

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

---

Jean-Marc Larrue  
*CRILCQ, Université de Montréal*

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

Un second à l'entrée « Décorateur » :

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Bibliographie

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Notice

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