

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

---

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

### **Animation :**

**Yves Jubinville** (CRILCO, UQAM)

### **Panélistes :**

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

\*

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

\*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

**Yves** Merci à vous tous·tes.

## Bibliographie

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Notices

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

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

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

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