

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

Karolann St-Amand
CRILCQ, Université de Montréal



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

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

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

Les 13 œuvres¹ mises en scène par Gilles Maheu avec Carbone 14, bien que très différentes, s'interrogent toutes sur la société contemporaine. Les créations de Maheu traitent de sujets intimes ou à résonance sociale, notamment par le traitement des mœurs du quotidien, ancrées dans la contre-culture américaine, telles que la solitude, la révolution, la guerre entre les sexes, le travail aliénant et la violence guerrière. Il n'en reste pas moins que Maheu valorise l'amour, la tendresse, l'ouverture à l'autre, le monde de l'enfance, la mémoire privée et collective. Les productions de Carbone 14 s'articulent principalement autour de la critique d'archétypes sociaux contemporains. Maheu « travaille souvent avec les blocs sociaux, les hommes, les femmes, les groupes qui s'affrontent. [...] [Il s'intéresse aux] rapport[s] entre notre solitude, notre mort et le social. [...] Ça [l]'intéresse de voir comment l'individu, dans sa solitude, se confronte à la société » (Société Radio-Canada, 1996 : 4:28-4:53).

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

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

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

La Forêt

Créé à l'Espace Libre en 1994², *La Forêt* s'inspire des mythes que suscite la forêt dans l'imaginaire occidental. Ce spectacle s'inscrit, selon Maheu, « dans le prolongement de créations [autobiographiques] antérieures comme *L'Homme rouge* en 1982 et *Le Dortoir* en 1988, qui privilégiaient le lyrisme corporel et une imagerie fortement influencée par le travail du rêve » (Beauoyer, 1994 : E6). Le spectacle est composé de 80 tableaux d'environ une minute chacun, entrecoupés de noirs, créant une esthétique visuelle proche de la peinture. Chaque tableau est soigneusement construit pour capturer une image symbolique ou une action, souvent statique, qui rappelle les compositions picturales classiques ou surréalistes. Cela donne au spectacle une temporalité fragmentée,



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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

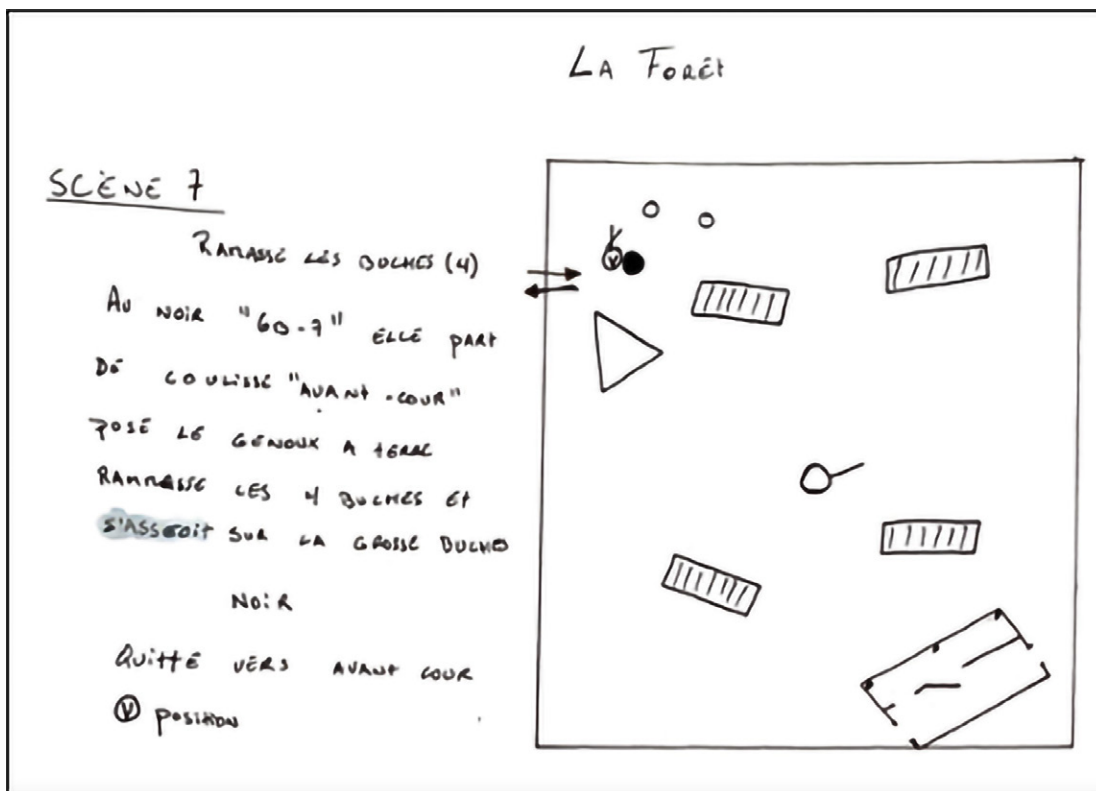


Figure 4. Scénario « La Forêt » (notes manuscrites, Usine C).

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

Les Âmes mortes

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

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

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

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



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

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

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

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



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



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

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

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

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



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

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

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

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

L'Hiver/Winterland

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



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

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



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

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

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

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

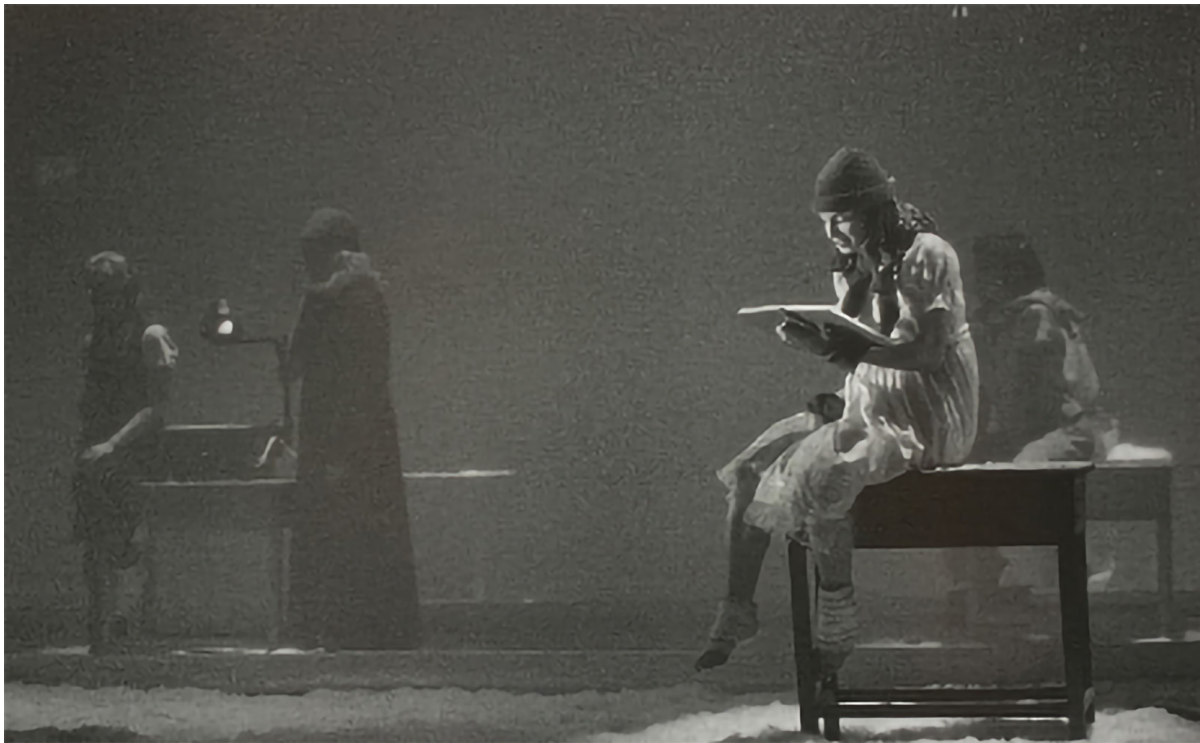


Figure 11. *L'Hiver/Winterland*, Harbourfront Centre, 1997. Crédit : Cylla Von Tiedemann.

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

*

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

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

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

Bibliographie

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Notice

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