-A. Larocque fragmente le corps des textes utilisés tout comme il segmente, dans cette version, le corps de l'espace théâtral en huit îlots que nous avons nommés : 1. Amas d'immondices - souliers, 2. Linceul, 3. Nature morte, 4. Cuvette d'argent, 5. Loge à l'avant-scène - opéra, 6. Amas d'immondices - vêtements, 7. Chez Marguerite Gautier - salle à manger/chambre, 8. Banc des trois dames blanches.

Ces îlots sont organisés de manière à mettre en espace des fragments du contenu des œuvres écrites. Pendant que certains demeurent apparemment statiques, d'autres s'animent et évoluent comme un objet d'art visuel qui est en processus de création. Chacune de ces unités spatiales est composée d'un ensemble d'éléments visuels formant un tout organisé selon les règles du langage

scénographique propre au concepteur-metteur en scène. L'îlot figure alors comme un corps autonome et accueille à son tour le corps-personnage<sup>17</sup> qui lui, reçoit le corps-costume.

La figure suivante illustre la technique de la mise en abyme que Pierre-A. Larocque emploie pour déconstruire l'ensemble des textes lui servant de corps textuel. C'est à partir de ce dernier qu'il élabore une scénographie en combinant différents ensembles sémiologiques.

### Mise en abyme des corps dans *l'Usage des corps dans «la Dame aux camélias»*



<sup>17</sup> Le corps des éclairages devrait figurer avant celui des acteurs. Nous préférons passer cet aspect sous silence parce que la bande vidéo que nous utilisons pour ce travail d'analyse ne rend pas justice aux éclairages conçus pour cet événement théâtral.

Ainsi, le corps-personnage appartenant à l'îlot *Linceul* est constitué du corps de chacune des actrices et de chacun des acteurs qu'ils soient animés ou inanimés (attitude figée, mannequin). Ces corps, qu'ils soient de matières naturelles ou synthétiques, sont vêtus, chaussés, maquillés et coiffés; chacun de ces éléments contribue au corps-costume en entrant en interaction avec les corps des acteurs et des actrices.

Les objets font partie de l'aménagement des îlots, mais ne forment pas de corps autonomes. Ils délimitent les contours et participent à la mise en œuvre d'un système de signes comme par exemple l'accumulation de souliers détériorés de l'îlot *Amas d'immondices-souliers* rappelle les immondices qui recouvrent le cercueil de Maguerite Gautier. Ils agissent aussi comme indices pour le spectateur comme la table de maquillage en ce qui concerne l'extrait des Bonnes. S'ils occupent la fonction traditionnelle d'accessoire, c'est d'une manière symbolique. L'eau, par exemple, purifie Irina dans l'extrait de *l'Homosexuel ou la difficulté de s'exprimer*.

Pris séparément, chacun des corps occupe une fonction artistique autonome. Le *Linceul* est l'îlot qui permet de démontrer le plus efficacement, cette autonomie. Après l'image du linceul recouvrant la table mortuaire, nous sommes entraînés, par le biais de la caméra du vidéo témoin, vers l'antichambre de cet îlot où est montée une installation que nous nommons «une Présence-absence à l'écoute d'une femme *autrefois belle*». Un tulle établit un lien entre le syntagme mannequin-robe-perruque qui représente Marguerite Gautier, surnommée «la Dame aux camélias», et celui de la chaise-livre référant à Armand Duval, son jeune amant. Même physiquement absent, celui-ci est à l'écoute de Marguerite par le biais des syntagmes qui tiennent lieu du corps de l'un et de l'autre. L'image comprenant la chaise blanche et le livre noir aperçue à travers le tulle blanc et léger invite au recueillement. La robe rose, *autrefois belle*, comme la perruque châtaine, est accrochée au mannequin; seules les deux manches sont enfilées aux bras à moignons. Sans main, *la* mannequin-Marguerite est privée du contact charnel et de la capacité de retenir. Elle laisse voir librement sa hanche, sa fesse et sa jambe, offrant ainsi sa chair sans rien retenir

comme dans le roman où elle se donne à Armand sans rien lui réclamer en retour.

Il se produit ici un phénomène d'identification. Comme spectatrice et spectateur de cette installation, nous nous mettons en état de recevoir la confession de cette jeune femme *autrefois belle*. Une deuxième installation est adjacente à celle-ci où, maintenant, la chaise blanche devient la trace d'une présence à la fois ancienne et future. Un tulle blanc et vapoureux enveloppe l'espace qui entoure la table mortuaire dont il est possible de s'approcher grâce à une marche comme s'il s'agissait d'un autel voué au sacrifice humain. Notre regard est alors attiré par un pied nu posé sur un tissu de satin blanc tel une offrande. Le linceul laisse deviner les formes d'un corps humain. La sensualité du satin répond à celle de la nudité et la blancheur des objets rappelle l'hôpital ou la mort. Ces installations du «Sacrifice humain» et d'«une Présence-absence à l'écoute d'une femme *autrefois belle*» composent deux univers dont le sens est complet car les références au roman d'Alexandre Dumas fils ne sont pas essentielles à leur compréhension même si elles en augmentent notre intérêt.

Appartenant à cet îlot du *Linceul*, la robe rose flétrie suspendue aux bras d'un mannequin à moignons ainsi que la vieille perruque posée sens devant derrière sur le cou du même mannequin établissent l'artefact de la déchéance d'un être qui a vécu dans la luxure. Cet ensemble d'éléments signifiants concourt indéniablement à la reconstitution de l'image d'une femme *autrefois belle*. Ici, le corps inanimé de l'actrice, soit le mannequin, est étroitement lié au texte scénographique du corps-costume.

Le costume du travesti déguisé en Marguerite Gautier propose un autre exemple d'un ensemble signifiant dont le sens s'élabore au moyen de la rencontre de différents éléments visuels. Pierre-A. Larocque utilise pour ce costume la technique des écarts esthétiques afin de rendre visibles les notions du simulacre, de la séduction et de la jouissance qu'il attribue à la prostitution dans le roman d'Alexandre Dumas fils. Il exhibe ainsi une femme élégante grossièrement maquillée, revêtue d'une robe de satin rose et d'un pantalon collant terne et chaussée d'un unique soulier extravagant à lanières. Le simulacre du mythe de

*la Dame aux camélias* est alors divisé en deux réalités qui sont réunies dans le même espace du travesti-Marguerite Gautier. Cet espace comprend le corps de l'acteur lié à celui du costume. Cette division provient de la présence simultanée des signes masculins et féminins, soit la musculature et la taille forte du corps de l'acteur ainsi que les proportions de son visage s'opposant au syntagme robe-rose-chapeau-à-voilette. Aux signes de la catégorie de l'opposition des sexes se joignent ceux de l'allure délicate/vulgaire grâce au côtoiement d'un pied élégamment chaussé et d'un pied nu. La veste apparemment faite de plumes, ou d'un autre matériau vaporeux, forme un autre ensemble de signes qui souligne l'insouciance de la volupté, alors que le pied nu apposé au pied chaussé d'un soulier extravagant rappelle la précarité du plaisir et de l'abondance. Le maquillage à gros traits qui semble prêt à couler sur le fond de teint blanc annonce la dimension trompeuse de la séduction.

Enfin, nous remarquons que la scénographie de *l'Usage des corps dans «la Dame aux camélias»* est élaborée à partir d'ensembles d'objets artistiques qui font corps pour créer une œuvre d'art. Theodor W. Adorno<sup>18</sup> avancerait, peut-être, que c'est une expérience esthétique en devenir.

### Scénographie et «Montréal postmoderne»

Ces exemples recouvrent l'essentiel du métadiscours scénographique que Pierre-A. Larocque a élaboré surtout à partir de *la Dame aux camélias*. Ils dévoilent la structure presque architecturale sur laquelle repose cette scénographie faite d'ensembles visuels autonomes sur le plan de leur signification. Ils ont aussi permis d'observer que chacun de ces ensembles, mis en relation avec d'autres, participe d'un tout signifiant; que de ce tout émerge une écriture scénographique porteuse d'un discours construit à partir d'une idée maîtresse,

---

<sup>18</sup> Theodor W. Adorno, «Pour la théorie de l'oeuvre d'art», dans *Théorie esthétique*, trad. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1982, pp. 234-265.

dans ce cas-ci, une prostitution qui n'est que simulacre, séduction, jouissance et décomposition-recomposition: une œuvre d'art.

Dans sa réflexion sur la cohérence et la totalité dans le théâtre postmoderne, Patrice Pavis explique que «le faire et l'énonciation sont un signifiant irréductible à un signifié, à une thèse»<sup>19</sup>. Comme nous l'avons observé pour le *Linceul*, chacun des îlots correspond à un espace qui est traité comme un corps entier au niveau de la formulation du sens. Ce signifié devient à son tour le signifiant de la thèse qui sous-tend l'événement théâtral. Dans *l'Usage des corps dans «la Dame aux camélias»* (1981), cette mise en signe est un jeu formel de combinaisons d'images à partir d'un motif d'origine servant d'idée maîtresse, ou de thèse ou d'intention de théâtralisation. Ce jeu formel manifeste une fascination pour certains procédés reconnus comme étant des paradigmes du théâtre postmoderne. Dix ans plus tard, l'attrait du jeu formel de combinaisons d'images a pris une telle importance que l'idée maîtresse de la mise en signe finit par être dissoute créant ainsi une impression de vide comme dans *Peau chair et os* (1991)<sup>20</sup>.

Au cours des dix prochaines années, verrons-nous se démarquer deux principales tendances en matière de scénographie; l'une, de réaction, l'autre, de résistance? La première afficherait un modernisme super spectaculaire voulant séduire le spectateur tandis que la deuxième opérerait pour la déconstruction du modernisme et accorderait au spectateur un rôle actif.

Le *théâtre à risque* qui semble remplacer la dénomination *théâtre expérimental*, fait l'objet de propositions scénographiques qui logeraient sous l'enseigne de la résistance. Il faudrait en faire la vérification.

---

<sup>19</sup> Patrice Pavis, *le Théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, 1990, p. 81.

<sup>20</sup> *Peau chair et os*, conception et mise en scène de Gilles Maheu, est une coproduction de Carbone 14, du Centre national des arts et du Festival de théâtre des Amériques (FTA). Nous avons assisté à sa création dans le cadre du FTA 1991.

**Michel Laporte**

# Espace théâtral et mode de production

## INTRODUCTION

**E**n réponse à la demande de l'Association des Professionnels des Arts de la Scène du Québec, (APASQ) le Service aux Collectivités de l'Université du Québec à Montréal a accordé une subvention à deux professeurs du Département de théâtre afin qu'ils organisent conjointement avec l'APASQ une exposition de scénographie.

Le comité organisateur de l'exposition, dont les responsables étaient Claude Sabourin, Michel Laporte (UQAM) et Claude Goyette (APASQ), a eu l'idée de profiter de l'occasion pour organiser un mini-colloque.

Ce colloque, portant sur le mode de production actuel du théâtre québécois, s'est tenu à la Maison de la Culture Frontenac, les 11 et 12 mars 1990, parallèlement à l'Exposition nationale de scénographie (7 mars au 1<sup>er</sup> avril).

La conception de l'exposition a été réalisée par Mario Bouchard avec le soutien technique de Paul Langlois et de la Maison de la Culture Frontenac. Diane Brouillet a agi comme coordonnatrice de l'exposition et du colloque.

### **Problématique du colloque: esthétique théâtrale et mode de production**

L'Association des Professionnels des Arts de la Scène qui était en période de restructuration voulait procurer à ses membres l'occasion d'amorcer une réflexion sur les aspects matériels et temporels de la réalisation d'un spectacle.

Les artistes que représentait Claude Goyette semblaient penser que l'esthétique de la représentation théâtrale était étroitement liée à la manière dont cette dernière était élaborée. Nous sommes donc partie de cette question: quelle idée les artistes se font-ils du mode de production actuel du théâtre?

René Passeron<sup>1</sup> place les sciences de l'art entre une poïétique, dont l'objet est l'instauration des œuvres, et une esthétique qui s'occupe des œuvres sous l'angle de leur réception. Au Québec les questions de poïétique sont apparues sous un nouveau jour, dans les préoccupations de l'esthétique et des sciences humaines, depuis l'insistance de plus en plus nette du poïétique (la mise en évidence du travail formel) dans les arts de la scène (théâtre dans le théâtre, pièces portant sur la création, mise en abyme, etc.).

Pour notre part, il nous a semblé intéressant de comparer les constats poïétiques de l'artiste sur sa pratique (son attitude phénoménologique) et les présupposés concernant la production dans les jugements que porte l'esthétique à partir de la représentation achevée. Nous croyons que la remise en question de ces deux systèmes de discours pourra, à la condition de ne pas tenter de les dissoudre l'un dans l'autre, ajouter des pièces aux dossiers de l'esthétique et de la sémiologie de la production théâtrale.

La poïétique cherche à définir sur des faits ce qu'est le travail artistique. Qui pourrait, mieux que les créateurs eux-mêmes, nous dire si les modes de production actuels sont encore adaptés aux esthétiques de la nouvelle génération d'auteurs et de concepteurs de théâtre. Nous avons donc pris pour acquis que le jugement des artistes était un fait positif (au même titre que l'est, pour la sociologie, celui des spectateurs) qui devait être intégré dans une théorie de la pratique artistique.

---

<sup>1</sup> René Passeron, «La poïétique», dans *Recherches poïétiques*, t. 1, Paris, Klincksieck, 1975, pp. 11-23.

### **Objectif des arts**

La théorie théâtrale du mode de production de la valeur artistique demande à être étayée sur le travail concret des artistes. Cette théorie devra être constituée par une structure qui combinera la matière première sur laquelle, dans le cadre de leur pratique respective, les artistes travaillent, les moyens de production pratiques (opérations instauratrices, techniques, stratégies etc.) dont chaque producteur dispose et les rapports à la fois théoriques, idéologiques et sociaux dans lesquels ils produisent. Les témoignages d'artistes sont évidemment essentiels à cette entreprise. Les actes de ce colloque viennent combler une lacune. Ils fournissent des matériaux pour faire avancer la réflexion des artistes et permettre que soient élucidées sur des faits des notions comme celles de travail créateur, valeur artistique, espace(s), transformation du texte, conception, production, contraintes, écriture, etc. Ils font la promotion du théâtre qui se fait (le travail artistique) plutôt que de celui qui se consomme (la réception esthétique).

### **Objectifs des tables**

La table des concepteurs s'intéressait aux rapports idéologiques et sociaux dans lesquels se sont inscrites les productions des dix dernières années. Elle cherchait plus précisément à savoir si le mode de production actuel convenait encore à la nouvelle génération d'éclairagistes, de metteurs en scène, d'accessoiristes et de scénographes? Elle regroupait des artistes ayant des pratiques distinctes mais complémentaires.

Les tables des auteurs, des scénographes et des metteurs en scène opposaient des intervenants ayant une même pratique sur le thème de l'espace. Les témoignages que nous souhaitions recueillir concernaient à la fois leurs moyens de production pratiques et les rapports qu'ils entretenaient avec les autres praticiens dans le cadre du mode de production qui régit la mise en commun des propositions individuelles.

**Conclusion: pour une poïétique du collectif de création théâtrale**

Il n'y a jamais solution de continuité entre le processus d'élaboration d'une représentation et cette représentation élaborée. Si cette dernière nous livre les traces de sa genèse, elle est loin de permettre d'en reconstituer le tout. Il y a donc place pour des recherches dont le savoir escompté se situerait entre genèse et structure. Il s'agit de redonner à l'artiste sa place de spécialiste en cessant d'expliquer son œuvre comme un produit détaché du travail spécifique qui l'a engendré. Souhaitons, en terminant, que la collaboration entre l'UQAM et l'APASQ ne reste pas sans lendemain.

## LES SCÉNOGRAPHES

ANIMATEUR: PAUL LANGLOIS<sup>2</sup>

Le passage du texte à la représentation présuppose un travail de décryptage d'espaces virtuels qui deviendront scéniques. À partir de leur pratique, trois scénographes nous entretiennent du mode de production de l'espace et des possibilités scéniques offertes par les textes québécois contemporains.

**Mario Bouchard** est scénographe. Il travaille depuis environ neuf ans à Montréal. Il a fait des décors et des costumes. Ses plus récentes scénographies sont celles du *Syndrome de Cézanne* et de *Mon oncle Marcel*. Il est aussi professeur de scénographie à l'Option théâtre du Cégep Lionel-Groulx. Il termine en ce moment une maîtrise en art dramatique au département de théâtre de l'UQAM. Il est membre de l'APASQ.

**Michel Demers** est dans le métier depuis une vingtaine d'années. Il a travaillé au Centre d'Essai de l'Université de Montréal, dont il a été pendant plusieurs années l'animateur. Il a commencé à faire ses premiers décors en 1969. Michel fait aussi des costumes et des éclairages. Parmi ses productions récentes, il y a *le Seigneur des anneaux* ainsi que *le O'Neill* qui est présentement à l'affiche du Rideau Vert. Michel est membre de l'APASQ et il est coordonnateur des programmes du réseau des Maisons de la Culture. Il a enseigné à Sainte-Thérèse.

**Claude Goyette** travaille depuis environ une quinzaine d'années dans le métier. Il a travaillé avec à peu près toutes les compagnies. Il a conçu le décor pour le *Macbeth* de Garneau au Cinéma Parallèle. Il a beaucoup travaillé avec

---

<sup>2</sup> Paul Langlois est directeur de la Maison de la culture Frontenac.

Brassard. On se souviendra de *Britannicus*, *les Belles-Sœurs*, *Nelligan*. Il enseigne aux Cégep de Sainte-Thérèse et de Saint-Hyacinthe. Il fait partie du Conseil supérieur de la formation en art dramatique à titre de scénographe. Il est président de l'APASQ.

### MICHEL DEMERS

Nous pouvons présupposer que la scénographie c'est d'abord et avant tout la mise en espace d'un texte mais selon moi, ce n'est pas l'ensemble ou la majeure partie du travail d'un scénographe.

Cela présuppose également que la qualité théâtrale d'un texte repose essentiellement sur sa possibilité d'être mis en espace. Mais qu'il s'agisse de la scénographie ou de la mise en scène, le choix du plateau, le choix de la relation entre l'acteur et son public, cette relation dans l'espace scénique, les déplacements, les entrées, les sorties, la lecture en mouvement du texte font aussi partie du travail de mise en espace. La scénographie c'est d'une manière plus essentielle encore la mise en image d'un texte.

Le décorateur propose son image personnelle, il effectue un travail d'artiste parallèle à celui des autres artistes. Une mise en lumière de ses qualités d'interprète. L'atmosphère que l'auteur a voulu transmettre par ses mots, le décorateur doit la transmettre par des images, par des lumières. Quand je dis une mise en lumière, ce n'est pas par rapport à l'éclairage, mais par rapport aux qualités de l'artiste qu'est le scénographe ou le décorateur, à sa capacité de transmettre une atmosphère.

Mise en espace, mise en image et mise en lumière d'un texte sont les pistes du décorateur. Et ces dernières dépendent également du metteur en scène, des contraintes techniques, de l'architecture de la salle, de ses goûts, de son évolution et de sa recherche en tant que créateur d'images. Le scénographe choisira ses images et ses atmosphères en fonction de la piste qui lui semble la plus prometteuse et du sens qu'elle peut porter.

La volonté des auteurs apparaît rarement dans leurs didascalies. En règle générale, le texte publié correspond au décor de la création. Le décor de l'auteur, c'est celui du décorateur.

Les metteurs en scène travaillent en fonction de ce que les décorateurs peuvent leur apporter dans leurs mises en espace des textes. Ils arrivent rarement avec une image précise. Ils sont très ouverts aux propositions qu'on leur apporte.

Que ce soit un texte de O'Neill qui détaille ses décors ou un texte de Michel Garneau qui précise simplement: «il y a un décor», l'auteur désire une image. Et ce n'est pas dans la description de cette image que réside la véritable lecture du décorateur.

Le scénographe est un artiste en art visuel. Il ne l'est pas nécessairement en art d'interprétation, même s'il doit être capable, avec les autres interprètes, de faire passer des atmosphères ou des textes.

L'avantage avec les créations, c'est la liberté du décorateur. Le scénographe marquera l'œuvre de sa première image. Les possibilités de lecture ou d'interprétation d'espace scénique sont toujours liées aux contingences et aux aptitudes des décorateurs.

## **CLAUDE GOYETTE**

Mon travail commence par la lecture du texte. Après une assimilation de l'œuvre, l'amorce de mon travail se fera à partir de la lecture du metteur en scène et de sa sensibilité. Et je vais nourrir le metteur en scène de toutes les possibilités que j'ai vues dans le texte jusqu'à ce que nous réussissions à nous entendre autour d'une convention scénographique.

La scénographie inclut tout ce qui n'est pas l'interprétation de l'acteur: la mise en scène, la conception des costumes, de l'éclairage... C'est une dimension d'autant plus importante que la scénographie doit absolument disparaître derrière la représentation et la communication entre l'acteur et le public. En fait, lorsque j'ai des commentaires très positifs sur mon décor, j'ai l'impression qu'on est passé à côté de la performance de l'acteur et de son message.

J'aime ce qui supporte l'acteur, ce qui l'aide à communiquer. Je peux travailler différemment, selon le metteur en scène, mais j'essaie souvent de donner à la mise en scène et au travail de l'acteur le support nécessaire à la propulsion de son message dans la salle pour aider le spectateur à entrer dans l'univers scénique. Dans ce sens là, le décor ne doit pas être omniprésent, le spectateur doit l'oublier pour entrer en symbiose avec la performance dramatique.

Notre dramaturgie a l'air petite parce qu'elle est représentée dans des petits lieux. Cette réduction, dont j'ai pris conscience, suite à la table ronde des auteurs, m'effraie. La «censure par l'impossible» me fait peur: un auteur qui voit un aéroport mais qui ne l'écrit pas parce qu'il sait que ce ne sera pas possible... Des lieux suffocants comme l'ancien Théâtre d'Aujourd'hui auraient pu nuire à certaines inspirations qui, dans des lieux beaucoup plus vastes ou avec des moyens plus grands, auraient pris une espèce de souffle mégalomane. La mégalomanie est également un objet de travail.

## MARIO BOUCHARD

J'aime les textes qui sont remplis de didascalies. Pour dresser ma grille de lecture, je sors l'information à même la source. J'établis une liste de mots que je regroupe sous des catégories. Avec cette nomenclature, je me retrouve dans un lieu, un espace, un environnement, un pays ou une province. Et là, je peux commencer à faire mon travail de recherche.

À mon avis, l'auteur ne doit pas se gêner pour fournir de l'information sur l'espace parce qu'elle aide à la compréhension de son texte. En général, l'auteur s'en remet à l'interprétation du metteur en scène et du scénographe.

Je me demande si dans les écoles on accorde suffisamment d'importance à la lecture des pièces. On s'inspire des textes sans vraiment en faire une analyse. Souvent, les auteurs semblent frustrés quand ils voient un concept plutôt qu'une scénographie qui colle au texte.

Les occasions de collaborer avec un auteur sont rares mais elles sont souvent fructueuses. Par exemple, pour *Mon oncle Marcel*, le texte demandait qu'une auto de police entre sur scène. Mais à Fred-Barry ce n'était pas possible. On a donc proposé à l'auteur d'autres solutions. Il a pu accepter celle qui lui semblait la meilleure et l'inclure dans son texte.

Le Jeune Théâtre n'existe plus. Tout le monde possède la même structure de production. On n'a pas le temps de produire dans un processus de création d'équipe. Nous réalisons des créations énormes et on nous demande, en quatre jours, d'arriver en salle et de régler tous les problèmes techniques et scénographiques et d'être prêts pour la première. Dans ses garages, le Jeune Théâtre occupait les lieux pendant un mois, faisait de la recherche et expérimentait.

## PAUL LANGLOIS

Comment voyez-vous votre création? À quoi rêvez-vous comme artiste? Vous sentez-vous plus ou moins prisonnier d'un fonctionnement?

## MICHEL DEMERS

Ma création n'a rien à voir avec l'évolution du théâtre des quinze ou vingt dernières années. Je ne peux que la suivre à travers les images ou les formes

que j'essaie de travailler. Je ne peux pas dire que la place de ma création soit parallèle à celle de l'histoire du théâtre et de son évolution.

Par contre, je connais l'évolution de ma création. Parfois, elle apporte des choses, des fois moins au théâtre québécois. Et mes barèmes d'évaluation sont évidemment la scène, l'équipe de travail et accessoirement les critiques. C'est au moment où je suis seul face à ma table à dessin, avec mes petits morceaux de cartons et mon papier blanc que je me pose le plus de questions sur ma création.

### **CLAUDE GOYETTE**

On ne peut jamais choisir entre faire un théâtre pauvre et un autre qui l'est moins. La crème fouettée et l'absurde dans la scénographie c'est presque impossible. Nous sommes pris en otage par une frugalité forcée qui nous oblige à nous retrancher dans des choix qui ne sont pas toujours innovateurs.

La structure du marché fait qu'on ne peut pas aller loin et qu'on finit par plafonner. Nous devons alors nous tourner vers d'autres formes de pratiques, nous recycler ou encore tenter une expérience parallèle en art visuel. Nos défis sont presque toujours les mêmes: une magie à recréer dans sensiblement les mêmes conditions. Et inévitablement, nous survivons en produisant beaucoup sans nécessairement être capables d'aller chercher l'essentiel: le plaisir de créer, le désir de communiquer avec un public.

J'ai toujours vu mon travail comme étant un art appliqué et non pas un art absolu. Je ne m'implique pas émotivement comme d'autres le font dans leur travail scénographique et cela crée une différence fondamentale. Si le scénographe s'implique trop émotivement tel l'artiste face à sa toile, il entre en conflit avec lui-même.

Aborder la scénographie comme un art appliqué relève de la perversité. Mais jusqu'à quel point la structure de production est-elle capable d'absorber des

artistes à part entière? Les artistes en art visuel peuvent-ils faire partie du théâtre québécois?

### MICHEL DEMERS

La scénographie est un art appliqué parce que, à la différence de l'auteur ou du metteur en scène, le décorateur ne choisit jamais les textes. Si notre carrière ressemble à du Shakespeare, c'est parce qu'on nous a associés à Shakespeare. Ma carrière est fortement influencée par les œuvres que j'ai eues à interpréter.

Faire participer le metteur en scène et les comédiens à notre processus créatif soulève des problèmes. Un comédien fait quatre spectacles par année, un metteur en scène quatre ou cinq alors que nous en faisons dix ou douze. On ne vit pas au même rythme que l'équipe. Mon travail commence quatre mois avant et se termine le soir de la première.

Nos expériences de création sont très différentes. En répétition, un comédien peut éprouver des problèmes d'acteur et les identifier à la poignée de porte qui ferme mal. Dans ce contexte, c'est difficile de faire passer sa création. L'alchimie d'une équipe ne réussit pas à chaque coup.

Pour réussir mon travail d'équipe, je dois être égal aux autres. Mon travail est au service d'un spectacle. Et je fais parallèlement une création qui m'intéresse. Évidemment, il n'y a pas légion d'admirateurs pour les décorateurs. Personne ne va voir un Demers sur scène.

**MARIO BOUCHARD**

Depuis hier, nous parlons du scénographe au service de l'auteur, du texte et du comédien. De l'importance de faire ressortir le message de l'auteur. Michel, lui, parle plutôt du décorateur comme d'un artiste à part entière. Un artiste en art visuel qui apporte son style, son imagerie à un texte. Il y a des scénographes dont l'imagerie est spontanément plus compatible avec certains auteurs. Peut-être pourrions-nous associer les scénographes à un style d'écriture.

**MICHEL DEMERS**

Je ne crois pas parce que le metteur en scène réengage régulièrement les mêmes décorateurs. Ça ne dépend pas des textes, c'est en fonction de son habileté à travailler avec lui. L'imagerie du scénographe s'accorde avec celle du metteur en scène, pas avec celle de l'auteur.

**MARIO BOUCHARD**

Actuellement, le décorateur doit dessiner un décor après avoir vu quelques fois le metteur en scène, et le réaliser rapidement. Un processus de création, ça exige un temps de gestation avec des allers et des retours entre les propositions, la table à dessin et le développement de ces propositions. Les scénographes vivent un certain essoufflement. Il serait temps de penser à organiser ce métier de façon à promouvoir la création.

**CLAUDE GOYETTE**

Depuis dix ans, les directeurs artistiques sont dépossédés de leurs moyens de production et sont remplacés par des gérants nommés poliment administrateurs. Si on ne réagit pas à ces gérants administrés par un État-gérant, si on ne se

réapproprié pas nos moyens de production, on continuera à se faire gérer. Jean-Claude Germain a déjà parlé de cette civilisation de gérants par laquelle, dans la gestion des arts, est évacuée la notion d'imagination.

Nous devons modifier la structure de production en développant un fonctionnement qui encourage la cocréation et le processus simultané de la création entre les différents intervenants. Cette nouvelle structure devrait permettre les remises en question. Nous aimerions jouer plus facilement avec les délais de production, pouvoir faire un décor, le démolir, le recommencer, de telle sorte qu'il puisse y avoir d'autres formes de création que ce processus parallèle.

C'est vrai qu'il y a des metteurs en scène avec lesquels c'est beaucoup plus facile, on sent une espèce d'interpénétration d'idées, de sensations. Malheureusement, le débat reste trop souvent à un niveau intellectuel et on n'arrive pas à toucher la matière sensible.

Même si j'ai souvent travaillé avec les mêmes personnes, je n'ai jamais travaillé avec elles dans une continuité. J'aimerais ça l'essayer. Il y a toujours plusieurs autres démarches parallèles. Je n'ai jamais pu vérifier le confort ou l'inconfort d'une démarche continue.

## MICHEL DEMERS

Si les décorateurs plafonnent, se fatiguent ou ne se rendent pas à l'âge de la retraite, c'est parce que la structure actuelle en Amérique, contrairement aux pays européens, ne comporte pas de poste permanent. Dessiner pendant des années pour la même scène, permet au décorateur d'approprier ce lieu et d'y approfondir son écriture. Si je travaille dans une salle à tous les trois ans, ma réflexion sur ce lieu est toujours à recommencer. D'ailleurs, les scénographes sont rarement consultés sur l'amélioration des salles et le développement de l'équipement du théâtre.

**PARTICIPANT DE LA SALLE**

Quel est l'impact de la tournée sur vos scénographies? En tant que diffuseur, j'éprouve souvent un choc entre une pièce vue à Montréal et sa version de tournée. Quand je la vois arriver chez nous, je me demande si c'est la même. Bien sûr, les salles en région ne sont pas extraordinaires... Mais est-ce qu'on vous a demandé de faire une deuxième conception?

**MICHEL DEMERS**

La réalité du théâtre de tournée c'est 20 x 30 x 10 de haut. Il faut que ça rentre dans un camion de 16 pieds. Ensuite t'essaies de ne pas aller voir le spectacle parce que ça fait mal de voir quelque chose qui n'a pas été conçu pour la salle qui l'accueille.

C'est malheureux pour les gens qui font la tournée et pour les gens en région, mais c'est également dommage pour ceux de Montréal parce que de plus en plus, on doit prévoir pour la tournée. Alors Montréal a aussi le 20 par 30 par 10. Il ne devrait pas y avoir de tournée à moins d'avoir un décorateur qui suive la tournée mais c'est une question d'argent.

**MARIO BOUCHARD**

Les producteurs ne veulent pas toujours retoucher ou modifier le décor de tournée. Pour *Mon oncle Marcel*, il n'était pas question de mettre deux dollars pour modifier le décor. Ce spectacle est partie d'une salle de 124 sièges pour aboutir dans une salle de 1200 sièges. Certains détails, tel que le petit néon rouge, disparaissaient dès la cinquième rangée.

Le décor du *Syndrome de Cézanne* s'inspirait de l'ancienne Licorne. Je me servais des deux colonnes de la salle. Ce décor faisait 13 pieds de large. Pour la tournée, nous avons gardé le même concept. Arrivé au Centre national des arts, c'était autre chose. Il n'a jamais été question de repenser ce décor pour la tournée. Pour le *Glengarry* qui partait du sous-sol de l'Élysée, un lieu de 7 pieds et demi de haut, on s'est assis et on a révisé le décor pour la tournée.

### MICHEL DEMERS

C'est encore pire pour l'éclairage. Je n'ai jamais voulu qu'on mette mon nom pour l'éclairage tant en tournée qu'à Montréal. Nos conceptions deviennent vite des adaptations libres. Des techniciens fatigués doivent, à partir d'un plan, faire un montage rapide dans des salles très souvent abîmées.

De plus, les producteurs font de la fausse représentation. *Camille Claudel* a été vendu sur les critiques qui parlaient de trois tonnes de terre. Pour la tournée, ils m'ont fait signer un contrat stipulant que rien de devait dépasser 35 livres et 4 pieds sur 8 pieds. Le producteur l'a vendu à un autre producteur de tournée et évidemment, il n'y avait pas 3 tonnes de terre. Le décor de tournée n'était pas mauvais sauf qu'il ne fallait pas laisser croire que c'était le même spectacle. Les gens de Chicoutimi n'ont pas vu le *Camille Claudel* de Montréal. Et si vous habitez Montréal, vous n'avez pas vu celui de Chicoutimi. Moi non plus. Heureusement!

Les diffuseurs achètent un produit vu à Montréal et ce n'est jamais ce qu'ils reçoivent à l'autre bout. Arrêtez d'acheter! Tant et aussi longtemps qu'on va laisser le marché s'établir ainsi et que Montréal sera le gros diffuseur culturel, il pourra envoyer à peu près n'importe quoi dans n'importe quelle condition. Il faut arrêter d'acheter sinon on légitime ce fonctionnement.

**PAUL LANGLOIS**

Une association comme l'APASQ peut-elle jouer un rôle déterminant concernant les problèmes abordés au cours de ce colloque? Et quelle direction prendra la scénographie pour les années 2000?

**MICHEL DEMERS**

Maintenant les scénographes ont des styles. Avant Neveu, ils n'en avaient pas véritablement. Il y avait un métier, mais il n'y avait peut-être pas un style d'approche avec plusieurs paliers de lecture.

La technologie entre massivement dans les théâtres. Le laser, des projecteurs mobiles... on en voit partout... sauf ici. Les hologrammes vont bientôt arriver, on va les voir partout sauf ici. Les gens vont aller les voir à Broadway.

Concernant l'intégration et l'utilisation de ces nouvelles technologies, on accuse un retard. Nous n'avons pas vraiment pris le virage technologique. Les écoles n'offrent pas la création assistée par ordinateur. Toute l'informatisation des moyens de création va se développer de plus en plus et notre retard s'accroîtra rapidement. Aucun atelier, aucune école ne projette d'enseigner la création et les technologies appliquées à la scène.

**CLAUDE GOYETTE**

Ce colloque est une première à l'UQAM, il ouvre le débat. Notre objectif pour les années à venir sera de se réapproprier le discours théâtral pour ne plus être à la remorque de ce qu'on dit et de ce qu'on fait, mais aller de l'avant en précisant ce qu'on veut faire.

Les questions qui ont été débattues sont fondamentales. Tout ce qui s'est dit depuis hier, on le savait déjà mais ces problèmes sont trop souvent occultés. Collectivement, nous devons prendre des décisions et c'est en se parlant qu'on réussira à nommer les choses pour arriver à une concertation. La forme de gestion qu'on a ne correspond pas à celle qu'on veut. Pourquoi? Comment?

On a parlé négativement, à tort ou à raison, des producteurs mais sont-ils prêts à endosser ou à évaluer une vision différente? Rien n'est impossible. À partir d'un certain processus démocratique, nous pouvons en discuter. Il ne s'agit pas de re-standardiser la façon de faire des spectacles et de retomber dans le même piège.

Si nous tentons de nouvelles approches, de nouvelles façons de travailler avec un texte, un metteur en scène ou une équipe de comédiens, il s'avère difficile de briser les mécanismes de reconnaissance et de consécration. Il faut toujours justifier pourquoi on serait plus d'une semaine en salle pour faire le montage parce que ça implique des coûts aberrants. Alors que le temps que je passe chez nous à penser à mon affaire, lui, ne se comptabilise pas. On devrait être capable de faire travailler les concepteurs pendant les répétitions. Il y a moyen d'imaginer et de repenser notre structure de production avec l'aide des administrateurs, des gérants...

## LES AUTEURS

ANIMATRICE: CHANTALE LEPAGE<sup>3</sup>

Chaque auteur possède une façon de livrer l'espace. À partir de leur pratique, quatre auteurs nous entretiennent du mode de production de l'espace et de ce qu'ils pensent des mises en espace que les metteurs en scène et les scénographes choisissent pour leurs textes.

**Normand Chaurette** travaille actuellement à un roman qui sera publié chez Leméac: *Scènes d'enfants*. Il est l'auteur de: *Provincetown Playhouse*, *Fragments d'une lettre d'adieu lue par des géologues*. Sa pièce *les Reines* sera mise en scène par André Brassard au Théâtre d'aujourd'hui en 1991.

**Normand Canac-Marquis** dont on se rappelle *le Syndrome de Cézanne* vient tout juste de terminer *les Jumeaux d'Urantia*. Il travaille actuellement une pièce qui n'a pas encore de titre et il écrit pour une série télévisée: *Tandem*.

**Maryse Pelletier** est l'auteure de: *Du poil aux pattes comme les CWAC's*, *Duo pour voix obstinées*, *la Rupture des eaux*. Une de ses pièces - *Copie conforme* - est actuellement jouée ici même par le TPQ.

**René-Daniel Dubois** est l'auteur de: *26 bis, impasse du colonel Foisy*, *Being at home with Claude*, *le Printemps, monsieur Deslauriers*. Il travaille simultanément une pièce dont le titre provisoire est *Laura* ainsi que *la Prière du renard* qui vient d'être lue au dernier marathon de lecture du Centre des auteurs dramatiques. Il poursuit depuis douze ans l'écriture d'un roman.

---

<sup>3</sup> Chantale Lepage est étudiante à la maîtrise en art dramatique de l'UQAM.

**NORMAND CHAURETTE**

La question du décor relève de l'onirisme le plus absolu, de l'intimité et de la pudeur. Nos textes passent par une série d'intervenants, dont le scénographe, et il y a souvent des déceptions quand nous attendons la magie qui les fera passer de notre tête jusqu'au cœur du public.

J'écris pour le théâtre depuis une quinzaine d'années. Je viens de me rendre compte que je n'ai jamais accordé d'importance au décor. Au lieu, oui, mais l'environnement esthétique n'a jamais eu d'importance. Paradoxalement, c'est le premier élément qui m'influence en tant que spectateur.

Si j'écris du théâtre c'est une question de structure. Les limites m'aident à aller au bout d'un projet. Au théâtre, il y a des lois, des structures, des conventions... Et les unités de temps et de lieu se traduisent par une équation très simple: un texte d'une heure et demie qui sera jouée dans un espace de 15 pieds sur 30 pieds. C'est ça écrire pour le théâtre. Une fois que je sais ça, je l'oublie complètement et je me concentre sur ce qui m'interpelle: le personnage.

Une fois que la pièce est finie, le texte donné à l'éditeur, j'éprouve un détachement. Je sais qu'on va me proposer des options, une représentation... Mais moi, je suis rendu ailleurs, dans un autre texte. Je n'ai jamais eu la faculté ou la générosité de m'investir dans une production. Avoir une espèce de juridiction sur la faisabilité d'une pièce une fois qu'elle est écrite, j'ai l'impression que ça m'ennuie.

Au moment de l'écriture, il y a un décor très intime dans l'imaginaire de l'auteur. Généralement, il n'a rien à voir avec les limites auxquelles le scénographe sera confronté.

Si j'écris une pièce gris acier, curieusement, je vais retrouver cette couleur à la représentation à cause du dialogue avec le metteur en scène. Concernant les conventions architecturales du décor, il y a souvent un pont difficile à faire avec

la faisabilité, mais je fais confiance à la créativité du décorateur et du metteur en scène.

Le scénographe doit s'accorder à la cohérence d'une production. S'il devient le chef de toute l'entreprise et que son décor prend toute la place, ça devient dangereux. S'il impose de trop grandes contraintes aux acteurs, nous nous retrouvons avec des traumatismes en bout de piste. Et ça peut nuire au texte.

Même si on connaît la dimension de la salle, quand on écrit, on ne pense pas à ces choses-là. À la livraison du texte, une adaptation se fera.

### **CHANTALE LEPAGE**

Plus tôt, vous avez spécifié votre détachement devant un texte terminé et vous avez également parlé d'échanges avec le metteur en scène. Pourriez-vous nous parler du passage de vos propositions à la scène?

### **NORMAND CHAURETTE**

Pour moi, la question de la scénographie n'est jamais conflictuelle. Mais si on travaille avec des certitudes en décidant que le texte c'est ça et rien d'autre, ça ne marche pas. Les aspérités du texte ne doivent pas être nivelées par un aspect visuel ou sonore. Il faut livrer le texte avec sa part de soupçons, ses doutes et ses imperfections. La démarche de l'auteur n'est jamais complètement finie. Et c'est l'intérêt d'une création. Mais si le metteur en scène comble les trous du texte, le résultat n'est jamais aussi intéressant.

**CHANTALE LEPAGE**

Je remarque une évolution dans vos indications scéniques. Évolution encore plus évidente dans le cas de votre dernier texte. *Les Reines* possède beaucoup plus d'indications que vos textes précédents.

**NORMAND CHAURETTE**

Mes premiers textes étaient très oniriques. Leurs bouleversements chronologiques entraînaient une sorte d'éclatement de la structure et il y avait une «bavardise» superflue. Aujourd'hui, je me rends compte que pour pouvoir faire passer à travers mes textes une intériorité de plus en plus complexe, j'ai besoin de raffiner et de simplifier ma structure. Et à ce moment-là, la didascalie devient plus nécessaire. Quoiqu'il n'y en a pas tant que ça dans la dernière version.

Il y a une adéquation entre la structure et ce qu'on veut dire dans la pièce. Au début, le propos n'est pas toujours très clair et la structure peut paraître vacillante. Si on est capable de préciser notre propos, ça draine presque automatiquement une prescription par rapport au texte en italique.

**NORMAND CANAC-MARQUIS**

Un décor, ça ne m'intéresse pas. La vitrine ou la décoration intérieure de Roche-Bobois, l'ancien québécois équarri à la hache patiné au jus brun et rouille, l'acteur en robe de bure, ça ne m'intéresse pas. Il faut que je fasse abstraction de cette situation pour être capable d'écouter le texte, de regarder la mise en scène, la direction, le jeu, enfin les autres éléments du théâtre.

Devant une scénographie, j'éprouve une ouverture immédiate. Une détente, une lumière, une clef... Je le sens immédiatement. Essentiellement, le premier

instant appartient au scénographe et autant le décorateur nuira à ma perception d'une œuvre, autant le scénographe m'aidera.

La scénographie est une écriture scénique. Et en tant qu'auteur, je me sens très près du scénographe. Il possède un vocabulaire et parfois même une évolution dramatique. Il est confronté aux mêmes problèmes de structure et de cohérence entre les différents éléments de sa création. Il doit être capable de lire mon texte et d'y trouver ce que je n'y ai pas écrit volontairement.

Mario Bouchard a vu une cuisine pour *le Syndrome de Cézanne* alors que moi, j'avais vu une Tercel rouge complètement écrasée avec un gars dedans. Je ne voyais rien d'autre.

Cette cuisine a été pour moi extrêmement révélatrice. J'ai commencé à comprendre ce que j'avais écrit au montage du décor. Et l'univers clos de cette pièce vient, à mon avis, de cette cuisine. Je n'en suis pas responsable et le scénographe m'a livré une nouvelle strate de mon texte.

À ma deuxième pièce, *les Jumeaux d'Urantia*, j'avais décidé de m'affirmer en donnant des indications. J'avais clairement défini deux lieux séparés par un mur. Danièle Lévesque a décidé que je me trompais et elle a réalisé ce lieu unique. Et effectivement, ça aurait été une gaffe monumentale d'obéir à ma demande.

Mon contact avec ces deux scénographes dépassait l'échange superficiel. Nos conversations portaient plutôt sur des impressions, des atmosphères, des images qui leur étaient très personnelles. J'assistais à un travail de création comme si mon texte était mis de côté... Ils l'avaient lu, ils en absorbaient les énergies et créaient leur propre texte par rapport au mien.

Il y a toute une revalorisation du travail scénographique à faire. Il faudrait que le scénographe participe étroitement au spectacle. Il faut qu'il y soit dès les premières lectures, les premières erreurs, les ambiguïtés du texte. Pas seulement

lors des enchaînements où il n'a plus qu'à prendre des notes sur les mille et un détails qui clochent. J'aimerais un jour établir ce type de communication.

Selon Cézanne, les objets qui entourent un sujet livrent une perception différente de celui-ci. La fonction du scénographe c'est aussi cette mise en espace qui cherche à faire ressortir le sujet pour en livrer une autre réalité.

Au Théâtre Parminou, pas de décors, nous faisons des accessoires. Et ces accessoires servaient uniquement le propos. Je pense que la scénographie n'allait pas beaucoup plus loin que ça. Après le Parminou, j'ai vécu les possibilités offertes par une vision différente de la scénographie. Je ne condamne pas une approche au détriment de l'autre. Toutes les deux ont leur place, leur nécessité. Par contre, je souhaite que les troupes comme le Parminou, dont les textes sont soi-disant hyper-réalistes ou didactiques, ne se coupent pas de cette ressource.

## **CHANTALE LEPAGE**

Comment abordez-vous l'aspect scénographique dans votre troisième texte dramatique?

## **NORMAND CANAC-MARQUIS**

Contrairement à la télévision, j'essaie de mettre le moins de didascalies possible. J'essaie également d'éviter les élisions ou une phonétique trop restrictive. Je suis en vie donc je peux parler et discuter avec ceux qui vont créer mes textes. Les acteurs, metteurs en scène, scénographes et musiciens peuvent également s'en parler. Je pense qu'il faut laisser aux gens un espace de création.

**MARYSE PELLETIER**

J'ai eu de belles et grandes surprises en voyant les scénographies qui ont été créées pour mes textes. J'ai souvent de nombreux lieux et je me demande toujours comment les scénographes vont régler les problèmes relatifs à mes propositions et aux lieux dans lesquels elles seront jouées.

Je ne suis pas visuelle, et les rares fois où je vois des choses, elles sont de facture très classique. Et j'espère qu'on ne les retiendra pas parce qu'elles ne sont pas nécessairement intéressantes. Par contre, je vois très bien les relations entre les personnages, j'entends le jeu mais je vois peu les endroits où ils sont. Les scénographes résolvent magnifiquement les problèmes posés par mon écriture. Alors pourquoi me tracasser?

Et même si je sais que le scénographe ne pourra faire tous les lieux que je propose, je les écris quand même en me disant qu'il trouvera bien une solution. Les indications que je donne servent surtout à faciliter la lecture pour l'édition mais également pour donner une idée de l'endroit où se déroule la pièce.

Pour ma dernière pièce, j'ai des prétentions un peu spéciales. J'arrive d'un stage au Japon et j'y ai vu beaucoup de théâtre japonais. Pour cette pièce, j'ai imaginé une scène à la japonaise. Je ne sais pas du tout comment ça va se réaliser, mais j'ai indiqué dans le texte que je voulais un plateau nu qui peut être monté sur pilotis, avec deux aires de jeu et quelques meubles qu'on pourra sortir rapidement et facilement de la scène. J'ai hâte de voir les propositions du scénographe.

Actuellement, les auteurs font éclater les formes même de l'écriture et les scénographes effectuent le même mouvement. Tout comme les auteurs, ils cherchent à utiliser la présence d'un tout constitué, incluant le texte, les acteurs, la scénographie, dans des formes renouvelées et pour un public de plus en plus exigeant.

Le scénographe s'éclatera plus à la reprise d'un texte qu'à sa création. La première d'une pièce est toujours une opération terriblement délicate où chacun fait sa part dans un esprit de liberté, de respect. Dans le cas des reprises, comme la pièce a déjà fait ses preuves, les scénographes peuvent l'amener ailleurs, lui donner plus de prolongement.

### CHANTALE LEPAGE

Avez-vous déjà travaillé en collaboration avec des metteurs en scène et des scénographes?

### MARYSE PELLETIER

Je n'ai jamais rencontré le scénographe seul à seul, je passe toujours par les metteurs en scène. L'aspect visuel du spectacle était pensé par le metteur en scène et par la suite, le scénographe me présentait des propositions de travail. Jusqu'à maintenant, c'est la démarche habituelle et ça me convenait, mais j'ai l'impression que pour *Un samouraï amoureux*, le travail sera quelque peu différent. À cause de mon expérience du théâtre japonais, je devrais être intégrée dès les premières élaborations du travail avec le scénographe et le metteur en scène. Cette connaissance visuelle du théâtre japonais pourra être réinterprétée par la suite, mais j'ai une sensation très nette de ce que la scénographie doit dégager.

### CHANTALE LEPAGE

Jacques Lassalle avait demandé à Michel Vinaver de travailler avec lui dans un processus de création. Vinaver avait refusé prétextant que ce genre de travail ne l'intéressait pas. Dans la même foulée, Peter Handke affirme qu'il y a là un langage qui ne le concerne pas en tant qu'auteur. Qu'est-ce que vous pensez de ces réflexions concernant le rapport des auteurs à la scène?

**MARYSE PELLETIER**

Moi ça m'intéresse de travailler... mais suis-je intéressante pour les scénographes? Les recherches scénographiques sont nécessaires et j'aimerais participer à une démarche de cette nature même si ça reste très accessoire relativement à ma recherche sur le plan de l'écriture. Des collaborations intéressantes peuvent avoir lieu, mais pas de co-crétions.

**CHANTALE LEPAGE**

Y a-t-il un langage propre à la scène qui ne soit pas accessible aux auteurs?

**MARYSE PELLETIER**

Ces langages-là ne sont pas toujours accessibles aux auteurs. Je n'ai pas la formation ni les capacités. Ce n'est pas accessible à tout le monde.

**CHANTALE LEPAGE**

Donc il y a toujours la médiation d'un tiers?

**MARYSE PELLETIER**

Oui la médiation et l'ouverture sont fondamentales.

**RENÉ-DANIEL DUBOIS**

Signe privilégié de l'ensemble de la production et incarnation du texte, la scénographie ne cerne pas seulement l'aire de jeu, elle lui donne forme.

Le lieu de la représentation et la scénographie sont très importants pour moi. La plupart des pièces que j'ai écrites avaient un endroit imaginé pour la création. Tout ce qui incarne et encadre le lieu a une influence sur la production, la façon de jouer et la réception de la parole.

Mes premiers textes étaient destinés aux cafés-théâtres. Ce lieu était déterminant parce que les gens ne sont pas assis en rangs d'oignons à recevoir passivement un texte. Les tasses, les verres, les cendriers interviennent dans la scénographie... Les contorsions des spectateurs pour recevoir le texte en font partie intégrante. La tonalité de mes textes et leur type de mise en représentation ont changé quand je me suis mis à écrire pour des plateaux. Écrire pour un lieu me semble inséparable de ma fonction d'auteur.

Parmi les autres éléments du lieu qui sont déterminants, il y a ce que Jung appelait la luminosité. Les lieux possèdent un côté sacré qui peut être de deux ordres: l'alchimie inhérente au lieu ou son passé. L'histoire du lieu est le premier trajet du spectateur avec la représentation. Avant même que le rideau ne s'ouvre ou que l'éclairage ne s'allume, le lieu est connoté, il est le premier point focal de la rencontre.

Mes indications scénographiques bien qu'essentielles restent indicatives. Généralement, je décris le lieu très sévèrement. Le lieu sera ceci... Il y a ça, ça et ça. Le rapport entre les objets est... Mais ça ne veut pas nécessairement dire que c'est ce que je m'attends à voir sur scène. Il me semble que c'est ce qui doit d'abord être tenté pour que le scénographe en comprenne l'esprit. Je mets une indication très claire de ce que j'imagine mais généralement ce sont des images figées alors que je sais très bien que ce qui doit advenir sera vivant. Notre point de contact c'est le visuel que je projette, celui que le scénographe va recevoir, animer et investir.

Avec la scénographie, j'ai vécu trois différentes attitudes: celle où les indications ont été réalisées telles quelles; celle où le scénographe a pris ces indications en faisant une ébauche dans le sens des indications pour essayer d'en tirer l'essentiel et celle où vraisemblablement, les indications ont été écartées rapidement. La deuxième attitude a généralement été très riche. Alors que dans la troisième, la rencontre entre les différents éléments a été difficile parce qu'il n'y avait pas organicité. Le point de départ c'est la partition, et je crois qu'elle vaut pour tous.

Il me semble qu'il y a une aberration dans notre façon de faire. Tous les morceaux d'une production théâtrale doivent être comme les arcs de cercle qui composent une roue.

Mon rapport à la scénographie a d'abord été marqué par l'acceptation de la pauvreté inhérente à la condition de créateur qui a cours ici. Un des signes de cette pauvreté voulue ou acceptée de la part de tous les intervenants, c'est le statisme.

Ce qu'on voit au lever du rideau, c'est généralement ce que nous aurons tout au long de la pièce. Au début je trouvais cet imaginaire photographique intéressant. La photo de départ s'anime un peu puis à la fin nous retrouvons le premier cliché.

Aujourd'hui, ça me fait sauter au plafond. Présentement, j'essaie de suivre ce qui, dans l'écriture, permet une mouvance. J'aimerais que la scénographie soit animée de l'intérieur et que la pulsion ne soit pas statique. J'aimerais que cette dynamique soit déjà dans le texte et que les clefs pour la faire bouger soient déjà dans l'écriture. Il y a une richesse à explorer dans ce rapport à la scénographie.

## CHANTALE LEPAGE

Avez-vous installé ce rapport dynamique?

**RENÉ-DANIEL DUBOIS**

Oui, je le fais d'abord par les indications. Si je dis, le décor c'est ça, il doit d'abord être accepté comme tel. Et à cette condition, il y a possibilité de dialogue. Je veux discuter à partir d'un objet commun, pas seulement sur un concept.

Il y a eu une grande vague de concepts dans le théâtre québécois. Un concept peut s'élaborer et être éventuellement discerné... Le sens investi dans le mot concept s'éloigne du «concevoir». Il s'avère trop souvent une construction autonome plaquée sur un texte et qui, généralement, prend la place d'une lecture réelle du texte.

Un concept c'est souvent une intervention dans un processus créateur. Et cette intervention n'éclaire ou ne renforce pas l'œuvre commune. Elle souligne plutôt au passage l'intelligence même de son intervention car il faut qu'elle soit bien lisible et qu'on sache qu'il y a eu un travail de fait. Autrement, on ne le verrait pas. Il faut que les gens fassent ressortir la valeur de leur travail pour qu'on l'identifie parce qu'il faut qu'ils se trouvent un autre contrat après. Je ne condamne pas ça, mais dans certaines conditions, ça peut avoir des impacts nuisibles.

**CHANTALE LEPAGE**

Quelles relations y a-t-il entre l'espace scénique et celui de votre écriture?

**NORMAND CHAURETTE**

La prescription n'est pas nécessairement dans la didascalie. Elle dépend de la capacité de l'auteur à investir l'aspect scénographique. Deux tendances

peuvent s'opposer en scénographie: celle qui fait un pléonasme avec le texte et celle qui le complète.

Dans le cas d'une commande, le texte est évidemment construit en fonction des limites imposées. Par exemple, *les Reines* avait d'abord été pensée pour une scène à la verticale. Je voyais des escaliers. Le texte a trouvé preneur mais avec un plafond de neuf pieds, pas question de mettre un escalier au Théâtre d'Aujourd'hui. À part les escaliers, je m'étais dit que je ne changerais rien mais à mon corps défendant, l'architecture du texte a été influencée par le lieu à la réécriture.

Parce que je devais en faire la mise en scène, je ne voulais pas à l'écriture me transformer en metteur en scène. J'allais me débrouiller lors de la mise en scène en prenant comme des défis les impossibilités du texte que je m'étais proposé. À l'écriture, je ne vois pas toutes les contraintes parce que j'ai mes propres contraintes d'auteur et l'écriture est toujours une expérience de limites.

Finalement, cette proposition de mettre en scène mon texte, m'a aidé à finir l'écriture. Il y a eu un déplacement des fonctions. Mais je ne peux pas dire que les contraintes du théâtre aient apporté des modifications substantielles à mon écriture.

## NORMAND CANAC-MARQUIS

Devant certaines création, je me demande si le scénographe a lu le texte? Et combien de fois? Je me retourne également la question en me demandant si j'ai bien regardé le décor?

La première fois qu'on amène une maquette en répétition, je suis toujours étonné de la réaction des gens. L'opération, parsemée de quelques commentaires, se passe à peu près en dix minutes. Il n'y a pas de temps consacré à l'étude, à la lecture de ce décor. Nous devrions approfondir ce rapport. Moi, j'ai pas envie qu'un scénographe étudie ma pièce pour essayer de sortir une affaire nouvelle. J'ai envie d'un échange avec lui.

### **RENÉ-DANIEL DUBOIS**

Très souvent, les réunions de production sont déjà faites. Tout est décidé et les interprètes savent dans quoi ils vont jouer.

### **NORMAND CHAURETTE**

Chaque production nous fait avancer pour la prochaine, mais personnellement, la scénographie n'a jamais été source de conflits. Pour moi, le théâtre, ce n'est pas une question d'incliner un plateau ou pas, ce n'est jamais l'inclinaison d'un plateau, ni la couleur d'un pantalon, ni la texture d'une table qui va donner à la pièce ce qui lui manque ou qui va lui enlever ce qu'elle a en trop.

La spécialisation des intervenants dans une production peut prendre des proportions insoupçonnées. Elle se révèle souvent nécessaire à la livraison de la marchandise. Les discussions post-production divisent les individus. Suite aux productions, je fais des constats, je fais le tri, j'apprends et lorsque j'ai un texte à relivrer, je replace les choses dans un ordre et dans des proportions qui feront mon affaire.

**NORMAND CANAC-MARQUIS**

En ce moment, il me semble que je dois essayer de toujours travailler avec les mêmes personnes pour ne pas avoir à réinventer à chaque fois le fil à couper le beurre. Et si je pouvais aller chercher les mêmes acteurs, les mêmes scénographes, les mêmes régisseurs, les mêmes assistants à la mise en scène, je pense que je le ferais pour la poursuite d'une connaissance, pour l'approfondissement des rapports entre les individus. Cette fidélité m'apparaît de plus en plus importante. En espérant qu'on ne produise pas toujours les mêmes erreurs.

**RENÉ-DANIEL DUBOIS**

Contrairement à l'auteur, les autres intervenants participent à plusieurs productions dans une année. Le temps de gestation de l'auteur peut prendre des mois et la prochaine entreprise d'écriture portera tout ce qui n'a pas été digéré lors de la production précédente.

Dans un processus de production, il faut être entier et intervenir immédiatement devant une situation qui nous dérange. Si j'assiste à une réunion de production ou au dévoilement de la maquette, je dois être présent. L'auteur doit développer des outils pour être capable de réagir et de questionner.

**NORMAND CHAURETTE**

Quand j'écris, j'entends des acteurs et des actrices. Ces interprètes me dictent le texte. Ensuite, j'analyse et normalement c'est à ce moment-là qu'un lieu se dessine dans mon imaginaire. Habituellement impensable! Un aéroport... des lieux immenses... impossibles... pas théâtraux. Vient ensuite la première version, je l'apporte au metteur en scène et le processus de création commence. Je détermine un lieu avec celui-ci et à partir du moment où il est déterminé, je le garde en tête constamment. Les acteurs et les actrices investissent ce lieu et des repaires qui lui sont relatifs s'immiscent dans l'écriture.

**MARYSE PELLETIER**

J'ai rarement des lieux précis, j'ai plutôt des atmosphères et des couleurs. Je sais si c'est chargé ou non, si on bouge beaucoup. Je connais la distance entre les personnages. Je vois rarement des murs, je vois plutôt des espaces, des symboles, des objets. Il me vient aussi des lieux absolument impossibles: des aéroports, des restaurants... Je les garde quand même parce qu'il faut recréer cette atmosphère-là. J'accorde une grande liberté pour ce qui est du décor mais très peu en ce qui concerne l'atmosphère ou la teneur du lieu.

**NORMAND CHAURETTE**

Enfant, je prenais des livres d'images sur la Russie, j'y voyais les grandes avenues de Kiev et je me disais que je pouvais écrire une pièce avec ces décors-là. À partir d'un décor, j'avais des idées complètes, infaisables. Et le texte a pris un envol en s'affranchissant de tous ces rêves d'enfance qui restent toujours là. Je vois des lieux très précis en sachant qu'ils ne sont absolument pas prescriptifs, ils peuplent mon imaginaire.

**RENÉ-DANIEL DUBOIS**

Je pars du lieu fictif avec des données concrètes et arbitraires. Pour *Being at home with Claude*, j'ai écrit: «Lundi, cinq juillet 1967, Palais de justice de Montréal, un personnage regarde une carte géographique».

J'interroge chaque fragment. Dix heures et demie le matin? L'ancien Palais de justice? En 1967? Un bureau de juge? Est-il là? Non! Et je déduis comme ça... Pour ce texte, le lieu a été déterminant puisque c'est à partir de lui et à cause de l'absence du juge que j'ai su ce que les personnages faisaient là.

Même chose pour *Monsieur Deslauriers*: l'aréna Villeray, je ne sais pas quelle date, à telle heure le matin, le personnage fume un cigare. Qui est-il? Pourquoi l'aréna Villeray? Généralement, le personnage entretient un rapport direct avec ce lieu. Monsieur Deslauriers ne peut être nulle part ailleurs que dans cette aréna.

Avec *Being at home*, j'étais carrément sur la scène, à la place des interprètes. Je voyais le monde assis dans la salle et en écrivant, je m'adressais au public. Je savais que le lieu, dans lequel j'étais, représentait cette portion du Palais de justice que j'avais choisie.

À l'époque où je commençais à écrire *le Printemps, monsieur Deslauriers*, circulait une boutade à la mode. On racontait que les auteurs québécois ne pouvaient pas écrire pour de grands plateaux. J'entendais ça alors que j'avais déjà un projet pour un grand plateau. Ah bon! On n'est pas capable? Je vais faire une pièce pour un si grand plateau que la salle du Port-Royal ne sera pas assez grande pour l'accueillir, mes amis. Cet esprit vilain a été déterminant pour la scénographie de *Monsieur Deslauriers*.

## NORMAND CHAURETTE

J'ai hâte qu'un metteur en scène décide de monter une pièce en tant qu'éclairage sur l'ensemble des pièces précédentes d'un auteur. Une relecture des précédentes... à la lumière de la dernière. Ce serait tout un défi pour un scénographe. Cette démarche tiendrait compte, sinon de la vie de l'auteur, du moins de l'ensemble et de l'état de son travail. Même si une pièce peut paraître un tout, elle fait souvent état de la démarche d'un auteur. Maintenant que mon huitième texte est publié, cette métaphore de l'écriture, de la vie et de la biographie commence à avoir une importance à mes yeux.

## LES METTEURS EN SCÈNE

**Animateur: JÉRÔME LANGEVIN<sup>4</sup>**

Le passage du texte à la scène suppose un travail de décryptage d'espaces virtuels qui deviendront scéniques. À partir de leur pratique, trois metteurs en scène, Alexandre Hausvater, André Brassard et Alain Fournier, nous entretiennent des possibilités scéniques offertes par les textes québécois contemporains.

**Alain Fournier** est à la fois comédien, auteur et metteur en scène. Il enseigne au Département de théâtre de l'Université du Québec à Montréal. Une de ses mises en scène est présentement à l'affiche à la salle Fred-Barry: *Mon Oncle Marcel qui vague, vague près du Métro Berri* de Gilbert Dupuis.

**Alexandre Hausvater** rentre de Moscou où il a signé une mise en scène au Théâtre Artistique. Sa mise en scène de la pièce de Manuel Puig, *le Baiser de la femme araignée*, est présentée en ce moment à la Licorne.

**André Brassard** se qualifie lui-même de metteur en scène humaniste. Il a été pigiste pendant quinze ans avant de devenir directeur artistique du Théâtre français du Centre national des arts d'Ottawa. On lui doit entre autres les plus belles mises en scène des pièces de Tremblay ainsi que la très belle représentation de *la Charge de l'original épormyable*.

**ALEXANDRE HAUSVATER**

L'espace peut prendre des formes différentes, indépendantes du texte. C'est un matériau fluide et une manifestation de l'inconscient et d'un moment de

---

<sup>4</sup> Jérôme Langevin est étudiant à la maîtrise en art dramatique de l'UQAM.

l'histoire. Quand l'auteur demande que sa pièce soit représentée dans une cuisine ou dans un salon ou dans une salle à manger, il demande un espace très précis, délimité par des couleurs et des nuances. Mais le créateur de cet espace doit l'envelopper dans des nuances beaucoup plus suggestives. Cet espace n'est pas seulement l'espace d'un personnage ou d'une famille, c'est l'espace qui peut être social, c'est l'espace du rêve, c'est l'espace d'un vécu.

Le travail sur l'espace des quarante dernières années donne l'impression d'une imagination libre alors qu'il n'a jamais été si mal utilisé. Nous ne construisons plus d'architecture théâtrale et la nécessité d'aller dans des espaces non théâtraux (dépôts, fabriques, usines) n'est pas le signe d'une liberté. Ça prouve seulement qu'on n'a pas encore réussi à créer des espaces reflétant notre dramaturgie nationale.

La Russie illustre bien cette crise entre une nation et ses espaces et permet d'éclairer ce qui se passe au Québec. Depuis la *perestroïka*, les Russes refusent d'aller au théâtre. Ils l'évitent parce qu'il est associé à la dictature. À partir de la Révolution de 1917, les bolcheviks ont eu toutes leurs réunions dans les théâtres. Sous Staline, les Russes étaient forcés d'aller au théâtre au moins une fois par semaine, c'était un moyen de propagande politique. Pour eux, il est désormais nécessaire de créer un espace qui pourra refléter un peu ce qui se passe dans le domaine politique.

Il est très important de comprendre que toutes les recherches sur l'espace qui ont été réalisées au Québec depuis quarante ans, l'ont été par des metteurs en scène et des comédiens. Moins par des décorateurs et encore moins par des auteurs. La nécessité d'explorer l'espace théâtral ne venait donc pas de l'auteur, mais d'un désir de refléter un autre point de vue. Par exemple, quand les premiers essais sur l'espace ont commencé dans les années 60, ce n'était pas une exploration de l'espace pour clarifier ou pour refléter une certaine œuvre mais pour lutter contre le théâtre établi, le théâtre commercial.

En ce moment, au Québec, règne une espèce de dualité entre le texte et le travail sur l'espace. Les textes et l'espace ne sont pas créés pour la période

historique actuelle. L'espace en tant que matériau inconscient ne demande pas la recréation d'une certaine réalité, mais sa création. Je crois qu'il y a d'autres médias qui peuvent recréer une réalité beaucoup mieux que le théâtre. L'espace théâtral doit créer un univers inconnu, un univers parallèle au nôtre. Il doit être une médiation entre le public et les personnages. Nous n'avons pas eu encore cette espèce de mariage entre le travail sur l'espace et le texte. Rares et heureux sont les metteurs en scène qui peuvent travailler avec un auteur et un décorateur en même temps et ainsi avoir la chance d'être influencés par d'autres artistes.

L'esthétique théâtrale, l'intégration de l'espace, le style et la recherche dans le jeu sont en régression. L'entente entre le metteur en scène et le décorateur n'est pas une entente entre deux artistes égaux. C'est une entente entre un créateur et un autre qui doit réaliser dans des conditions réelles de production.

J'essaie toujours d'expliquer mes idées premières au décorateur. C'est très difficile de planifier une pièce sans connaître clairement la structure de l'espace. Le décorateur ne commence pas à zéro parce que la pensée d'un texte est déjà liée à un espace, à une époque et à une évolution. Le décorateur est limité par des contraintes matérielles... mais pas le metteur en scène.

La première vision du scénographe est très importante pour moi. Parfois ça me rejoint, d'autres fois non. Mais nous devons trouver un *modus vivendi* où l'on verra ensemble non pas le produit final, mais un processus. Et l'espace devra refléter ce processus. Si l'espace est définitif, la pièce est terminée. Cette proposition, tout comme le personnage, doit évoluer.

Le théâtre doit être le témoin de l'histoire et de l'évolution culturelle, sociale et politique d'un pays. Cet espace continue d'exister à la fin du spectacle. Il n'est pas un moment perdu dans l'histoire, c'est la synthèse d'hier, de demain et d'aujourd'hui. Le théâtre décline mondialement parce que malheureusement nous sommes allés trop du côté visuel et que nous nous sommes éloignés de l'auteur et de nos racines théâtrales: un univers où les normes humaines sont plus élevées que les nôtres.

**ALAIN FOURNIER**

À une certaine époque, nos lieux de la culture étaient les lieux d'une Autre culture. Dans les années soixante, j'ai senti une grande libération à voir, au TNM, une cuisine à la place du fameux portique classique. Aujourd'hui, je comprends mieux la nécessité de charrier ce besoin d'étaler notre identité dans des lieux officiels.

La dramaturgie québécoise a eu un bon dix ans de cuisine. Aujourd'hui ça nous emmerde de remonter ça. Faut-il de la vraie eau? Un vrai frigidaire? Aujourd'hui on peut dépasser ce stade mais le théâtre québécois devait s'approprier ces lieux pour y mettre sa parole et ses images.

Le simple décalage d'un lieu à un autre nous fait percevoir différemment une production. Des conventions et un public sont identifiés à un lieu. La clientèle et la programmation du Théâtre d'Aujourd'hui et celle du Rideau Vert sont totalement différentes.

Dramaturgiquement, le texte est porteur d'une fiction et ses références culturelles font qu'il marche ou pas. Et le spectacle, c'est la coïncidence de cette fiction avec le public. Si l'auteur écrit: «Y a rien dans ton frigidaire», nous devons choisir entre couper la réplique ou mettre le frigidaire. L'auteur peut aussi développer un langage symbolique. Tremblay l'a très bien réussi. Son écriture ne possède pas ces références internes au réel. Et ça permet à ses textes de mieux vieillir, de s'adapter à des modes, à des esthétiques... Tremblay a pris en charge le langage symbolique de la représentation.

Le choix d'un lieu permet de faire coïncider la crédibilité de la fiction avec le genre de communication qu'on veut établir avec la salle. Plus le texte est réaliste, plus j'essaie de le relever, de lui donner un contexte différent en créant des ouvertures. Et plus le texte est poétique, plus j'essaie de l'ancrer dans le réel. Si c'est un théâtre de paroles où l'on dit des choses importantes à une société venue là pour l'entendre, c'est inutile de faire clignoter des lumières.

J'aime beaucoup quand on réussit à avoir un lien dynamique entre: l'espace de la fiction, la crédibilité et la représentation. Il y a une prise en charge du public dans l'espace de la représentation puisque celui-ci y joue toujours un rôle. Sous ce rapport, le travail scénographique est important mais le travail de mise en scène doit d'abord exister. Et les répétitions confirmeront ou non ces choix de mise en scène. Le reste du parcours servira à donner des indices.

Si, dès le départ, le metteur en scène se trompe et qu'il inscrit des intentions dans la scénographie, ça ne fonctionne pas, elles sont inutilisables. Elles soulignent généralement une erreur de parcours, un manque de vision.

Après le théâtre de cuisine, il y a eu le théâtre des jeunes troupes qui se faisait n'importe où. À part *Wouf Wouf*, il ne reste à peu près rien de cette époque. Vient ensuite la génération des auteurs à textes (Chaurette, Dubois, Canac-Marquis). Leurs pièces contiennent peu de références aux lieux mais l'écriture possède une structure interne très forte. Et parce que c'est un théâtre bien écrit, nous sommes tentés d'en faire un théâtre de paroles alors que ce n'est pas nécessairement le cas.

Lorsque René-Daniel Dubois monte *Ne blâmez jamais les Bédouins* avec des percussions, il souligne un théâtre performatif de paroles et un théâtre à écouter. La parole se recrée, elle vit entourée de percussions. Ça ne veut pas dire qu'il n'y a pas d'autres façons de faire ce texte. Selon moi, ces textes-là n'ont pas encore été lus. Ils ont bénéficié de leur force d'écriture et ils ont grandement été diffusés parce qu'ils sont beaux. De la haute littérature qui nous fait peur et nous censure.

Actuellement, un auteur qui essaierait d'intégrer des scènes gestuelles à son écriture se les verrait refuser ou amputer sous prétexte qu'on les associe à de la mise en scène. Nous admettons difficilement que l'auteur écrive des actions sans discours et que ça puisse être son texte.

Un metteur en scène hésitera à prendre un texte avec des actions. Il peut par contre suggérer des contextes. Je sais qu'André Brassard suit beaucoup les

auteurs et fait beaucoup réécrire les textes. Il va parfois jusqu'à intégrer dans l'action des contextes de représentation qui, après, seront endossés par l'auteur lors de la publication.

La complicité ou la friction éventuelle entre le metteur en scène et l'auteur dépendra des réticences de ce dernier pour endosser le travail du metteur en scène.

Les compagnies acceptent des spectacles, elles ne se fient pas aux textes mais à ce que le metteur en scène veut en faire ou aux coûts que ça impliquera. Dommage! Car aujourd'hui, on se retrouve avec des textes écrits en fonction de compagnies, de distributions, de modes de production...

À une époque, il y a eu un foisonnement de textes éclatés avec des lieux multiples... Qui écrit encore ce genre de textes-là? En voit-on beaucoup de montés? Non! On les considère comme de vrais casse-tête dont on ne connaît pas les résultats et les coûts. Je crois que les auteurs se sont censurés scénographiquement pour se concentrer sur l'écriture, sa rigueur et sa logique interne.

Si la confiance règne dans le travail d'équipe, l'auteur s'en remet au metteur en scène pour les questions scéniques. Il se contente de dire les choses, il délègue et ces indications-là n'apparaissent pas dans le texte. Et puis, s'il est exporté, l'absence complète de didascalies peut nuire à sa compréhension.

Les metteurs en scène pensent souvent que tout ce qui est écrit entre parenthèses peut être effacé exception faite pour quelques auteurs. Je ne vois pas pourquoi ça ne serait pas la même chose avec les nouvelles formes. Avec le théâtre gestuel ou le théâtre d'images, le sens peut être complètement changé. Selon moi, un texte de théâtre c'est aussi ce qu'il y a entre parenthèses, que ce soit pour mieux le comprendre ou pour l'exprimer tel qu'il est présenté.

Une fois le choix de la lecture de l'œuvre faite, le scénographe doit répondre aux besoins de la fiction, de la crédibilité interne, du jeu des acteurs. Il doit également permettre la rencontre fiction/public. Le décor ne doit pas être un

rébus ou un défilé de concepts. La scénographie doit faire image au niveau du langage symbolique et des implications de la rencontre. Elle n'est pas une suite d'images à consommer, elle est le sens premier de ce qu'on veut dire dans le spectacle. Elle doit aussi permettre un lien avec le public: le rapprocher ou l'éloigner, lui demander un effort intellectuel, souligner, découper...

Et tout ça est régi par des rapports de production qui font que la maquette et les plans doivent habituellement être remis avant la première répétition. Retarder tout ça entraînerait un stress de dernière minute. Et ça implique également qu'on ne peut pas utiliser une bonne idée une semaine avant la première.

### **JÉRÔME LANGEVIN**

Mais ça, c'est dans des rapports de production où il y a une certaine esthétique du «bien fait», qui s'oppose au «mal fait» qui serait peut-être aussi théâtral. Peter Brook y a déjà vu une piste.

### **ALAIN FOURNIER**

Même le «mal fait» a aussi besoin d'être intégré. S'il arrive une semaine avant la première, les acteurs ne peuvent pas s'en servir. Le problème n'est pas que ce soit bien ou mal fait, c'est qu'on n'a pas le temps d'en sortir les possibilités. Alors si on engage des spécialistes ou si on décide d'un effet spécial, ça prend du temps, de l'argent, des vérifications...

Habituellement, on essaie de défendre l'œuvre prudemment. À sa création, la priorité sera accordée au texte et le reste sera mis en arrière-plan. À la reprise, on sera moins respectueux car les gens peuvent toujours aller relire le texte.

**ANDRÉ BRASSARD**

Faire Shakespeare en patins à roulettes, nous savons pertinemment que c'est la décision du metteur en scène alors que dans le cas d'une création, ça passe sur le dos de l'auteur. Souvent ça soulève des problèmes parce que la critique a de la misère à faire la différence entre l'écriture et la représentation. Et si le metteur en scène ne trouve pas le ton, à tous les niveaux de la représentation, qui correspond au ton de l'écriture, on va généralement dire: «Ah que le metteur en scène est brillant mais que le texte est débile». Ça arrive souvent et ce n'est pas correct. Les excès de théâtralité empêchent également les gens de croire à ce qui se passe sur scène.

Le spectaculaire est une réaction à la période d'austérité vécue il y a une dizaine d'années et qui s'est manifestée par des spectacles à petite distribution. Depuis, on a eu l'impression que ça avait créé une lassitude chez le public. Actuellement, certaines personnes manifestent l'envie d'aller vers le spectaculaire. Personnellement, ça ne m'attire pas plus que ça. Je ne sais pas exactement pourquoi mais je désire retrouver ce rapport essentiel au théâtre: la communication entre les acteurs et le public. On a rarement les moyens de choisir l'espace dans lequel on va travailler. Il n'y a pas vraiment de compagnies qui bénéficient d'espaces multiples leur permettant de choisir le type de rapport qu'elles veulent entretenir avec le public.

Dans les types actuels d'organisation de production, nous sommes souvent obligés de prendre des décisions avant de vraiment savoir de quoi on parle. Comme il faut remettre des plans, dans l'incertitude j'essaie de trouver quelque chose qui soit suffisamment ouvert pour qu'on puisse continuer à travailler après. Tout le monde se plaint, avec raison, qu'on n'a pas suffisamment de temps pour réfléchir, pour parler, pour brasser des idées, pour essayer des choses. Alors on joue trop souvent de prudence. Dans mon esprit, je suis encore incapable de trouver un équilibre entre l'envie que j'éprouve face aux Allemands et les moyens dont ils disposent, alors que d'un autre côté, je me dis que c'est trop sophistiqué et qu'on y perd l'essentiel de vue.

Au Québec, nous naviguons toujours entre la vision américaine du *showbizz*, de l'*entertainment* et le concept européen d'un théâtre qui véhicule une pensée. Je me méfie d'une espèce d'intellectualisation parce que devant certains spectacles, j'ai l'impression d'assister à des parades de mode d'idées. J'ai déjà éprouvé ça à Avignon.

Et en réaction, j'ai tendance à faire l'imbécile et à me mettre du côté du théâtre de variétés en disant: «Il faut leur en donner, c'est quoi le *punch*?» Au Québec, on est entre un cerveau désincarné et une affaire très très primaire qui est de donner quelque chose au public. Il faut les amuser, il faut faire l'amour avec le public.

Il est parfois très efficace de sortir la représentation des théâtres pour aller dans d'autres lieux. Évidemment, ceux qui ont le malheur d'avoir des salles pour travailler n'ont pas toujours les moyens d'en sortir. Devant un texte que je désire monter, je me demande si je vais essayer de trouver un lieu dans l'absolu pour le transformer en théâtre ou si je vais travailler avec les limites d'un théâtre. J'ai plutôt tendance à vivre la difficulté en essayant de tirer quelque chose d'un théâtre.

J'ai la conviction profonde que le théâtre, ça se fait à l'italienne. J'ai déjà fait autrement, mais je ne me sens pas à l'aise. Et comme, la plupart du temps, nous travaillons dans des salles à l'italienne lorsqu'on a l'occasion d'être dans une salle qui permet autre chose, on se force en se disant qu'on serait bien fou de ne pas en profiter. Mais j'ai l'impression que ça m'oblige à quelque chose que je n'aime pas beaucoup. J'ai besoin d'un cadre de scène pour en sortir, le transgresser... Par expérience, je me suis accommodé de ce qu'il y avait en essayant d'en tirer parti avec le réflexe un peu déprimant d'une prudence excessive.

Il fut un temps où, à la lecture d'un texte, je pouvais déjà avoir une idée ou une image très précise: un triangle bleu ciel, par exemple. Je donnais cette image à un décorateur en lui disant: «Voilà ce que je sais; à partir de ça, qu'est-ce qu'on fait?» Actuellement, j'ai plutôt tendance à dire: «Lis ça, fais-moi des

dessins et on verra à partir de là.» Savoir trop vite des affaires, ça ferme des portes. Pour moi, choisir un décorateur relève du même ordre que faire une distribution. Et je tombe facilement dans des problèmes traditionnels de *casting* par rapport à leur production.

La mise en scène recoupe plusieurs attitudes. D'une part, il y a le metteur en scène qui écrit ses spectacles en se servant ou non de la littérature. Tout comme Robert Lepage peut écrire un spectacle à partir d'objets. Dans ce contexte, il est auteur autant que metteur en scène. Et d'autre part, il y a le metteur en scène au service d'un texte qui humblement se contentera de servir de truchement entre les acteurs et sa compréhension du texte. Ensuite, il fera en sorte que ce rapport se fasse entre les acteurs et les spectateurs. Entre ces deux attitudes, il y a évidemment un nombre infini de possibilités qui s'appellent toutes mises en scène.

Parfois, à la lecture d'un texte, je me dis que c'est de ça que j'aimerais parler. Lorsqu'on tripote Shakespeare, on sait bien qu'on ne peut jamais faire tout ce qu'il y a dans le texte. Des fois, un aspect nous intéresse plus particulièrement et on coupe le restant parce que, de toute façon, on ne fait pas de spectacles de six heures.

D'autres fois, je suis touché par un texte et je veux juste essayer de passer aux spectateurs l'émotion que j'ai éprouvée à sa lecture. Mais dans ce cas, ce n'est pas le même genre de responsabilité ni le même exercice de pouvoir. Ce n'est pas toujours clair quand on embarque dans une production. D'ailleurs, quand on se fait engager pour faire une mise en scène, on ne sait pas toujours ce qu'on attend de nous. Parfois on a carte blanche alors que d'autres fois on n'a plus de contraintes.

En parlant du style d'écriture, Borgès dit, qu'en principe, il est un pont entre l'œuvre et le spectateur. Malheureusement, le style devient trop souvent un mur. Par rapport au spectacle, la question esthétique me préoccupe beaucoup. Je n'aime pas que l'image que je propose attire l'attention sur elle-même. L'idéal serait d'arriver à suggérer aux spectateurs que les images viennent d'eux. Quand

on avait fait *Sainte Carmen de la Main* de Tremblay, la création à la compagnie Jean Duceppe avait été boycottée odieusement après trois représentations. C'était fait à la manière de la tragédie grecque et j'avais des plateaux ronds inclinés et, dans le temps, on était fiers de notre coup. C'était gigantesque et je pense que c'était très beau. Le chœur sortait de la fosse d'orchestre suivant la tradition, puis il y avait des cothurnes, des demi-masques, et franchement on était pas mal fiers de nous autres.

Le soir de la deuxième représentation, j'étais assis dans la salle. Il faut dire que ce n'était pas à Fred-Barry, c'était au théâtre Maisonneuve. Et ça commence. Au bout de deux minutes, deux dames dans la rangée en avant de moi se regardent après avoir vu surgir de la fosse d'orchestre les soi-disant travestis et prostituées de la «Main» qui faisaient des grands gestes et tout ça. La femme dit à l'autre: «Il viendra pas me faire accroire qu'ils sont habillés de même sur la «Main», jamais de la vie». Et je me suis dit: «Elle a raison». Il y avait excès de théâtralité et ça empêchait le monde de croire à ce qui se passait là. Bien sûr, ce n'était pas un public de théâtre. On peut choisir de travailler pour le public de théâtre, les trois mille spectateurs qui vont remplir les petites salles de Montréal pendant un mois. Dans ce cas, on a l'impression qu'on peut se permettre davantage de sophistication intellectuelle. Et je suis content de ça. On n'est pas dans un pays où le public est terriblement sophistiqué. On a affaire encore à une première génération de gens qui vont au théâtre. Il n'y en a pas beaucoup qui sont allés au théâtre depuis l'âge de trois ans, amenés par leur grand-mère.

## JÉRÔME LANGEVIN

André Brassard est l'un des rares metteurs en scène au Québec à avoir pu faire la création d'une œuvre et à avoir eu la chance d'y revenir. J'aimerais également connaître votre perception de ces œuvres revues par d'autres jeunes metteurs en scène et scénographes?

**ANDRÉ BRASSARD**

Je me sens drôle quand je vois des textes sur lesquels j'ai travaillé, montés par d'autres. Tremblay, c'était à moi. Trahison! Le *Bonjour*... monté par René Richard Cyr était un excellent spectacle mais je ne reconnaissais pas la pièce. Et c'est correct.

Une œuvre, c'est comme une personne: la connaissance vient de la fréquentation. Parfois c'est très clair, d'autres fois non. Dans le doute, je m'abstiens et je fais ce qui est écrit dans le texte.

Finalement, un texte et un spectacle prennent vie avec le public. Et des fois, en allant regarder la dernière représentation, je réalise que je n'ai rien compris. Faire la part des choses entre le détail et l'essentiel, ça prend du temps.

Pour *Bonjour, là, bonjour*, j'avais eu une idée en feuilletant un livre de décors de théâtre. J'ai travaillé à partir de cette idée et, après de multiples essais, je n'ai jamais été capable de trouver comment l'utiliser. Alors je l'ai laissée tomber. C'est la différence entre le concept et l'incarnation. Même si c'est très très clair, ça ne se concrétise pas nécessairement.

Il y a des textes que je serais bien embêté de reprendre parce que je ne saurais pas comment les faire autrement: *l'Impromptu d'Outremont* est un bon exemple. À sa création au TNM, je ne comprenais pas du tout ce texte. À sa reprise à Saydie Bronfman, j'avais l'impression d'avoir une piste plus viable mais j'ai été obligé de couper un tiers du texte.

**LES ARTISANS DE LA PRODUCTION**

**Animateur: GILBERT DAVID<sup>5</sup>**

Les moyens et les rapports de production ont une influence déterminante sur la manière dont s'articulent les différentes pratiques scéniques. À la lumière de votre expérience des dix dernières années, quels sont les changements dans l'organisation du travail qui ont le plus marqué votre façon de travailler? Quatre concepteurs répondront à cette question:

**Claude Goyette** est scénographe depuis treize ans. Il est aussi président de l'Association des professionnels des arts de la scène qui a été fondée en 1984 et qui a connu depuis environ deux ans une sorte de renouveau.

**Jean-Marie Guay** est dans le métier depuis quinze ans. Il s'est orienté vers la conception d'accessoires voyant là un manque dans l'ensemble des pratiques. Il a fondé un atelier qui s'occupe de productions tant dans le domaine du théâtre, du cinéma, de la télé, des variétés que des productions publicitaires.

**Pierre St-Amand** est dans le métier depuis treize ans. Il a fait beaucoup de choses, il a une formation de technicien de scène. Il a été responsable de la salle Fred-Barry du moment de son ouverture en 1978 jusqu'en 1981. Il a assumé aussi la direction de productions. Il a fait de la mise en scène, il a été éclairagiste, décorateur, il a fait de l'assistance à la mise en scène et de la régie de plateau. Il est actuellement administrateur intérimaire à la Nouvelle Compagnie Théâtrale.

Et enfin **Luc Prairie**, éclairagiste, est dans le métier depuis seize ans. Il a fait aussi de l'assistance à la mise en scène, il travaille régulièrement à la

---

<sup>5</sup> Gilbert David est critique et professeur de théâtre à l'UQAM.

Compagnie Jean Duceppe. Il est aussi membre du comité de lecture de cette compagnie.

### **CLAUDE GOYETTE**

L'organisation du travail - c'est-à-dire le parcours qui va de la première réunion de production jusqu'à la mise en représentation d'un spectacle -, en ce qui concerne l'ensemble des théâtres institutionnels n'a pas tellement changé depuis les dix dernières années. Nous faisons toujours face aux mêmes contraintes. Nos rapports de production sont inscrits dans une certaine tradition, dans une certaine forme de théâtre où il y a une prépondérance du metteur en scène. Et le producteur a un veto financier sur l'ensemble de la production.

J'ai travaillé avec la plupart des metteurs en scène au Québec et on s'est aperçu souvent que l'organisation du travail contraint la mise en scène à une certaine forme d'esthétique - le rapport frontal, le réalisme - et que c'est assez difficile d'aller contre ces paramètres-là.

Les expériences intéressantes se situent plus dans des compagnies ou des troupes qui établissent une autre forme d'esthétique. Et ce sont souvent des productions qui se sont allégées d'une machine administrative, ce qui leur permet d'être beaucoup plus efficaces que les grosses institutions.

### **JEAN-MARIE GUAY**

Il y a dix ans, tous les gros théâtres possédaient leurs ateliers. Des ateliers plus ou moins bien organisés, souvent situés dans le sous-sol ou derrière la chaufferie, mais il y avait au moins un espace pour travailler. L'accessoiriste était salarié et travaillait avec le décorateur pendant au moins une année. Cette situation n'existe presque plus.

Aujourd'hui, les théâtres ont de petits espaces moins bien aménagés et ils font maintenant appel à des pigistes qui doivent structurer leurs propres ateliers, assumer tous les frais. Troquant l'avantage d'une permanence pour une plus grande liberté, le concepteur doit maintenant travailler pour la télévision, le cinéma, le théâtre... En contre-partie, les compagnies de théâtre offrent des cachets nettement inférieurs à ceux qu'elles donnaient. Et les contacts avec les autres concepteurs sont réduits. Les réunions doivent être provoquées si nous voulons un travail plus raffiné ou répondant mieux à la production. Pour toutes ces raisons, la qualité du travail et les rapports entre les participants à la création se sont détériorés.

### **PIERRE ST-AMAND**

Même s'il reste du chemin à faire, le rôle du directeur de production s'est amélioré.

Il fut un temps où le sens de la gestion des productions n'était pas vraiment défini. Elle se limitait à maintenir les coûts au plus bas. Cette gestion assez négative ne permettait pas aux artistes de se sentir libres face à leur budget. Aujourd'hui, on a de plus en plus de jeunes directeurs de production qui sont formés par les écoles de théâtre. Il y a maintenant des gens qui voient une certaine créativité à l'intérieur de ce poste.

Pour ma part, je pense que la direction de production est un poste clé dans la mesure où il permet d'établir une bonne relation de travail avec les concepteurs.

Il y a également eu une certaine évolution au niveau de la mise en marché des spectacles. Globalement, il y a de plus en plus de spectacles qui se font au Québec. Les producteurs ont ouvert le marché. Et il y a moyen de le développer encore de façon à ce qu'on puisse faire 100, 150, 200 représentations d'un même spectacle.

**LUC PRAIRIE**

Le bassin de population du Québec sera toujours un problème. Il n'y a pas plus de monde qui va au théâtre aujourd'hui qu'il y en avait il y a dix ans. Mais on a plus de praticiens, plus de spectacles et plus de salles alors il faut jouer des coudes pour y arriver.

Mes relations de travail, je les crée avec les artisans. Il y aura toujours certaines confrontations avec les producteurs. En général, mes difficultés avec eux ne sont pas d'ordre monétaire, elles concernent plutôt la reconnaissance de mon travail. Dernièrement, sur quelques-uns de mes contrats, j'ai pu lire que le producteur possède un droit de veto sur la conception globale. J'ai l'impression de remplir un contrat de service alors qu'on me demande d'être concepteur d'éclairage.

**GILBERT DAVID**

Actuellement, les concepteurs doivent faire un nombre considérable de productions pour arriver à vivre décemment. Si vous aviez le choix, préféreriez-vous en faire moins? Pourquoi?

**CLAUDE GOYETTE**

Effectivement, nous sommes obligés de faire beaucoup de productions pour joindre les deux bouts. Cette contrainte nous empêche souvent d'approfondir des projets et par le fait même d'aller plus loin au niveau de la concertation dans le processus de création avec le metteur en scène et les acteurs. Une partie du discours conceptuel est évacuée parce que nous n'avons pas le cadre ou l'espace de travail qui nous permettrait par exemple d'établir des conventions et des rapports entre le message du texte, entre la signification visuelle et spatiale et l'acteur...

On ne peut jamais prendre une année ou plus pour élaborer une création. Nous envions souvent des gens qui travaillent dans des conditions moins reluisantes, mais qui leur permettent une certaine intégrité au niveau de la création.

### JEAN-MARIE GAY

Malheureusement, les laboratoires et la recherche, ça n'existe pas.

### PIERRE ST-AMAND

Il faudrait qu'on ait des équipes de concepteurs qui puissent travailler ensemble sur une longue période de temps. Pouvoir travailler comme Peter Brook l'a fait par exemple pour le *Mahabarata* ou la *Conférence des oiseaux* avec une quarantaine de personnes. Mais peut-on se le permettre compte tenu de notre infrastructure de diffusion? C'est déjà difficile de rentabiliser une production qui dure un mois dans un théâtre institutionnel à Montréal. Alors comment pourrait-on la rentabiliser avec des équipes qui travailleraient un an?

### LUC PRAIRIE

En moyenne, les compagnies institutionnelles de théâtre produisent cinq spectacles par année sur une base d'environ vingt-cinq à trente-cinq représentations pour une salle d'une capacité de 500 à 750 spectateurs.

Pour favoriser une autre structure de fonctionnement, nous pourrions créer des équipes maison où les concepteurs travailleraient à plus long terme sur un spectacle. Chaque maison de production pourrait prévoir un spectacle de grande envergure et engager du monde qui travaillerait uniquement sur ce spectacle pendant toute une année.

**CLAUDE GOYETTE**

Il n'est pas nécessaire de changer le type de fonctionnement. Nous devrions plutôt nous poser des questions sur l'organisation du travail.

À cause des subventions, les directeurs artistiques doivent planifier leurs saisons théâtrales une année à l'avance. S'ils pouvaient faire une planification à plus long terme au niveau des équipes de travail, si officiellement on était engagé dans des processus de création plus longtemps d'avance, ce ne serait pas nécessaire d'être libéré pendant un an pour travailler sur une seule production parce qu'on aurait le temps, au hasard du travail de recherche qu'on fait sur les différents spectacles, d'établir une certaine profondeur dans notre démarche.

J'ai souvent souhaité, non pas mettre plus de temps sur la production d'un spectacle, mais avoir un temps de réflexion beaucoup plus long. Je ne crois pas qu'il faille essentiellement libérer des gens pour créer une équipe qui travaille en espèce de schizophrénie par rapport au reste du milieu.

**PIERRE ST-AMAND**

La planification devient difficile parce que les demandes de subventions se font à chaque année et qu'on ne sait jamais ce qu'on aura comme augmentation l'année suivante. L'autre problème qui se pose dans le cas d'une planification à long terme, c'est la disponibilité des concepteurs et des interprètes. Les interprètes attendent à la dernière minute pour signer leur contrat au théâtre au cas où ils auraient une télévision ou un film.

Au niveau des concepteurs, le problème est un petit peu différent, mais je ne suis pas sûr que tous les concepteurs soient prêts à commencer si rapidement une démarche. Outre la question du cachet, un type de démarche comme celle-là implique plusieurs réunions de production...

**LUC PRAIRIE**

Le metteur en scène est souvent le dénominateur commun d'une production et il ne sait pas toujours où il s'en va même un mois et demi avant les répétitions parce qu'il mène six productions de front. Moi, en général, je travail de front trois productions et c'est très rare qu'on engage les concepteurs un an d'avance.

**GILBERT DAVID**

Est-ce que vos conditions de travail actuelles vous permettent vraiment de donner le meilleur de vous-mêmes? Y a-t-il un risque d'une dévaluation du travail artistique à cause des contraintes exercées sur l'ensemble des praticiens? Et peut-on vraiment faire six bonnes mises en scène dans une saison?

**PIERRE ST-AMAND**

On ne peut pas faire autant de productions et être génial pour toutes. La solution serait d'en faire une ou deux par année mais le problème financier se répète puisqu'il faudrait être payé en conséquence. Et on ne peut pas le faire parce qu'on n'a pas l'argent. Et le problème de fonds est relié directement au problème de diffusion. Alors la plupart des concepteurs, pour vivre, sont obligés de faire de six à dix productions par année. Il n'ont pas le choix et même s'ils voulaient en faire uniquement une ou deux par année, les producteurs n'en auraient pas les moyens.

Il y a quelques années, les Variétés ont cherché à développer le marché. D'une trentaine de représentations, ils sont passés à deux cents, deux cent cinquante minimum. Les concepteurs touchent alors des droits de suite. Quand un spectacle roule deux cents fois, deux cent cinquante fois, c'est agréable de recevoir un chèque à la maison: ça permet de faire d'autres choses, ça subventionne d'autres projets.

Le théâtre n'a pas su développer ce marché-là. Cette ouverture du marché suppose certains compromis au niveau artistique et je ne pense pas que tout le monde soit prêt à faire ces compromis. Je ne dis pas que nous devons en faire absolument, mais le fait même d'essayer de s'ouvrir à un public plus large oblige nécessairement à des compromis.

### **CLAUDE GOYETTE**

Le dramaturge est, selon moi, un poste clé pour les années 90 parce que nous sommes toujours confrontés - à cause des exigences et du nombre de créations - à un manque de temps. Nous n'avons pas toujours le temps nécessaire pour faire une recherche ou pour approfondir le travail de préparation. Et ce, surtout lorsqu'on aborde des œuvres ayant un long passé historique et qui demande une réactualisation. En fait, le dramaturge qui serait engagé pour lire, pour aller chercher des références, pour nourrir finalement toute l'équipe de production pourrait éviter un appauvrissement du sens.

### **GILBERT DAVID**

J'ai le sentiment qu'il y a une sorte de résignation à l'égard des conditions de travail. Vous vous dites: «Il n'y a pas d'argent donc n'espérons pas voir nos conditions de travail s'améliorer?» À court terme, y a-t-il moyen de voir bouger les conditions de travail des concepteurs?

### **PIERRE ST-AMAND**

Contrairement aux autres, je constate une évolution. Même si elle est lente, elle apporte des changements. Des organismes comme l'APASQ ou le CQT, par exemple, sont là pour faire le point sur la situation du théâtre, pour relancer le milieu artistique et le milieu subventionnaire et pour soulever des questions. Et leur fondation en soi est déjà une chose très positive.

Je me souviens quand j'ai commencé en 1977, ce n'était pas rare de voir des productions sans éclairagiste, sans régisseur, sans directeur de production. C'était vraiment des fonctions au sujet desquelles on disait: «c'est seulement les théâtres institutionnels qui peuvent se les payer». Et encore là, dans les théâtres institutionnels, on payait les gens qui n'avaient pas vraiment été formés là-dedans, qui étaient parfois des anciens comédiens ou comédiennes et qui faisaient cette job-là parce qu'il fallait bien la faire. Mais ce n'était pas vu très positivement d'être directeur de productions.

Aujourd'hui, on a développé ces postes. Et je pense que maintenant, même dans le théâtre pour la jeunesse, - on le voit à Fred-Barry entre autres - il y a un directeur de production, un régisseur et des concepteurs pour toutes les pièces systématiquement. J'imagine que par le fait même, on est allé chercher des sous pour payer ces gens-là. C'est sûr que les salaires sont encore à revoir et que tout ça doit être équilibré avec ce qu'on va chercher comme clientèle.

### **JEAN-MARIE GUAY**

Je ne dis pas qu'il n'y a pas eu de changement pendant les quinze dernières années. Il y en a eu. Dans les années 77-80, toute la période du Jeune Théâtre, les comédiens faisaient tout. On refusait à peu près tout ce qui était concepteur, technicien, etc. Maintenant, même les compagnies les plus rébarbatives à ça ont commencé à aller chercher des personnes compétentes et je pense que c'est positif pour le milieu du spectacle.

### **GILBERT DAVID**

Donc, il y aurait eu une sorte de diversification de l'emploi et une augmentation des gens qui travaillent dans le théâtre.

**LUC PRAIRIE**

Il y a eu une reconnaissance des métiers. Il reste deux parents pauvres au théâtre: les accessoiristes et les sonorisateurs. Quand un spectacle contemporain débarque, on ne pense pas à aller chercher un accessoiriste parce qu'on achète les objets dont on a besoin. Ça ne fait pas non plus longtemps qu'il y a des concepteurs sonores, d'environnement. Il n'y en a pas beaucoup et ils font plein d'autres choses pour arriver à joindre les deux bouts.

**CLAUDE GOYETTE**

Je pense que le truc le plus flagrant au niveau de l'évolution des conditions de production, c'est la standardisation. Actuellement, on peut dire que l'ensemble des compagnies a sensiblement établi les mêmes priorités et les mêmes structures pour la création. Peut-être que je me trompe, mais j'ai l'impression qu'on donne beaucoup d'importance à des gens qui sont supposés être à notre service, c'est-à-dire les ministères. Ces gens ont réussi à imposer leur vision de ce qu'était la création. C'est paradoxal, mais les gens qui sont supposés être à notre service deviennent nos patrons, alors que finalement, ils sont là pour répondre à nos besoins.

Et au cours des années, ils établissent une espèce de norme qui nous oblige à répondre à leurs critères. Le discours se fige parce qu'il passe toujours dans le même collimateur. Parce que l'ensemble des compagnies ont actuellement leur directeur de production et leur directeur technique, il y a un ensemble de fonctions qui doivent absolument se retrouver dans le budget. Je trouve que c'est une évolution en même temps que j'ai l'impression que ça pourrait devenir un piège pour des gens qui voudraient essayer des nouveaux modes de travail. Personnellement, je n'ai pas l'impression que les contrats de production ont beaucoup évolué depuis dix ans.

**GILBERT DAVID**

Est-ce qu'on pourrait revenir sur la question du ressourcement? Ça a été évoqué un peu tantôt quand vous disiez que le processus de production ne favorisait pas toujours l'approfondissement des questions artistiques que vous avez à affronter. En dehors des modes de production qui existent, est-ce que vous sentez qu'il y a des manques du côté du ressourcement, des ateliers, des «work-shop», qui permettraient justement aux concepteurs de se confronter périodiquement et de faire le point sur ce qu'ils sont en train de faire?

**PIERRE ST-AMAND**

Le fait que les ateliers aient été fermés dans les théâtres institutionnels, c'est positif dans un sens parce que ça a ouvert une espèce de panoplie de possibilités, chose qui n'existait pas avant parce qu'évidemment les théâtres obligeaient les concepteurs à faire travailler leurs ateliers. Et ce n'était pas toujours souhaitable. Des fois, il y avait des conflits qui naissaient de ces relations de travail obligatoires.

**CLAUDE GOYETTE**

Il y avait des théâtres qui avaient de très bons ateliers. Finalement, la main-d'œuvre de ces ateliers s'est déplacée ailleurs. Tantôt, quand je parlais de la standardisation du fonctionnement du théâtre institutionnel, je pensais aussi à cette démarche générale qui est apparue chez les gens qui font du théâtre qui est de penser qu'on est dans une économie de marché et qu'on crée des entreprises.

De plus en plus, on voit des gens qui sortent des écoles, qui vont prendre de l'expérience pendant un certain temps, et qui vont éventuellement former une structure légale pour fonctionner d'une façon professionnelle. C'est des gens qui fusionnent, qui mettent leurs ressources ensemble et qui créent des ateliers soit

de création, soit de production ou de réalisation et ainsi, ils deviennent plus ou moins des hommes d'affaires.

### **GILBERT DAVID**

Mais la question, ce n'est plus les ateliers. Est-ce que c'est plus avantageux que tout soit démantelé?

### **CLAUDE GOYETTE**

Il y a des bons et des mauvais points. C'est évident qu'un producteur va aller voir un atelier qui commence parce qu'il sait que les gars ont besoin d'argent pour payer leur fin de mois et qu'ils sont obligés souvent de couper sur les prix pour être sûrs d'avoir le contrat. On sait qu'un atelier fait un produit de qualité mais c'est 10 000\$ trop cher, alors on va aller voir l'autre qui commence, on va prendre une chance. Puis quand on arrive au montage, ça coûte le double de temps pour les machinistes. J'ai vu ça très souvent.

C'est très difficile de faire comprendre au producteur que c'est mieux de payer plus cher maintenant, puis d'avoir quelque chose de complet qui arrive sur le plateau. Personnellement, j'aime mieux aller chercher le meilleur de chacun des ateliers selon le type de travail que j'ai besoin de faire réaliser. Ca, c'est un avantage.

### **PIERRE ST-AMAND**

Quand je faisais de la conception, il arrivait que je fasse affaire avec des ateliers qui m'étaient obligatoirement imposés. Le problème se pose surtout en terme de complicité entre les individus. Personnellement, j'essaie de n'obliger personne à travailler avec personne. Alors ça dépend.

**GILBERT DAVID**

Est-ce que l'équipement d'éclairage que nous avons au Québec, en règle générale, vous apparaît satisfaisant compte tenu de ce qui existe dans d'autres théâtres européens où j'ai toujours le sentiment que les moyens sont considérablement plus diversifiés, plus riches, notamment en ce qui concerne l'éclairage.

**LUC PRAIRIE**

Je n'ai pas fait tous les théâtres, malheureusement, mais il y a des lacunes. Dans les années 70, les consoles d'éclairage électroniques sont arrivées, mais dans les petites salles les projecteurs n'ont pas suivi. Dans les grosses boîtes, ils modifient des choses, mais ils ne peuvent pas changer 300 lampes d'un coup. Il y a des salles qui ont du bon matériel mais il y en a d'autres qui ont du matériel dessiné il y a au moins quarante ou quarante-cinq ans.

**PIERRE ST-AMAND**

Souvent, le problème vient du fait que, pour des raisons économiques, on ne prévoit pas dans les demandes annuelles de montant d'argent sauf dans les très gros théâtres où on prévoit un fond de roulement pour l'équipement.

**LUC PRAIRIE**

À La Licorne, ils ont une superbe salle en ce moment, mais ils n'ont plus d'argent pour acheter de nouveaux projecteurs et une nouvelle console. Ils travaillent avec des projecteurs qui ne conviennent plus à la nouvelle salle.

Lorsqu'on va travailler dans les salles un peu mieux nanties, comme au CNA où le matériel roule, c'est différent. Mais même là, il y a un gros décalage qui

se fait parce que les projecteurs changent, deviennent très performants. Le prix du projecteur étant fonction de sa performance, ils ne peuvent pas tout changer d'un coup. On se retrouve avec une multitude de projecteurs. On a un projecteur très performant qu'on doit coupler à un projecteur qui a trente ou trente-cinq ans. Alors les niveaux sont incomparables.

### **PIERRE ST-AMAND**

C'est difficile de parler d'équipement quand on ne sait pas vers quoi les concepteurs vont nous amener. Par exemple, on équipe un théâtre pour pouvoir faire de la projection. Ça va servir combien de fois dans une année? Et souvent, on n'a pas le temps de voir venir. Les concepteurs nous arrivent comme ça et veulent des projections.

Je pense que c'est un choix politique en partant. Tout découle de ce vers quoi on veut aller et les organismes de théâtre subventionnés sont souvent dans une gestion de crise parce que les fonds ne sont pas débloqués pour pouvoir gérer les équipements. Mais en même temps, c'est à nous, en tant que concepteurs, à déterminer les besoins de chaque compagnie.

### **CLAUDE GOYETTE**

Cette fin de siècle est marquée par une espèce de délire technologique qui fait qu'on a souvent de la misère à choisir exactement ce qu'on veut dire parce qu'on est piégé par la technologie. J'en parle d'autant plus à l'aise que je travaille beaucoup avec des systèmes de conception assistés par ordinateur et que j'ai souvent remis en question toute cette démarche. Je sais qu'on peut être très facilement piégé par la technologie. Ce qui est intéressant dans l'éclairage, c'est que même si la console peut contrôler absolument n'importe quoi au niveau de ses paramètres électroniques, il n'y a rien de plus difficile à contrôler qu'un filament qui oscille à soixante cycles, qui fait de la chaleur, puis qui donne de la lumière. Le problème, c'est quand les conditions de production sont débiles.

Si vous obligez des gens à faire trois fois l'ouvrage qui est nécessaire parce que votre équipement est désuet et que tout marche tout croche parce qu'il y a une mauvaise planification, c'est sûr que les conditions de travail ne sont pas agréables.

## PAUL BÉLAND

Je suis un praticien du théâtre, un sonorisateur et un concepteur d'environnements sonores depuis 15-20 ans. Je suis également agent d'affaires du seul syndicat de techniciens de scène qui existe à Montréal. Dans ce contexte-là, ce que je me dis et ce qui ressort de la discussion des dernières interventions, c'est qu'il ne faut jamais oublier la nature profondément miraculeuse de ce qu'on fait. Le miracle tient à la qualité incroyable de nos acteurs qui, avec très peu de répétitions, réussissent à faire parler des œuvres qui viennent souvent du fond des âges, d'une façon parfaitement inoubliable. Il faut toujours se souvenir de ça, parce que ça demeure la fondation de la maison. C'est un miracle surtout quand on considère les conditions de production. Ce qui nous ramène dans le vif du sujet.

Au printemps dernier, dans le cadre du Festival de théâtre des Amériques, on a eu la visite de Sammy Frey qui donnait la pièce *Je me souviens*. La direction du Théâtre des Amériques à ce moment-là a été parfaitement sidérée de constater que la troupe de Sammy Frey voulait trois jours de montage dans le théâtre pour travailler un «show» qui fonctionnait déjà. On était absolument estomaqué aussi de voir que la troupe de Sammy Frey se déplaçait avec son équipe de concepteurs et que les salaires des techniciens étaient de 20 ou 25\$ l'heure. Il faut dire que beaucoup de gens «budgètent» encore les techniciens à 7\$ l'heure, ce qui est un scandale assez épouvantable.

Finalement, on peut résumer notre problème commun de marché. Notre marché a la grandeur puis les moyens en général du Regional Theater aux États-Unis. Cependant, on a un théâtre qui a des ambitions nationales, qui veut des grands moyens à plusieurs endroits. Mais on n'a pas les moyens, on n'a pas le

bassin de population, on n'a pas le bassin de taxation, ni autre chose. Je crois que dans ce contexte-là, il faut qu'on procède à un bilan sévère de l'impact de l'intervention gouvernementale dans le domaine du spectacle et du théâtre en particulier. C'est-à-dire juger le gouvernement d'après les objectifs qu'il s'est fixés à l'origine. Les résultats, en ce moment, sont affligeants dans la mesure où il y a un dirigisme financier assez terrible. Un directeur de production me racontait récemment que les salaires des techniciens vont être de tant parce que ça a été approuvé comme ça dans l'enveloppe budgétaire du gouvernement. C'est absolument terrible une intervention semblable. Il n'y a pas une entreprise au monde qui tolérerait ça.

Deuxièmement, sur la question de l'équipement, les effets des politiques gouvernementales sont parfaitement atroces dans la mesure où, par exemple, une compagnie de théâtre ne peut retenir les services d'un consultant internationalement reconnu, mais elle est obligée de faire affaire avec des consultants essentiellement québécois. Ce qui peut être une bonne chose parfois, mais ce qui bloque souvent les plans de développement. L'intervention du gouvernement ne se réduit pas au niveau financier. Au niveau de la formation, il y a une pléthore d'organismes qui forment des techniciens, des concepteurs, etc., avec le résultat, comme on l'a déjà dit, que notre industrie est une porte tournante où les gens entrent et sortent rapidement. Et quand un jeune technicien, qui commence dans la «business», vient me voir et dit: «Qu'est-ce que je fais?» Bien, je réponds: «souviens-toi qu'il y en aura toujours d'autres plus jeunes, plus fous pour faire danser les bougalous». C'est pour ça qu'il faut bien réfléchir avant de s'engager dans ce métier.

Pour ce qui est de la question des ateliers soulevée plus tôt, on prévoit une hécatombe parce qu'il y en a tout simplement beaucoup trop. Il y a une vingtaine d'ateliers de décors à Montréal, c'est une situation impossible. Les plus gros et les meilleurs, les plus expérimentés, se sont déjà recyclés ailleurs que dans le théâtre. C'est absolument tragique. Ils font du *display*, ils font de l'assemblage de matériel d'éclairage, il font n'importe quoi, sauf du décor de théâtre. C'est triste mais c'est ça.

Finally, the governmental intervention has led to a catastrophic investment in the infrastructure of theatres. One is in the process of rebuilding a part of the Wilfrid-Pelletier hall which will make it even less efficient than it is at the level of the use of hours/men. This is catastrophic. In other words, our theatres will soon resemble other artificially subsidised enterprises, like shipyards in Poland which are in the process of closing. This is a sad thing. So, I think that the milieu has an interest in regrouping and in posing fundamental questions in the shortest possible time.

## Comptes rendus

Gilbert David, dir., *Veilleurs de nuit 3*. Bilan de la saison théâtrale 1990-1991, les Herbes Rouges, n<sup>os</sup> 195-196, Montréal, 1991, 249 p. ill.

En proposant pour une troisième année consécutive le bilan de la saison théâtrale précédente (1990-1991), le nouveau comité de rédaction de *Veilleurs de nuit* témoigne de sa détermination à s'enraciner dans le paysage théâtral québécois et à assurer au discours critique tout le rayonnement auquel il a droit. Avec une architecture comparable à celle du numéro 2, cette troisième livraison enrichie de quelque soixante-dix pages et d'une dizaine de nouvelles signatures présente près d'une trentaine d'articles regroupés en cinq rubriques visant à interroger les diverses avenues de la pratique théâtrale d'ici, à prolonger la réflexion au-delà des événements et à susciter des débats féconds.

Un bilan donc généreux et des synthèses riches de perspectives tantôt convergentes, tantôt controversées qui illustrent la vigueur de l'instance critique et la vitalité de son objet.

«Masse critique», la première rubrique et la plus copieuse, se compose d'une vingtaine d'articles consacrés à l'examen critique de la saison théâtrale de Montréal, de Québec, d'Ottawa-Hull et des régions. Une table ronde des membres du comité de rédaction et une rencontre des critiques de théâtre des médias amorcent la réflexion sur les orientations récentes du théâtre québécois. En ce début de décennie, celui-ci semble éprouver des difficultés sur tous les plans: baisse de productions et de la fréquentation des salles, réduction des distributions et des décors, essoufflement du théâtre de création, pauvreté des productions de répertoire, absence de rapport au social, crise financière des compagnies; bref, le théâtre au Québec se porte mal. Sur la même lancée, Jean-Marc Larrue voit dans cette saison théâtrale insaisissable le reflet de la conjoncture socio-politique. Son analyse s'attache à deux volets qui, selon lui,

semblent donner le ton au théâtre des années 90: le déclin du discours féministe et son corollaire, la multiplication des images de la violence dans la production; et la montée des scénographes, laquelle se traduit par des réussites et des ratés qui desservent dangereusement l'esthétique théâtrale.

Dans son article intitulé «Le théâtre anglophone existe-t-il?», Pat Donnelly répond affirmativement, preuves à l'appui, fustigeant du même souffle les médias francophones qui le négligent ou le réduisent à quelques événements «médiatisables» comme la production *The Death of René Lévesque*. Patricia Belzil des Cahiers de théâtre *Jeu*, de même que Luc Boulanger et Marie Labrecque de l'hebdomadaire *Voir* livrent, dans deux articles portant respectivement sur la fréquentation des petites salles et sur le théâtre en marge (l'ex-Jeune théâtre), leurs coups de cœur et leurs déceptions sur les créations de la saison tout en exhortant les jeunes praticiens à dépasser la théâtralité des années 80. Du côté du théâtre Jeunes publics, Hélène Beauchamp brosse un tableau sombre de cette pratique en «état d'apesanteur» et impuissante à se brancher sur la réalité sociale. La réduction des créations, la reprise, les difficultés de la diffusion des spectacles, l'égarement des directions artistiques, tout cela, soutient-elle, devrait conduire à une remise en question de la nature de cette pratique.

La grisaille qui ronge le théâtre montréalais n'épargne pas les autres foyers d'activités en province. Pour la ville de Québec, Jean Saint-Hilaire et Jean-Louis Tremblay dressent tous deux un bilan mitigé d'une saison fragile où seules les compagnies solidement établies s'en tirent à bon compte. À Ottawa-Hull, les productions du Centre national des arts qui retiennent l'attention d'Alvina Ruprecht portent la signature de Robert Lepage. Dans les régions où le théâtre professionnel commence à prendre son envol (c'est le cas de l'Abitibi-Témiscamingue et du Saguenay-Lac Saint-Jean), le discours critique, affirme Rodrigue Villeneuve, éprouve encore certaines difficultés à «trouver place» (p. 147). Finalement, dans un tout autre registre, Liette Fortin et Jeanne Painchaud examinent respectivement les incidences inquiétantes de deux spectacles de masse (la comédie musicale *les Misérables* et la *fabuleuse histoire d'un royaume*, production saguenéenne à grands effets) dont la réussite commerciale pourrait inspirer les théâtres institutionnels en quête de rentabilité financière.

Sous la rubrique «Festivals», quatre collaborateurs rendent compte des succès et des ratés des quatre festivals qui ont marqué la saison à Montréal. Dans ce décor, deux nouveaux venus, «les 20 jours du théâtre à risque» et le «Festival du théâtre Fringe» illustrent davantage le dynamisme que l'invention des jeunes praticiens, lesquels, à l'instar des participants au Festival québécois de théâtre universitaire, n'ont connu qu'un succès d'estime. Décevant les attentes du public montréalais, le 4<sup>e</sup> Festival de théâtre des Amériques a offert une programmation inégale largement axée sur les langages corporels au détriment du théâtre à texte. Un choix de pièces qui, selon Jeanne Painchaud, invite à «interroger sur la pertinence et la valeur de plusieurs spectacles» (p. 166).

Sous la rubrique «Sédiments», Luis Arango et Renée Noiseux-Gurik proposent dans deux articles complémentaires une radiographie percutante de la mise en scène et de la scénographie actuelle, rejoignant ainsi les préoccupations de Jean-Marc Larrue sur la nécessité d'une plus grande concertation des créateurs scéniques. Pour sa part, Yves Jubinville, dans un article intitulé «Parathéâtre», s'interroge sur le sens du programme de théâtre et sur son rôle dans la lecture du texte spectaculaire.

De tous les commentaires et réflexions exposés sur la pratique théâtrale récente, les essais respectifs de Paul Chamberland sur «la dissolution de l'art» et de Michel Morin intitulé «Vers la théâtralité» sont de loin les plus polémiques et les plus vivifiants. Après avoir tracé un constat sévère de l'industrie de la culture et de la prolifération des événements artistiques, lesquels mènent à la banalisation de l'art, Chamberland formule un plaidoyer pour le rétablissement d'une esthétique non communicationnelle où l'artiste pourrait administrer «l'épreuve du vide» (p. 208). Dans une société dominée par les technocrates qui imposent leurs valeurs centrées sur le cycle production-consommation, l'artiste, affirme-t-il, doit consentir au désœuvrement, le seul véritable lieu de son œuvre et de son accomplissement spirituel. Tout aussi enclin à la controverse, Michel Morin, dans un rigoureux essai fait un détour par Descartes et Louis Joliette pour illustrer le double déni historique dont la culture québécoise actuelle est l'héritière. À cet égard, l'œuvre de Michel Tremblay, le phénomène de l'improvisation et les avenues de la création collective apparaissent révélateurs

de ce qu'il caractérise comme la mise en représentation de ce déni érigé en paradigme de la société québécoise. Par là, Morin s'emploie à démontrer que «la mise en scène n'est pas encore née au Québec» (p. 214) et que le théâtre au sens plein ne saurait advenir sans la reconnaissance de la réalité et de la nécessité du texte qui impose une discipline. La thèse, discutable mais séduisante, a le mérite, tout comme l'article de Chamberland d'ailleurs, d'ébranler les idées reçues et de contribuer à la revitalisation d'un vieux débat sur le sens de l'art et de la culture.

Dans la dernière rubrique intitulée «Theatrum Mundi», on retrouve des repères chronologiques qui garderont en mémoire les principaux événements ponctuels de la saison, la liste des spectacles présentés dans les principaux centres et dans les régions, de même qu'un inventaire de la production estivale; autant de données factuelles qui constituent une précieuse documentation pour les chercheurs à venir qui auront à porter un autre regard sur les pratiques artistiques de cette fin de siècle.

Par la diversité de ses points de vue, la rigueur de ses analyses et de ses commentaires, la qualité matérielle de sa présentation et la richesse de son iconographie, *Veilleurs de nuit 3* s'impose désormais comme l'un des lieux de réflexion les plus stimulants sur le théâtre actuel. Bien que ce bilan annuel de la saison théâtrale puisse éventuellement s'ouvrir à la danse et à l'art lyrique qui se nourrissent abondamment du théâtre, il faudrait néanmoins souhaiter que la rubrique «L'air du temps» fasse de plus en plus appel à de nombreux collaborateurs, en l'occurrence étrangers, pour élargir les horizons au delà des événements et ouvrir des perspectives aux questionnements trop souvent sclérosés.

*Département de langues et littératures*  
*Collège de Valleyfield*

MARCEL FORTIN

*Collection des fonds sur le théâtre populaire au Canada français.* Inventaire descriptif établi et présenté par Lise Vadeboncœur sous la direction de Rémi Tourangeau, Trois-Rivières, Publications du GRTP, 1991, 164 p.

Théâtre populaire, pageant ou jeu scénique, voilà trois termes pour désigner une même forme théâtrale apparue au début du siècle au Québec, mais que la critique a plutôt ignorée. Il revient à un groupe de recherche formé à l'Université du Québec à Trois-Rivières de se pencher sur ces spectacles historiques à grand déploiement pour les repérer, les inventorier, les analyser, les interpréter et publier le résultat de ses recherches.

L'animateur de cette équipe, Rémi Tourangeau, publie en 1984 la première monographie sur le sujet dans *Trois-Rivières en liesse*, où il étudie le phénomène des pageants au Québec et le rôle prépondérant joué par les éducateurs dans leur représentation sur la scène. À partir de 1989, il publie des articles dans *l'Annuaire théâtral* pour préciser ce qui fait la spécificité de ce genre de spectacles<sup>1</sup>.

Lise Vadeboncœur vient d'établir et de présenter, sous sa direction, le premier tome de la *Collection des fonds sur le théâtre populaire au Canada français*. Cet ouvrage, présenté comme un inventaire descriptif, établit la classification de trois fonds d'auteurs de théâtre populaire. Cette publication retient, notamment, les fonds de Laurent Tremblay, de Maurice Lacasse dit Morenoff et de Charles-Eugène Harpe.

Le choix de ces artisans n'est pas fortuit. Laurent Tremblay, o.m.i., est considéré comme l'initiateur du mouvement en faveur des pageants historiques québécois. Aussi, comme une figure de proue, est-il placé en tête de liste. Il est

---

<sup>1</sup> «Les jeux scéniques du Québec et la théâtralisation de l'histoire», n° 4, automne 1989, pp. 171-182; «Les spectacles du parathéâtre au Canada français», n° 10, automne 1991, pp. 15-20.

suivi par Maurice Lacasse-Morenoff, metteur en scène et chorégraphe de la plupart des mises en scène de pageants; de Laurent Tremblay, il en a réalisé vingt-trois. Le nom de Charles-Eugène Harpe est lié aux deux autres parce qu'il est l'un des pionniers du genre et parce qu'il s'apparente à eux par «l'inspiration et la conception».

Le volume est divisé en trois parties dont chacune est consacrée à un auteur, identifié par sa photographie et présenté dans une notice biographique. Suivent la bibliographie des jeux scéniques avec les sources à consulter et la description du fonds tout entier.

Il faut sans doute saluer l'initiative du chef de l'équipe qui a su ordonner des documents «reçus pêle-mêle». Il a établi un plan de classification, un cadre assez général mais rigoureux, qui permet de distribuer toutes les pièces d'un fonds dans six chapitres: les œuvres, l'auteur, ses activités, les photographies, les documents audiovisuels et les autres. Pour les besoins du groupe de recherche, les jeux scéniques avec les pièces afférentes sont en tête de liste de la production, avant même le théâtre tragique et comique, la correspondance, etc.

Les fonds qui font et qui feront l'objet d'une description dans cette collection sur le théâtre populaire ont été réunis en fonction d'un critère de sélection touchant cette forme de spectacles. Il apparaît superflu de vouloir démontrer l'importance de cette matière dans le cadre des études sur le théâtre d'expression populaire en général et des travaux du Groupe de recherche en théâtre populaire de l'Université du Québec à Trois-Rivières en particulier. Ces chercheurs n'ont plus qu'à puiser dans un matériau identifié, rassemblé et classé, et à l'exploiter au mieux.

Pour des études sur les formes classiques du théâtre, tels le drame ou le mélodrame, la description de ces fonds présente un intérêt particulier. Tout aussi intéressante est la partie réservée au théâtre radiophonique et télévisé, au roman et à la critique. Comme c'est toute la production littéraire de ces artisans qui est inventoriée et décrite dans cette collection, on peut trouver dans cet instrument de recherche des éléments indispensables pour faire des études. En comparaison

de la totalité du fonds, les jeux scéniques ne comptent que pour une faible partie. Chacun d'eux offre une matière aux chercheurs qui se penchent sur la littérature d'une époque en mutation où apparaissent des «courants nouveaux dans les champs de la culture et du théâtre».

Le théâtre populaire se présente effectivement comme un témoin d'un mouvement, de résistance pourrait-on dire, nourri de nationalisme et de religion pour affirmer des valeurs traditionnelles en voie de mutation. La société, en pleine transformation, remet en question les modes de vie du passé et découvre d'autres manières de faire. Envisagés de ce point de vue, les documents que produit le théâtre populaire ont une valeur historique que justifient l'étude et la recherche. C'est peut-être parce qu'il est resté un peu en marge de l'évolution que la critique s'est beaucoup moins intéressée au théâtre populaire qu'aux autres genres.

La *Collection des fonds sur le théâtre populaire* est un apport inestimable pour l'ensemble des chercheurs. Outre l'importance primordiale pour le théâtre populaire, l'intérêt pour d'autres formes et la valeur historique qu'elle représente, elle a l'avantage d'être complétée par deux index dont l'un établit les noms d'artisans de la scène et l'autre, les titres des productions artistiques.

En bref, le répertoire des fonds placé dans la plupart des centres d'archives du Québec et de l'extérieur représente un acquis nécessaire pour l'amorce d'études sur le parathéâtre et sera apprécié des chercheurs. Ces derniers pourront encore être mieux servis quand sera publié le deuxième tome qui offrira l'inventaire des fonds Roger-Varin, Paul-Beaubien et André-Bernier.

*Archiviste*  
*Centre 7400, Montréal*

ROBERT HÉMOND

Cahiers de théâtre *Jeu*, n° 60, 3<sup>e</sup> trimestre, avril 1991, 224 p., 12.00\$

Le numéro 60 de la revue *Jeu* présente un dossier sur la «biographie dramatisée». On veut y interroger les avenues, les sources et les enjeux d'un genre dramatique qui, si l'on en juge par le nombre de «vies d'artistes» et de gens célèbres, présentées sur les scènes québécoises depuis quelques années, «... s'est taillé une place de choix dans la production théâtrale au Québec» (p. 101).

Ce court dossier, qui trouve cependant écho dans un article sur le *Henri IV* de Pirandello monté à la Nouvelle Compagnie Théâtrale en 1991 ainsi que dans les critiques de spectacles shakespeariens de l'hiver-printemps 1991 figurant dans ce numéro, s'ouvre sur une réflexion d'Alexandre Lazaridès qui interroge le «genre» et les causes de son expansion. Pourquoi aller puiser comme matériau dramatique dans la vie d'artistes ou de personnages célèbres sinon pour éclairer aujourd'hui à partir d'événements ou d'éléments du passé? Ou encore, dans le cas de l'œuvre de Jovette Marchessault, pour dévoiler et proclamer la culture des femmes. Comme le signale Lazaridès, le thème n'est pas nouveau mais il fleurit aujourd'hui différemment que par le passé où des auteurs, tel Shakespeare, mettaient en scène «des individus illustres, pris dans un moment trop bref de leur existence — un moment de crise — pour qu'on puisse parler de biographie proprement dite» (p. 105). Élément intéressant de cette réflexion, la distinction proposée entre «portrait» et «biographie». Le travail de transposition d'éléments biographiques en matériau dramatique s'apparenterait au portrait dans lequel un auteur agence épisodes et détails vrais en soi dans le but d'obtenir un certain effet respectueux de la forme dramatique et de donner à voir au spectateur un individu «tel qu'en lui-même».

Le dossier se poursuit avec deux points de vue sur la proposition théâtrale *Si je n'étais pas partie... Alexandra David-Néel* par le Théâtre des Cuisines. Lynda Burgoyne jette un regard critique sur le texte de Solange Collin qui, sans mettre en scène David-Néel elle-même, tente de faire partager le destin peu banal d'une femme en marge de son époque. Brièvement, on fait ressortir

le mérite du texte d'un point de vue féministe et historique mais on y parle également de la difficulté, au niveau du genre, de ne pas sombrer dans la conférence théâtralisée. Ce propos rejoint le regard porté sur ce spectacle par Michel Vaïs. Globalement, on en retient la difficulté de porter à la scène une vie ou des tranches de vie réelle sans verser dans la didactique ou la conférence au détriment de la démarche esthétique et artistique.

Dernier fragment de ce dossier, l'analyse par Lynda Burgoyne de l'œuvre dramatique de Jovette Marchessault, dans un essai intitulé «Biographie et théâtre chez Jovette Marchessault: du 'mentir-vrai'». Burgoyne s'attarde surtout à la pièce *le Voyage magnifique d'Emily Carr*, tout en faisant référence à l'occasion aux autres pièces biographiques de Marchessault, depuis sa toute première, *la Saga des poules mouillées*. L'article nous renseigne sur la volonté de la dramaturge de «reformuler l'Histoire, de fonder une mémoire qui permettrait aux femmes de trouver des modèles» (p. 113), et cela, à partir de biographies de femmes, artistes et marginales. Burgoyne et Marchessault s'entendent sur le besoin de nombreuses gens de connaître intimement la vie privée des personnages célèbres et sur un discours théâtral qui permet de «mentir-vrai», le tout basé sur un sujet réel où l'illusion théâtrale se charge de promouvoir l'authenticité.

Vite lu, ce dossier sur la «biographie dramatisée» nous laisse cependant sur notre faim: d'autres points de vue, par exemple d'auteurs familiers avec ce type de matériau dramatique, auraient pu susciter de nouvelles avenues de réflexion et faire émerger des interrogations sur l'intérêt théâtral et la démarche esthétique, s'il en est une, propres au genre. À la suite de ce dossier sur les «êtres exemplaires» racontés dans des «biographies dramatisées», la section Spectacles/Critiques de ce numéro analyse, tout en brossant un certain panorama, les productions de la seconde moitié de la saison théâtrale 1990-1991 et ce, sous cinq angles: Shakespeare - Québec 1991; Politique/Société; D'ici, d'ailleurs; Répertoire et Opéra.

*Jeu n° 60* propose également un voyage au pays de «Strehler le magicien», dans lequel Josette Féral livre ses impressions à la suite de la rencontre entre un public et un metteur en scène, lors de la présentation à

Montréal, en janvier 1991, de *la Grande Magia* par le Piccolo Teatro de Milan. L'occasion est donnée d'expliquer la vision du théâtre selon Strehler — «l'art de la mise en scène au service du texte» (p. 19) — et son travail spécifique sur le texte, l'acteur et les éléments scénographiques d'un spectacle. Danielle Zana commente ensuite sa lecture du Volume 16 des «Voies de la création théâtrale», consacré à ce même Giorgio Strehler.

L'incursion italienne se poursuit avec deux articles sur Luigi Pirandello. Le premier, signé Hélène Richard, intitulé «Apparence de folie chez Pirandello», réussit bien à illustrer comment, dans le théâtre pirandellien, «la folie sert l'expression [...] de la duplicité des apparences, de la primauté de la subjectivité et de la douleur de l'incommunicabilité» (p. 23). Vladimir Krysinski, lui, y va de son analyse de *Henri IV*, proposition théâtrale signée par Alice Ronfard à la Nouvelle Compagnie Théâtrale en 1991. Il souligne le judicieux tissage des fictions de cet univers masqué et le défi de taille relevé avec élégance par Ronfard, face à l'un des textes dramatiques les plus complexes du XX<sup>e</sup> siècle.

Ce numéro est complété par des entretiens avec deux artistes passionnés par leur métier: l'un, avec la comédienne Pascale Montpetit (propos recueillis par Solange Lévesque) et l'autre, avec le réalisateur Denys Arcand à la suite de sa mise en scène des *Lettres de la religieuse portugaise* (propos recueillis par Louise Vigeant). Quatre festivals sont aussi scrutés par les collaborateurs de *Jeu*. La 4<sup>e</sup> édition du Festival de théâtre des Amériques (1991) est analysée par Alexandre Lazaridès qui aborde les productions sélectionnées selon leur provenance géographique et voit dans cette abondance de productions en cinq langues «un catalyseur indispensable pour secouer nos somnolences ou nos assurances critiques» (p. 36). Irène Sadowska-Guillon rend compte, elle, de la 45<sup>e</sup> édition du Festival d'Avignon (1991), marquée par le souvenir de la mort de Jean Vilar vingt ans auparavant et par des spectacles tels *Comédies barbares* de Valle-Inclan, *la Tempête* selon Peter Brook et quelques propositions insolites dont le spectacle franco-argentin bilingue *Petit Nord cherche grand Sud*. Dans le cadre d'une entrevue avec Erika Patterson, Michel Vaïs examine le phénomène des festivals Fringe, qui a pris naissance à Edmonton en 1981, avant de connaître en 1991 sa première édition montréalaise, composée majoritairement de spectacles

anglophones. En dernier lieu, Philip Wickham brosse un court historique et dresse le bilan des spectacles du 4<sup>e</sup> Festival québécois de théâtre universitaire, tenu à Montréal en avril 1991.

Globalement, ce numéro des Cahiers de théâtre *Jeu* est de facture soignée, varié dans son contenu et reflète les nombreuses facettes de la pratique théâtrale en ce début des années 1990.

*Bachelier en Art dramatique*  
*Université du Québec à Montréal*

JEAN-MARC DESCOTEAUX

## Collaborateurs

HÉLÈNE BEAUCHAMP est professeure au Département de théâtre de l'UQAM. Membre du comité de rédaction de *le Théâtre canadien-français* (Fides, 1976), elle a publié *les Enfants et le jeu dramatique* (de Boeck, 1984), *le Théâtre pour enfants au Québec: 1950-1980* (HMH Hurtubise, 1985) et *Théâtre et adolescence* (UQAM, 1988). Elle travaille maintenant à la publication d'une série de documents nouveaux sur les rapports entre le théâtre et les adolescents.

JEAN-MARC DESCOTEAUX, comédien de formation et professeur en tourisme à l'UQAM, gravite dans le milieu théâtral montréalais depuis quinze ans. Il a été l'attaché de presse des deux dernières éditions du Festival de théâtre des Amériques.

LOUISE FILTEAU est professeure de langues à la fonction publique du gouvernement canadien et critique théâtrale aux Cahiers de théâtre *Jeu*. Détentrice d'une maîtrise en art dramatique de l'UQAM, elle a orienté ses recherches sur les éléments visuels dans le théâtre québécois pour jeunes publics de 1979 à 1987.

MARCEL FORTIN est professeur de littérature au Département des langues et littératures du Collège de Valleyfield. Auteur d'une thèse de doctorat sur *le Théâtre d'expression française en Outaouais*, il a publié divers articles sur le théâtre québécois. Il fait partie de l'équipe de recherche sur les «Spectacles du parathéâtre au Canada français».

LOUIS FRANCOEUR est sémioticien de la culture et professeur au Département des littératures de l'Université Laval de Québec. Il a récemment publié *les Signes s'envolent* et dirige la revue *Études littéraires*.

CHRISTIANE GERSON, détentrice d'une maîtrise en art dramatique de l'UQAM, est professeure au Département des langues et littératures du Collège de Valleyfield. Elle a conçu et mis en scène *Photographe d'un soir*, événement théâtral s'inspirant de pratiques théâtrales postmodernes montréalaises. Elle fait partie du groupe de recherche *Jeunesse en scène*.

ROBERT HÉMOND est détenteur d'une maîtrise ès arts (littérature) de l'Institut catholique de Paris. Il est l'auteur de plusieurs articles à caractère historique et biographique, et le co-auteur d'un *Guide souvenir des archives religieuses francophones du Canada*.

DOMINIQUE LAFON est sémioticienne de la dramaturgie et professeure aux Départements de lettres françaises et de théâtre à l'Université d'Ottawa. Elle a publié divers articles sur le théâtre québécois, en particulier sur Michel Tremblay. Elle travaille actuellement sur le discours scénique.

MICHEL LAPORTE est professeur au Département de théâtre de l'UQAM, où il est directeur des études avancées. Il a été conseiller dramaturgique pour plusieurs spectacles du Théâtre de la Grande Réplique et il remplit présentement cette fonction pour un spectacle du Théâtre de l'Avant-Pays. Il a publié plusieurs articles sur la création théâtrale.

JEAN-MARC LARRUE est professeur de théâtre au Département des langues et littératures du Collège de Valleyfield. Spécialisé en histoire du théâtre au Québec, il a publié des articles et ouvrages sur la question à titre d'auteur, co-auteur ou éditeur (*le Théâtre à Montréal à la fin du dix-neuvième siècle et le Théâtre au Québec, repères et perspectives*).

GLEN NICHOLS est professeur d'histoire du théâtre et de dramaturgie au Département d'anglais de l'Université Western Ontario. Sa thèse de doctorat, soutenue à l'Université de Toronto, porte sur l'adaptation de pièces étrangères par les troupes québécoises non professionnelles entre 1875 et 1908.

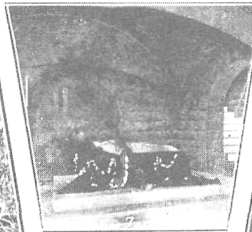
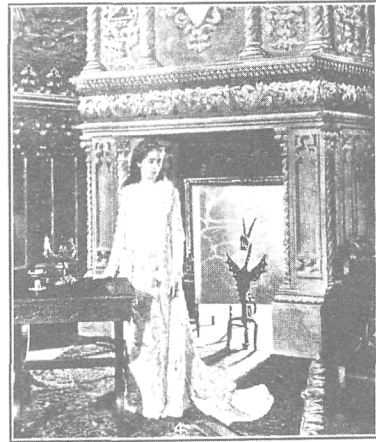
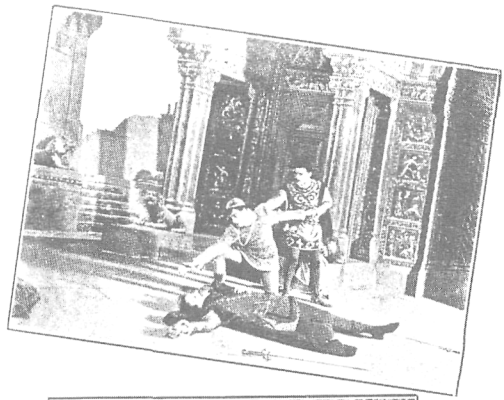
RENÉE NOISEUX-GURIK est professeure de scénographie et d'histoire du théâtre au Collège Lionel-Groulx. Elle est l'auteure de plusieurs articles sur l'histoire de la décoration et du costume au théâtre.

RODRIGUE VILLENEUVE est professeur et directeur du Module des arts d'interprétation à l'Université du Québec à Chicoutimi. Auteur de divers articles sur le théâtre, il fait des recherches doctorales en sémiologie sur la photographie de théâtre comme trace de la représentation. Il est directeur de la compagnie théâtrale «les Têtes heureuses».

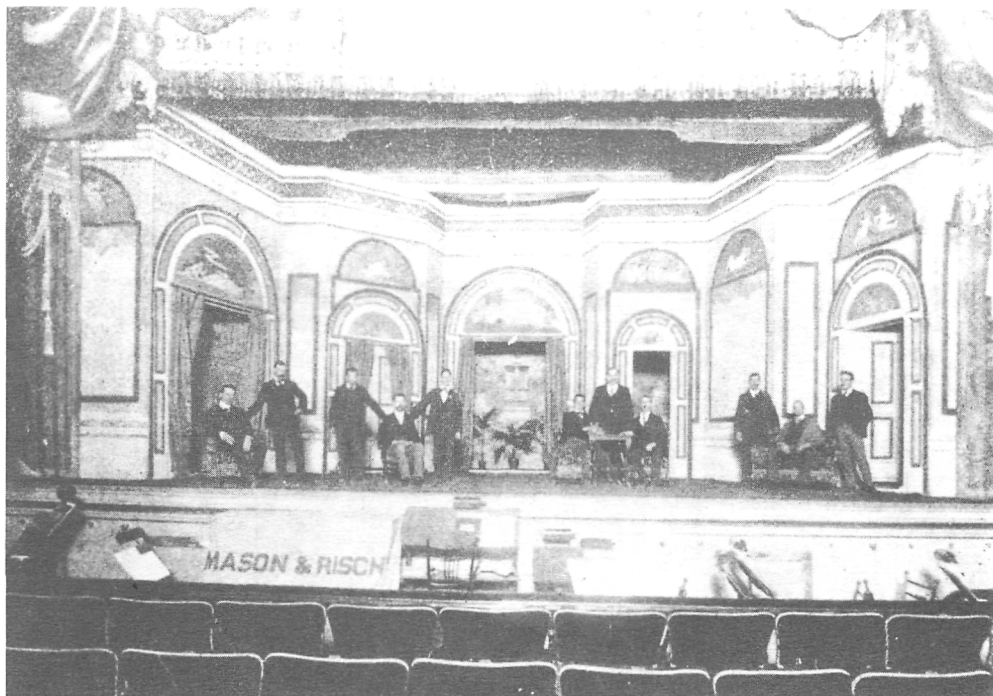
# Iconographie



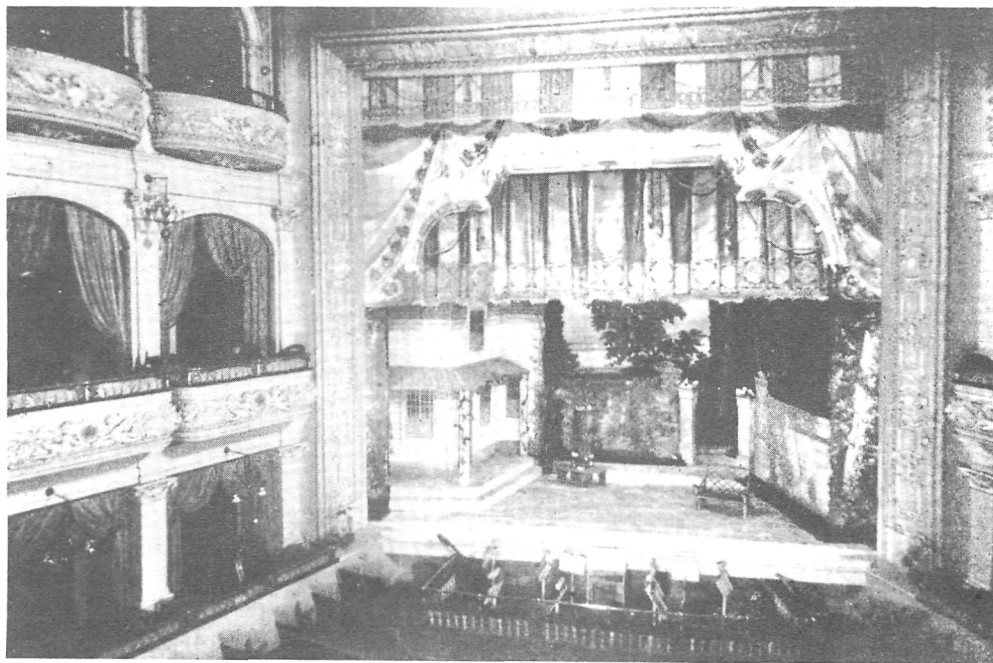
4. Gustave Scheler (à droite) et Octave Ritchot, vers 1905.

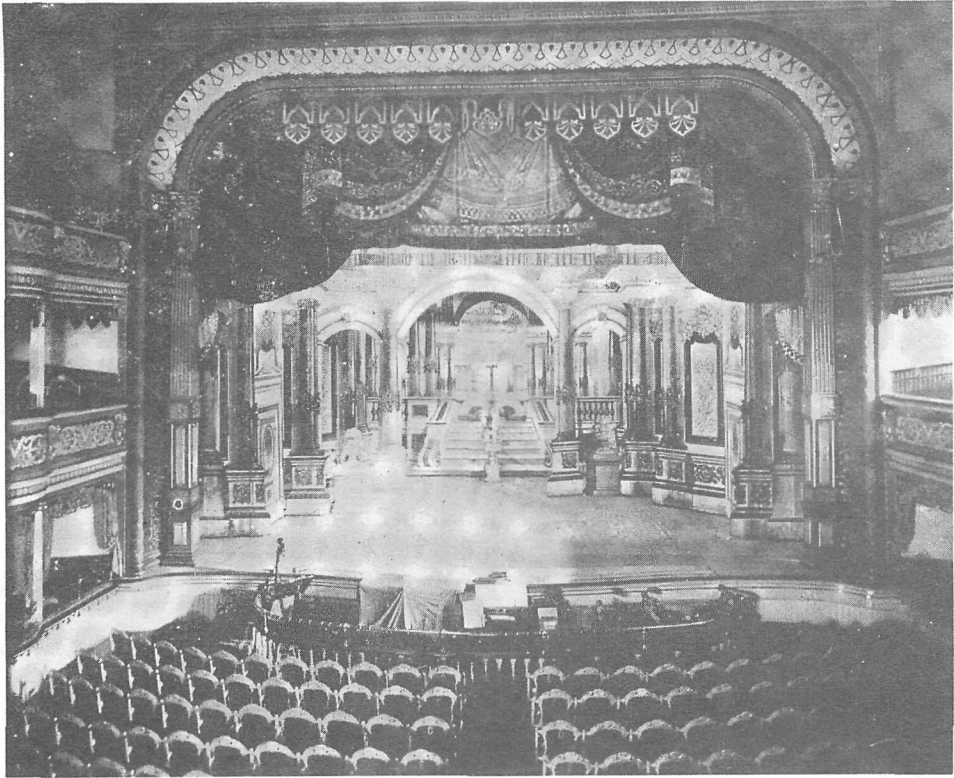


5. R. Turcotte, *Roméo et Juliette*, 1902.



6. Théâtre Français (en haut). 7. Proctor.





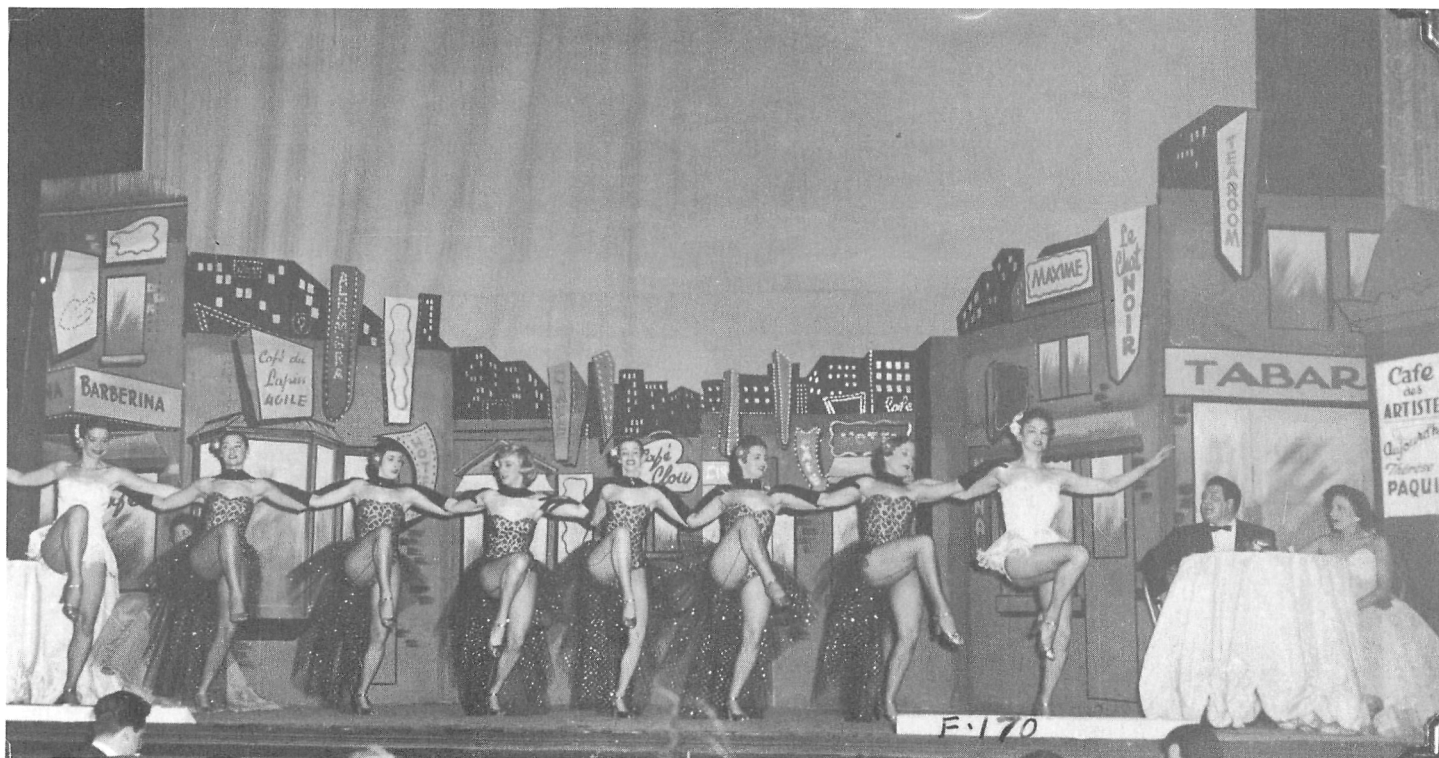
8. Théâtre Royal.



9. Jacques Pelletier, *les Fridolinades*, 1942.



10. Roméo Leriche, scène de guerre non identifiée, vers 1945.



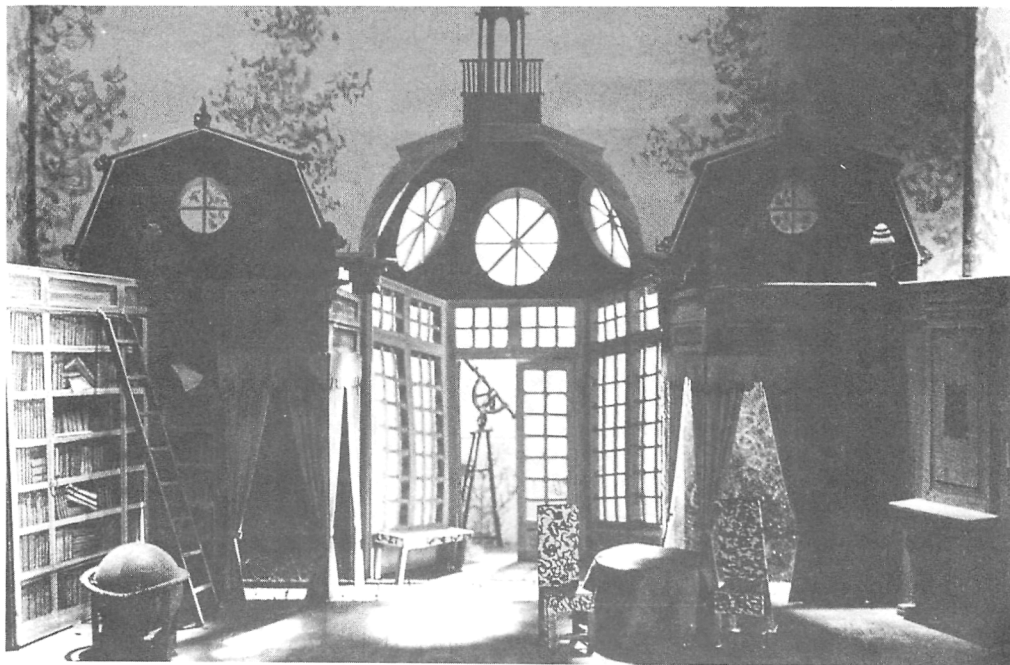
11. Roméo Leriche, revue non identifiée, vers 1950.

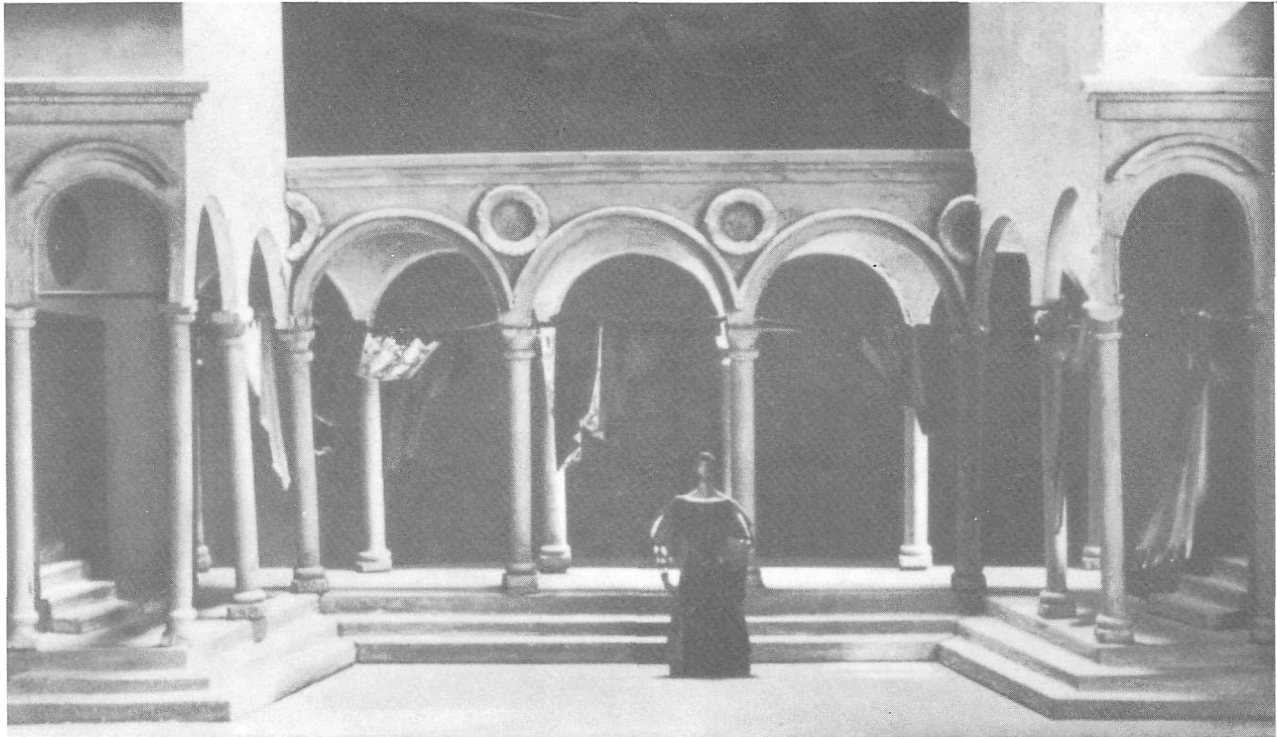


12. Gratien Gélinas et Marie-Laure Cabana en 1942.

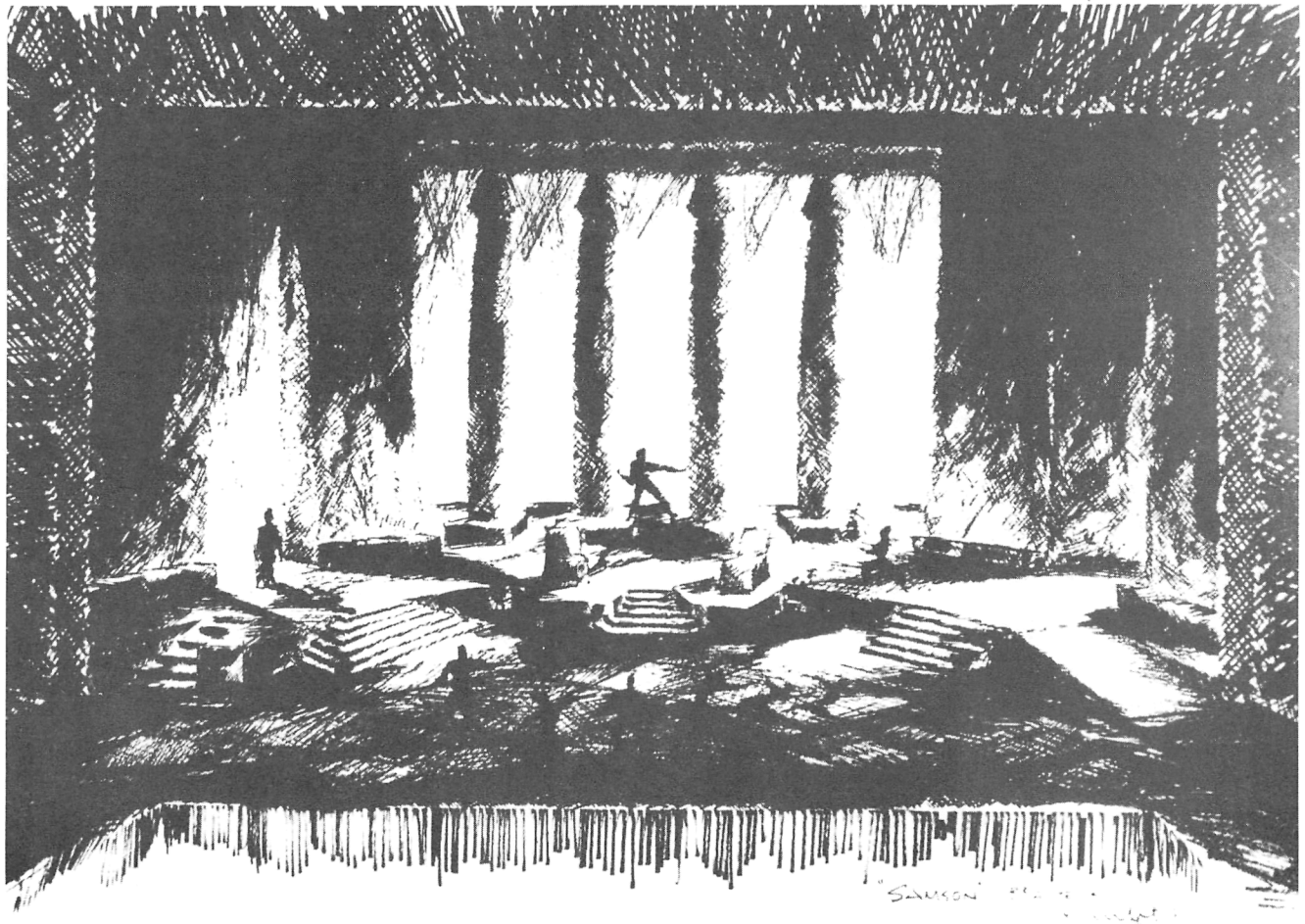


13. Jacques Pelletier, *la Belle de Cadix*, 1951.  
14. Robert Prévost, *les Femmes savantes*, 1960.

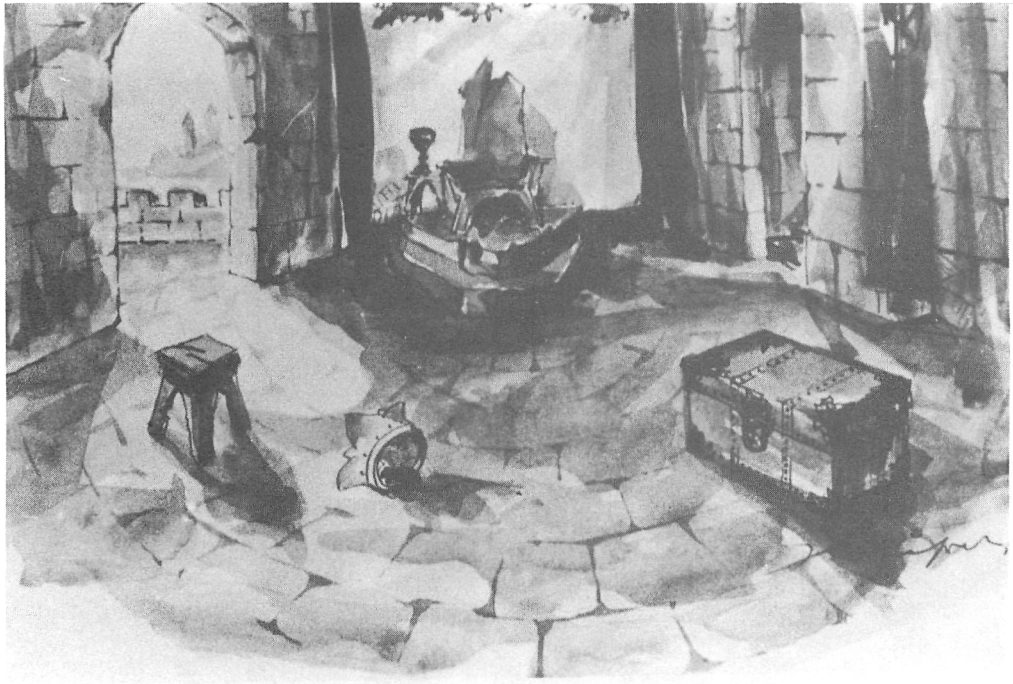




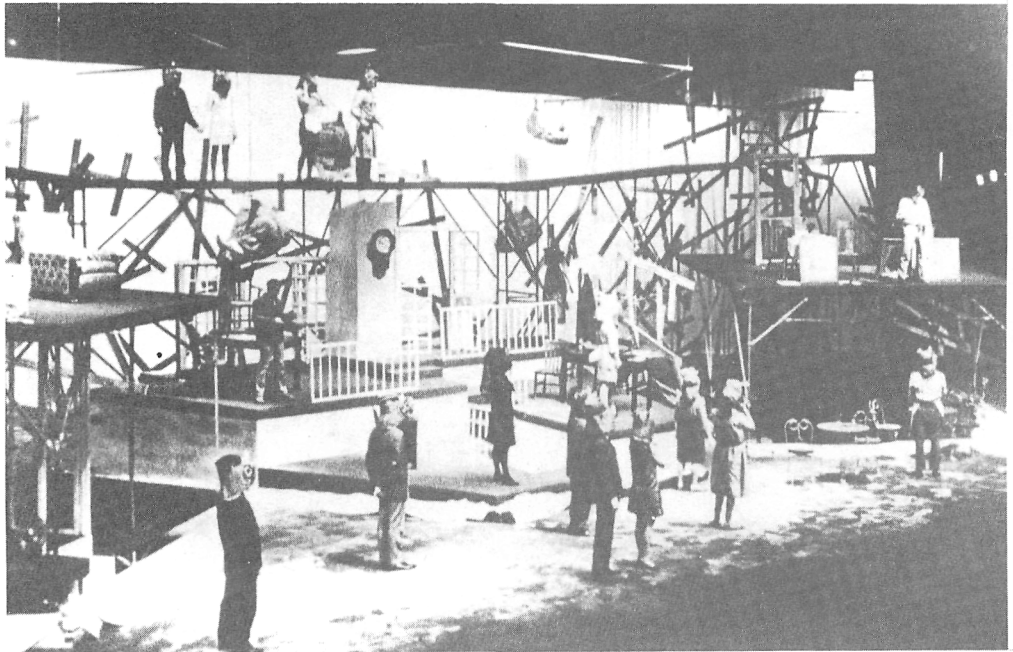
15. Robert Prévost, *Venise sauvée*, 1960.

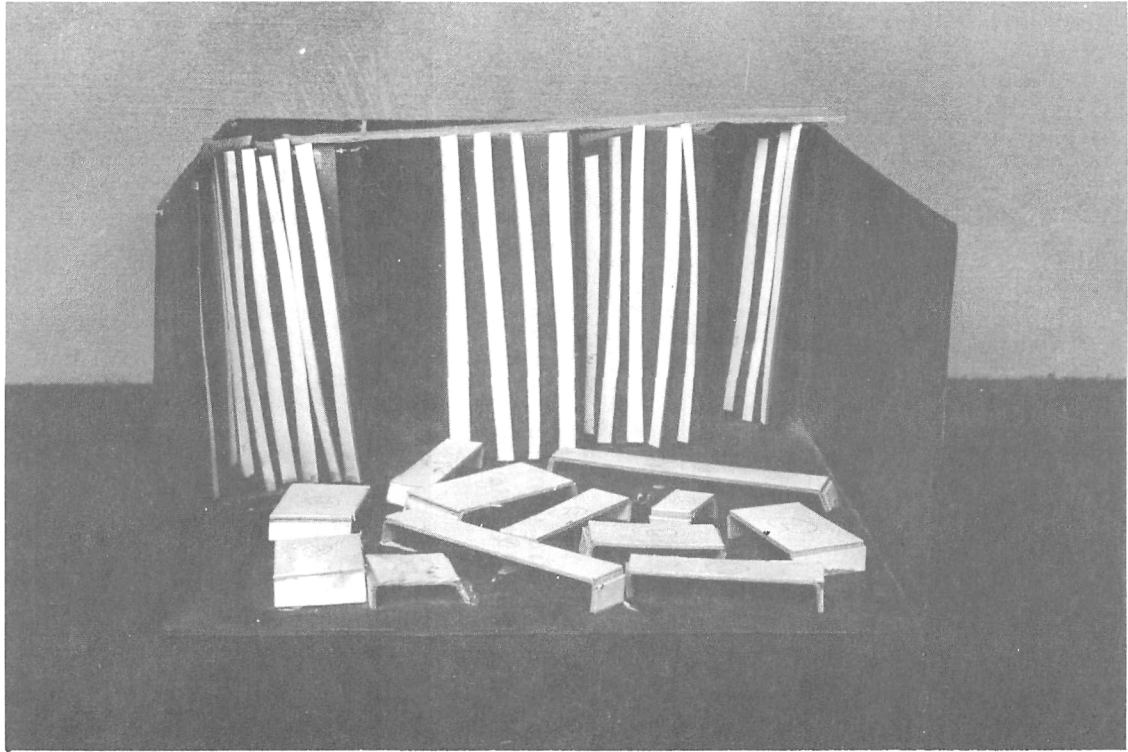


16. Jean-Claude Rinfret, *Samson et Dalila*, 1971.

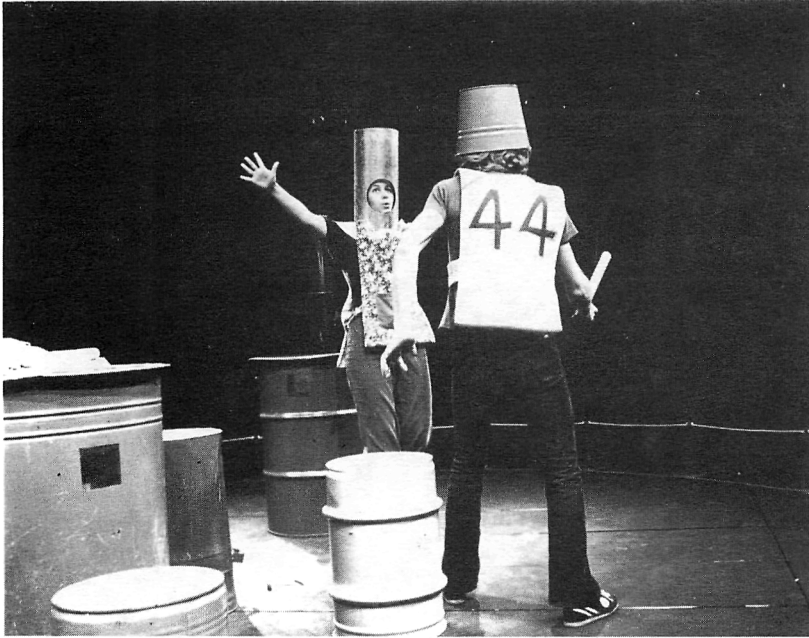


17. Jean-Claude Rinfret, *le Roi ivre*, 1957.  
18. Jean-Paul Mousseau, *Rhinocéros*, 1968.



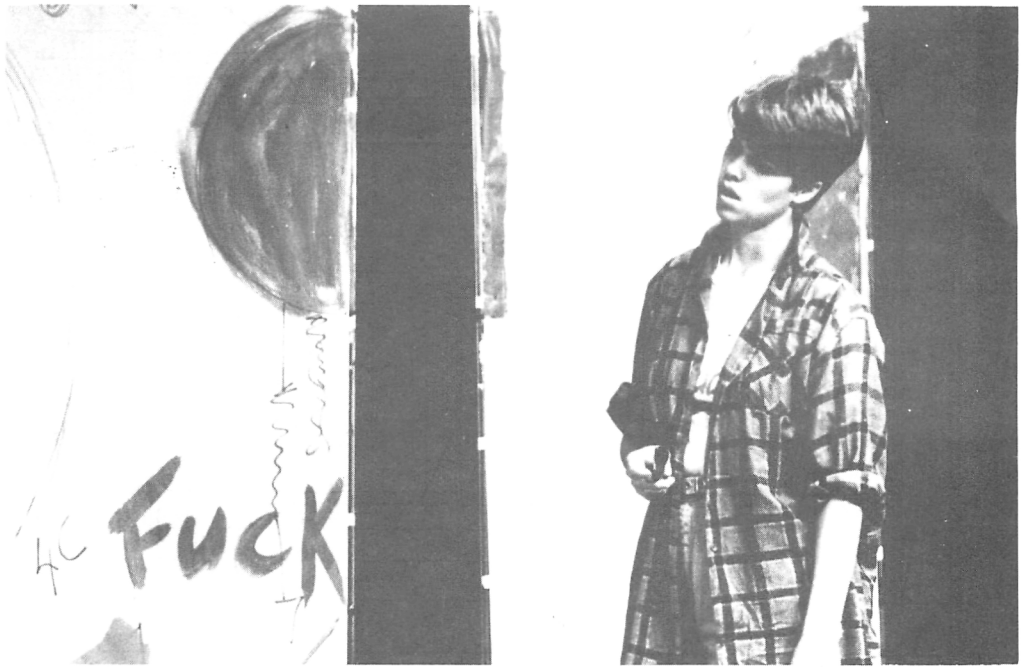


19. Claude Sabourin, *Complainte et frénésie*, 1963.



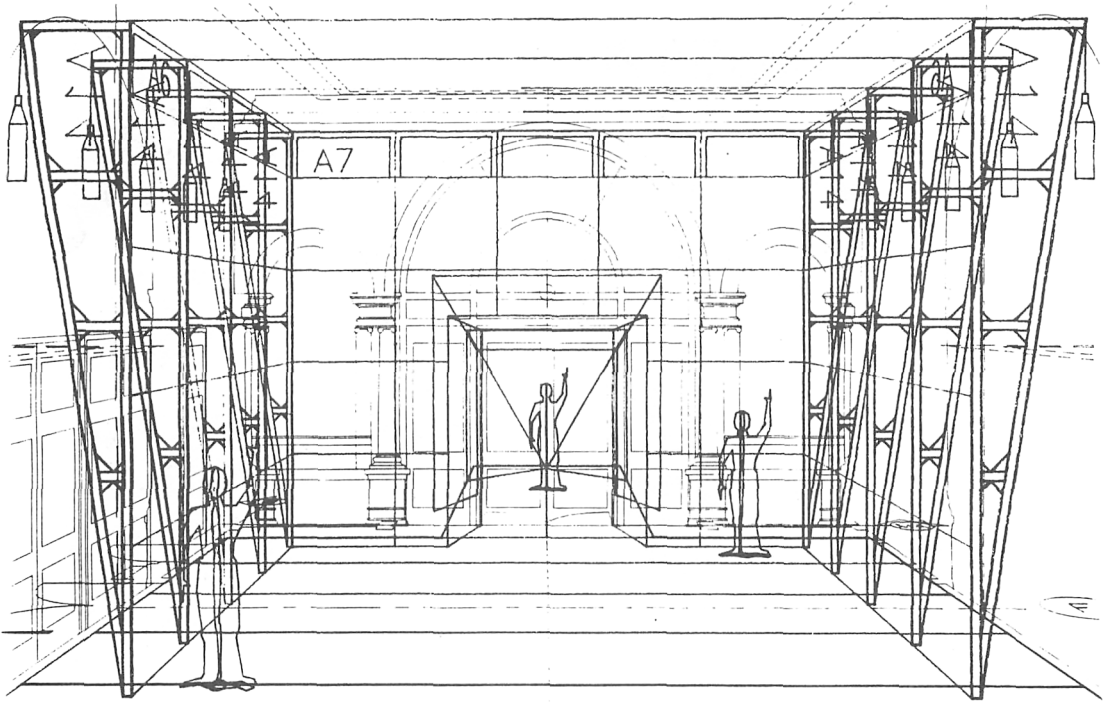
20. Pierre tremblay, *Un jeu d'enfants*, 1979.  
21. Daniel Castonguay, *Pleurer pour rire*, 1980.





22. Michel Demers, *Sortie de secours*, 1984.  
23. Alain Rouillier, *Parasols*, 1987.





24. Claude Goyette, *la Cantate grise*, 1990.



25. Pierre A. Larocque, *l'Usage des corps dans «la Dame aux camélias»*, 1981.

## Légendes

4. Gustave Scheler et Octave Ritchot vers 1905 (archives personnelles de Renée Noiseux-Gurik).

5. Page-annonce montrant des décors de R. (?) Turcotte pour la production de *Roméo et Juliette* de Shakespeare au Théâtre des Nouveautés de Montréal (photo tirée de *l'Album universel*, 1902-1903, n° 19, p. 785).

6. Intérieur, avec décor maison, du Théâtre Français de Montréal (actuelle discothèque Metropolis), vers 1900. Photo tirée de *Histrionic Montreal* de Franklin Graham (Montréal, John Lovell & Son Publishers, 1902, h.t.).

7. Intérieur, avec décor maison, du Théâtre Royal de Montréal vers 1900. Photo tirée de *Histrionic Montreal* de Franklin Graham (Montréal, John Lovell & Son Publishers, 1902, h.t.).

8. Intérieur, avec décor maison, du Théâtre Proctor's (aussi appelé His et Her Majesty's) de Montréal, vers 1900. Photo tirée de *Histrionic Montreal* de Franklin Graham (Montréal, John Lovell & Son Publishers, 1902, h.t.).

9. Dessin de Jacques Pelletier pour la toile de fond des *Fridolinades* de 1942 de Gratien Gélinas. Avec Gratien Gélinas (archives personnelles de Gratien Gélinas).

10. Décor de Roméo Leriche pour une scène de guerre non identifiée. Production Jean Grimaldi, vers 1945 (archives de la famille Leriche).

11. Décor de Roméo Leriche pour une revue non identifiée. Production et mise en scène de Jean Grimaldi, vers 1950 (archives de la famille Leriche).

12. Figurines de Fridolin conçues par Marie-Laure Cabana, en présence de Gratien Gélinas en 1942 (archives personnelles de Gratien Gélinas).

13. Décor de Jacques Pelletier pour *la Belle de Cadix* (musique de Francis Lopez), production des Variétés lyriques, Monument-National, janvier 1951. Photo tirée de *Sur la scène et dans les coulisses* de Charles Goulet (ministère des Affaires culturelles du Québec, Éditeur officiel du Québec, Québec, 1981, h.t.).

14. Décor de Robert Prévost pour *les Femmes savantes* de Molière dans une mise en scène de Jean Gascon au TNM (Théâtre Orpheum) en 1960 (photo: Henri Paul).

15. Décor de Robert Prévost pour *Venise sauvée* de Morvan Lebesque dans une mise en scène de Jean Gascon au TNM (Théâtre Orpheum) en 1960 (photo: Henri Paul).

16. Esquisse de Jean-Claude Rinfret pour l'acte III de l'opéra *Samson et Dalila* présenté en 1971 à la Place des Arts (archives personnelles de Jean-Claude Rinfret).

17. Esquisse de Jean-Claude Rinfret pour *le Roi ivre* de Jacques Languirand (mise en scène de Louis-Georges Carrier) présenté au Théâtre de Dix heures par la Troupe les Insolites en 1957 (archives personnelles de Jean-Claude Rinfret).

18. Décor et éclairage de Jean-Paul Mousseau pour *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco (mise en scène d'Albert Millaire) au TNM (Théâtre Port-Royal) en 1968 (photo: André LeCoz).

19. Maquette de décor de Claude Sabourin pour *Complainte et frénésie* (mise en scène de François Beaulieu et Madeleine Greffard) pour les Apprentis-Sorciers en novembre 1963, à la Boulangerie (document personnel de Claude Sabourin).

20. Scénographie de Pierre Tremblay pour *Un jeu d'enfants*, en collaboration, production du Théâtre de Quartier, 1979 (photo: Théâtre de Quartier).

21. Décor de Daniel Castonguay pour *Pleurer pour rire* de Marcel Sabourin, production du Théâtre de la Marmaille, décembre 1980 (photo: Paul-Émile Rioux).

22. Scénographie de Michel Demers pour *Sortie de secours*, en collaboration, production du Théâtre Petit à Petit, octobre 1984 (photo: Martin L'Abbé).

23. Scénographie d'Alain Rouillier pour *Parasols* de Louis-Dominique Lavigne et Daniel Meilleur, production du Théâtre de la Marmaille, 1987 (photo: Paul-Émile Rioux).

24. Plan de décor et décor (fait de feutre) de Claude Goyette pour *la Cantate grise* de Samuel Beckett. Mise en scène de Denis Marleau, production du Théâtre Ubu (Chapelle historique du Bon-Pasteur), novembre et décembre 1990 (photo: Josée Lambert).

25. Le travesti Marguerite Gautier dans l'îlot du «linceul» dans le spectacle *l'Usage des corps dans «la Dame aux camélias»*. Mise en scène et scénographie de Pierre-A. Larocque, Opéra-Fête, 1981 (photo: Yves Dubé).

## **Les Amis de *l'Annuaire théâtral***

Pour maintenir ses activités et accroître son rayonnement, *l'Annuaire théâtral* bénéficie de l'appui d'organismes et de personnes qui constituent le groupe des **Amis de l'Annuaire**.

Les Architectes Blouin Faucher Aubertin  
Brodeur Gauthier

Le Collège Ahuntsic

Le Collège de Maisonneuve

Le Conservatoire d'art dramatique de Québec

L'École nationale de théâtre du Canada

L'Écomusée des Deux-Rives

La Société des salles historiques du Canada

Monsieur Jean Laflamme

Monsieur Jean-Guy Laurin

Il aura fallu une décennie - celle des années 80 - et la persistance d'une génération de scénographes concepteurs pour que les ensembles scéniques, les images et les atmosphères visuelles soient désormais vus comme une écriture scénique différente de celle des auteurs et des metteurs en scène. Il aura fallu une décennie pour que nous voyions le théâtre autrement, pour que nous reconnaissons enfin que les productions théâtrales comportent aussi des propositions visuelles et spatiales issues d'un travail créateur spécifique. La scénographie a maintenant atteint au statut d'art autonome tout en réaffirmant ses liens essentiels avec l'art de création collective qu'est le théâtre. Il ne sera plus possible, désormais, de lire le théâtre, passé ou présent, comme avant.

Comme avant l'ère des scénographes.

Ce numéro thématique de **L'ANNUAIRE THÉÂTRAL** témoigne de ce bouleversement et des nouvelles approches théoriques, critiques et historiques qu'il suscite:

On peut y lire des analyses de *Hélène Beauchamp*, *Dominique Lafon*, *Rodrigue Villeneuve*, *Louis Francoeur*, *Glen Nichols*, *Renée Noisieux-Gurik*, *Jean-Marc Larrue*, *Louise Filteau* et *Christiane Gerson*.

**L'ANNUAIRE THÉÂTRAL** n° 11 comporte également les actes du Colloque sur la scénographie organisé conjointement par *Claude Goyette*, *Claude Sabourin* et *Michel Laporte*, auquel ont participé des scénographes, des dramaturges, des metteurs en scène et d'autres concepteurs.

---

Couverture: Esquisse (gouache et acrylique) de **Jean-Claude Rinfret** pour *Hier, les enfants dansaient* de Gratien Gélinas, (Comédie-Canadienne, avril 1966).

PRIX: 9,95\$

ISSN 0827-0198



9 770827 019004