Document généré le 16 avr. 2024 15:51

Jeu
Revue de théâtre

La scénographie
Un métier, un art?

Lynda Burgoyne, Pierre Lavoie, Mario Bouchard, Manon Choinière, Marc-André Coulombe, Richard Lacroix et Ginette Noiseux

Numéro 62, 1992

Scénographie

URI : https://id.erudit.org/iderudit/27775ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce document

Burgoyne, L., Lavoie, P., Bouchard, M., Choinière, M., Coulombe, M.-A., Lacroix, R. & Noiseux, G. (1992). La scénographie : un métier, un art? *Jeu*, (62), 9–32.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1992

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

La scénographie : un métier, un art?

Cette table ronde, animée par **Lynda Burgoyne** (L. B.) et **Pierre Lavoie** (P. L.), s'est déroulée le 23 octobre 1991 aux bureaux des Cahiers de théâtre *Jeu*.
Participants : **Mario Bouchard** (M. B.), **Manon Choinière** (M. C.), **Marc-André Coulombe** (M.-A. C.), **Richard Lacroix** (R. L.) et **Ginette Noiseux** (G. N.).

Le décor de Richard Lacroix, créé pour *Don Juan* d'Oscar Milosz (Groupe de la Veillée, 1991). Photo : Pierre Desjardins.

Manon Choinière a conçu les éclairages de *la Charge de l'orignal épormyable* de Claude Gauvreau, une production du Théâtre de Quat'Sous (1989), présentée en reprise au T.N.M. en 1990. Photo : Les Paparazzi.

Lynda Burgoyne — *Nous avons réparti en deux volets les thèmes pouvant susciter des échanges et des discussions. Dans un premier volet, nous tenterons de cerner :*

- *le processus de création;*
- *la liberté dont dispose le scénographe au sein d'une production;*
- *le rapport qu'il entretient avec le metteur en scène et les acteurs;*
- *les contraintes auxquelles il doit faire face.*

Dans un second volet, nous aborderons la question de la reconnaissance du scénographe en tant qu'artiste, de même que sa formation.

Mais, pour amorcer la discussion, je vous propose d'abord un premier tour de table, afin que chacun se présente et rende compte de ses activités.

Manon Choinière — Depuis mes débuts, j'ai touché à tout : à la conception de costumes, de décors et d'éclairages, mais je me définis d'abord comme éclairagiste. Jusqu'à maintenant, ce sont surtout des compagnies vouées à la création et à la recherche qui ont fait appel à moi. Ces troupes étant moins bien nanties, il m'a souvent fallu cumuler les tâches, ce qui exige beaucoup de temps et d'énergie. Récemment, pour *Nuits blanches*, j'ai assuré la conception des décors, des costumes, des éclairages, et je me suis également occupée des accessoires. La saison dernière, j'ai fait les éclairages et assuré la direction technique de *Perdus dans les coquelicots*. En fait, nous faisons souvent face au même dilemme. Si la compagnie décide de privilégier les cachets de ses artistes — ce qui est souhaitable et normal —, il est évident que le budget de la production technique diminuera proportionnellement. Les artistes seront mieux payés, mais ils auront moins de moyens techniques pour travailler, pour créer.

Cela dit, si les théâtres institutionnels offrent davantage de moyens, ils présentent aussi d'autres contraintes : la création n'évolue pas de la même façon; cela fonctionne d'une manière beaucoup plus hiérarchisée, ce qui restreint la liberté artistique.

Pierre Lavoie — *Depuis combien d'années exercez-vous ce métier?*

M. C. — Depuis 1984, mais je ne suis entrée à l'École nationale de théâtre qu'en 1986. J'ai complété ma formation en 1988 et je travaille depuis lors de façon plus régulière. L'École a contribué à me faire connaître.

Mario Bouchard — Au moment où je suis sorti de l'École nationale de théâtre, il y a onze ans, deux voies s'offraient à moi : le «jeune théâtre», qui était à cette époque très actif — il y avait prolifération de petites compagnies —, et le domaine des variétés. J'ai eu l'avantage de pouvoir suivre ces deux voies parallèlement. Les avantages matériels que me procurait mon travail dans le domaine des variétés me permettaient de travailler au théâtre. Le «jeune théâtre» me donnait la matière pour réfléchir et me stimuler artistiquement, et les spectacles de variétés m'offraient la chance de réaliser des projets de grande envergure, des spectacles-événements. Je pense, par exemple, au spectacle organisé pour la venue du pape au stade olympique. Ce fut, dans ma carrière, un défi intéressant sur le plan de l'espace.

William (Bill) Brighton de René-Daniel Dubois. Un spectacle présenté par les Productions Germaine Larose en 1984, dans des décors et des costumes de Mario Bouchard.

Souvent, les structures des petites compagnies ne permettaient d'engager qu'un seul concepteur qui devait s'occuper à la fois du décor, des costumes et des éclairages, sans bénéficier du soutien d'un directeur de production ou d'un directeur technique. Si j'aimais bien avoir le contrôle de l'ensemble visuel du spectacle, par contre, le facteur temps constituait un désavantage énorme. Les décors étaient réalisés dans les salles de répétition, et à l'arrivée en salle, au dernier moment, soit quatre ou cinq jours avant la première, il fallait coordonner le tout : les éclairages, les décors, sans pouvoir expérimenter ni prendre de recul.

Après trois ou quatre ans, mon champ d'action s'est rétréci. Avec l'avènement de l'électronique, j'ai délaissé l'éclairage. De même, je conçois de moins en moins de costumes pour me consacrer surtout à la conception de décors. Je commence aussi à explorer de nouvelles voies; je travaille présentement à un spectacle de théâtre de marionnettes et je vais aussi toucher au secteur de la danse cette année.

Richard Lacroix — Je suis sorti de l'École nationale de théâtre en 1983. Au début, j'ai travaillé surtout comme accessoiriste. Il m'était plus facile d'accéder ainsi aux théâtres car, malheureusement, l'accessoiriste est considéré davantage comme de la main-d'oeuvre que comme un concepteur. Parallèlement, j'ai commencé à dessiner des décors et des costumes et j'ai également conçu des maquillages. Peu à peu, j'ai été amené à faire des choix, car pour arriver à s'exprimer convenablement dans un art, que ce soit le maquillage ou les costumes, il faut en réaliser beaucoup, c'est-à-dire qu'il faut une continuité dans la recherche. Or, comme je ne pouvais

pas me consacrer entièrement à chaque discipline, j'ai délaissé les costumes et les maquillages pour le décor. Il s'agit vraiment d'un choix, même si j'accepte parfois des contrats de costumes, quand le projet m'intéresse.

Mes activités ne sont pas limitées au théâtre : j'ai conçu des scénographies pour la vidéo, le cinéma et pour toutes sortes d'événements ou de projets parallèles, dont la performance. Je me suis beaucoup consacré, ces dernières années, au théâtre de marionnettes, ce parent pauvre du monde du spectacle. Il s'agit pourtant d'un univers fascinant — où l'on doit créer et construire le mouvement — que j'ai découvert et que je continue d'explorer avec le Théâtre de l'Œil. Cela m'a d'ailleurs amené à travailler à un film expérimental en trois dimensions avec la maison Imax.

Au théâtre, je considère que la scénographie que j'ai conçue pour *Richard III*, au Théâtre du Rideau Vert en 1989 (dans une mise en scène d'André Brassard), est l'une de mes réalisations les plus intéressantes, bien que cette opinion ne soit pas celle de la critique! J'ai beaucoup apprécié l'expérience de la tournée avec *Bonjour, là, bonjour* (dans une mise en scène de Brigitte Haentjens au Théâtre Populaire du Québec). La tournée multiplie les défis pour le scénographe. Il faut doubler les budgets, car tout doit être défait en petits morceaux et être remonté en peu de temps. Il faut, en plus, que le décor puisse s'adapter à plusieurs types de salles. Cela devient parfois très complexe.

Marc-André Coulombe — Je suis de la même promotion que Richard Lacroix. Auparavant, j'avais obtenu un baccalauréat en arts visuels.

Au théâtre, je conçois des décors et des costumes, mais je suis davantage lié au milieu de la performance. Je travaille beaucoup en danse et en cinéma. J'ai conçu des décors et des costumes pour des chorégraphes comme Danièle Desnoyers, Louise Bédard, Sylvain Émard. Au cinéma, je fais de la direction artistique *(le Dortoir, La la la Human Sex Duo N° 1)* : je conçois les décors, les costumes, les maquillages et les effets spéciaux. Le travail avec Bernar Hébert et les productions Agent Orange (dont *Fiction*, versions scénique et cinématographique) a été particulièrement marquant pour moi.

Ginette Noiseux — Contrairement à vous tous, je ne suis pas de la génération de la performance. Aussi ai-je l'impression d'avoir suivi le cours classique et d'être l'une des dernières à avoir bénéficié de cette formation.

J'avais treize ans quand j'ai pensé pour la première fois à devenir scénographe. J'ai toujours voulu concevoir des décors, jusqu'à ce que je rencontre François Barbeau qui fut, pour moi, un très grand

maître. C'est lui qui m'a orientée vers la conception de costumes.

Je pense que le type de direction artistique pour lequel j'ai opté à l'Espace Go est clairement coloré du fait de cette formation en scénographie. Un projet comme *l'Annonce faite à Marie*, — bien que je n'en aie pas personnellement conçu la scéno — témoigne d'une vision particulière : ne serait-ce que pour penser à transformer un espace comme celui de la chapelle du Grand Séminaire, trouver les bons arguments pour arriver à financer le tout, convaincre toute une équipe de concepteurs, dont les étudiants de l'École nationale de théâtre pour les éclairages. Ce fut une de mes plus belles aventures.

Les règles du jeu

L. B. — *Comment s'insère votre travail dans le processus de création du spectacle?*

M. B. — La plupart des metteurs en scène que je connais envoient d'abord le texte et proposent une rencontre quinze jours plus tard. L'idéal est que le metteur en scène accorde une certaine liberté au concepteur, qu'il ne lui impose pas sa vision à tout prix. Dans le domaine des variétés, cette liberté n'existe pas.

M.-A. C. — Avant même de discuter avec le metteur en scène, j'arrive avec des dessins. Cela nous donne au moins quelque chose de tangible pour commencer à travailler. En fait, ma démarche est un peu différente dans la mesure où je travaille beaucoup en danse. Les costumes doivent être prêts plus tôt qu'au théâtre. Ma conception doit déjà être achevée quand le travail des danseurs commence.

R. L. — Les premières propositions sont souvent très éloignées des résultats finals, mais cela constitue un point de départ pour amorcer la discussion.

À l'extrême gauche, esquisse réalisée par Richard Lacroix pour le décor du *Médecin malgré lui* dans *les Deux Molière* (Rideau Vert, 1992).

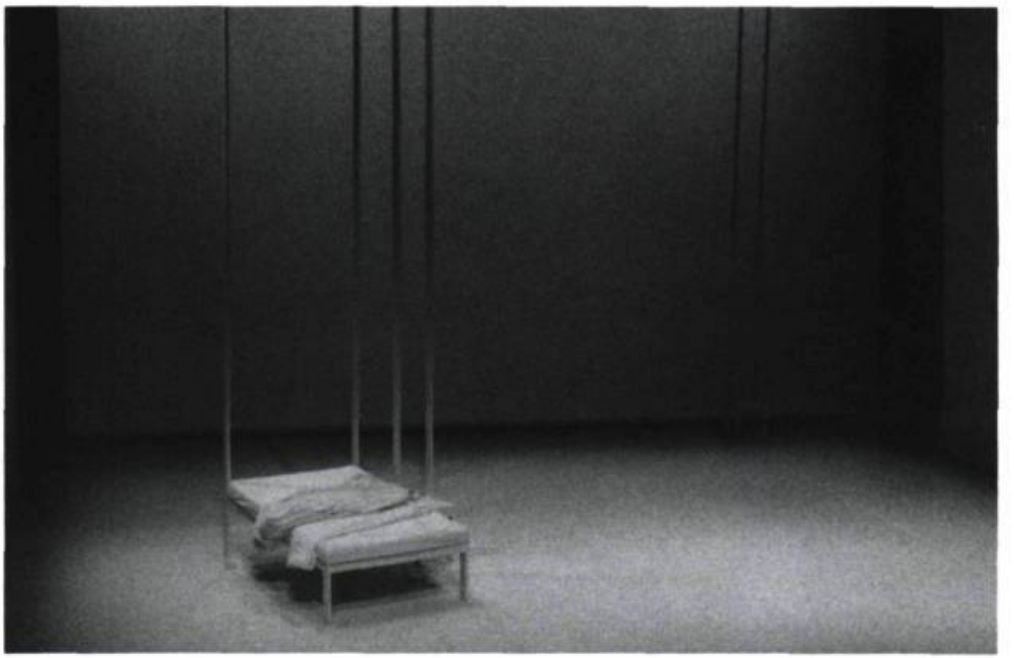
À gauche, la maquette réalisée par Richard Lacroix pour ce même décor.

À droite, le décor, tel que finalement réalisé pour la production. Photo : Pierre Desjardins.

G. N. — Sans que cela soit systématique — en création on voudrait que les délais soient repoussés le plus possible —, il est souhaitable que le costume soit conçu dès la première lecture, parce que cela constitue parfois un premier élément qui lie les membres d'une troupe, ne serait-ce que visuellement. Les metteurs en scène ne comprennent pas toujours très bien l'importance des costumes et des éclairages. Ils sont généralement plus intéressés au décor. Certains ne lisent pas du tout les maquettes. Alors, si on n'exige pas leur présence aux essayages, ils risquent d'être surpris par le résultat final.

R. L. — Le metteur en scène devrait servir de relais entre les concepteurs et les comédiens. Les costumes dessinés et les costumes portés reflètent deux univers distincts. Les comédiens travaillent de leur côté avec leur perception du personnage qu'ils ont à interpréter. Quand le costumier propose son «déguisement», le comédien doit pouvoir l'assimiler.

G. N. — Quand le costume est fin prêt et qu'on nous demande d'y changer quelque chose, c'est comme si on nous demandait de changer un mot dans un livre déjà publié.



La scénographie conçue par Marc-André Coulombe pour le spectacle de danse, *Retour d'exil*, du chorégraphe Sylvain Émard (1991). Photo : James Gerrard.

R. L. — Nous n'avons pas droit à l'erreur, parce que c'est trop dispendieux... Si nous avions du temps de recherche, nous pourrions aller beaucoup plus loin conceptuellement et éviter certaines erreurs.

M.-A. C. — Dans les deux derniers spectacles en danse auxquels j'ai travaillé, j'ai scindé mon budget de costumes en deux. Après avoir discuté avec le chorégraphe, j'ai conçu une première série de costumes. J'ai ensuite assisté à quelques répétitions, j'ai suivi les enchaînements, puis j'ai conçu une deuxième série, qui allait nettement plus loin que la première. Ce fut une chance inouïe, mais j'avais un budget raisonnable et peu de danseurs à vêtir.

G. N. — Voilà la vraie façon de travailler! On devrait toujours pouvoir réaliser un premier échantillon. Surtout quand le metteur en scène est indécis. On le fait d'ailleurs, plus ou moins inconsciemment : on va dans le costumier, on habille l'acteur avec un costume qui ressemble à ce que l'on projette. Mais encore faut-il avoir accès à un costumier.

«Le costume est continuellement en transformation. Il part d'un dessin, passe en atelier, jusqu'au moment où il est porté par un acteur.» Maquette de costumes réalisée par Ginette Noiseux pour les comédiennes Louise Laprade et Maude Guérin qui incarnaient respectivement les personnages de la marquise Mathilde Spina et Frida, sa fille, dans *Henri IV* de Pirandello (Nouvelle Compagnie Théâtrale, 1991).

M. B. — Le costume est continuellement en transformation. Il part d'un dessin, passe en atelier, jusqu'au moment où il est porté par un acteur. Pour cette raison, il est plus difficile de concevoir un costume qu'un décor. Il y a également cette dualité du personnage et de l'acteur, dont il faut toujours tenir compte.

G. N. — C'est en effet très délicat parce que nous devons précéder l'acteur, qui est lui aussi en état de création. Françoise Faucher m'a un jour donné une grande leçon, alors qu'elle faisait Prospero. J'avais prévu, pour ce personnage, un chapeau médiéval italien, mais elle m'a dit : «Non, Mademoiselle, vous n'avez pas compris, je veux de la hauteur.» Comme je ne comprenais toujours pas, elle a déchiré le col d'un vieux manteau dans le costumier, elle a mis un carton dedans et en a fait son chapeau.

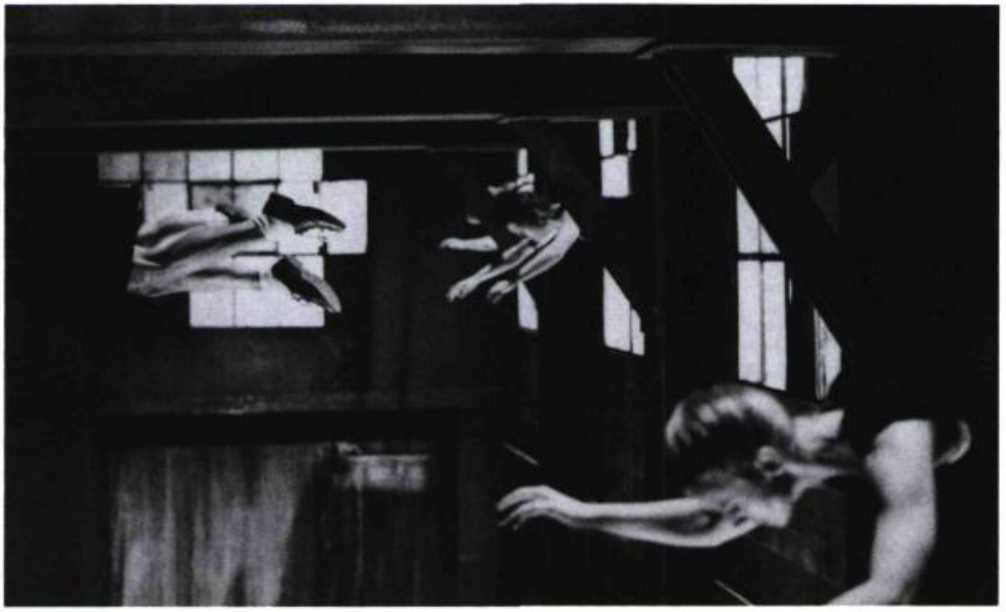
R. L. — Ce travail de raffinement avec un comédien ou une comédienne est merveilleux. Lorsque la rencontre a lieu, le comédien pousuit en un sens notre travail de conception. Cela va parfois très loin dans les détails : la hauteur des talons, le maquillage, la longueur des cils...

G. N. — Toutefois, il faut être prudent pour ne pas entraver la démarche du metteur en scène avec l'acteur.

M. B. — J'ai besoin du corps de l'acteur pour créer un costume. Je ne pourrais pas apporter les costumes dès la première rencontre. L'idéal serait de pouvoir travailler comme Yannis Kokkos, qui passe des journées entières à assister aux répétitions — ils répètent pendant des mois — pour en tirer des lignes, des mouvements d'acteurs, qu'il trace sur un bout de papier. Quand tu vois la ligne qu'il a dessinée, peut-être la seule petite ligne qu'il a faite dans son après-midi, et que tu la compares avec la photo de l'acteur en représentation, tu te dis que c'est exactement la même chose. C'est le tissu qui bouge et qui prolonge la ligne de l'acteur.

M.-A. C. — Nous sommes tellement limités par la matière. En Europe, les concepteurs de costumes profitent de l'industrie de la haute couture, des braderies; ils ont des ateliers pour travailler. Les matériaux à notre disposition sont très limités, de sorte que notre travail consiste surtout à exercer un contrôle de la matière. On peut imaginer des décors, mais il faut aussi être en mesure de les réaliser.

G. N. — Il y a aussi des traditions qui se perdent chez nous. Autrefois, les femmes cousaient à la maison; il y avait davantage de tissus disponibles. Maintenant, il n'y en a presque plus; il faut chercher. À mes débuts, on trouvait, dans les ateliers, cinq tables de coupeurs, vingt-cinq couturières, actives depuis au moins douze ans. Même l'atelier le plus important est maintenant équipé d'une toute petite salle de coupe, alors que le reste de l'espace est envahi par des costumes en location. Pour y obtenir du temps de coupe, en plus de réserver huit mois à l'avance, il ne faut surtout pas arriver en même temps qu'une équipe de cinéma...



Le tournage du film *le Dortoir* de Gilles Maheu, réalisé par François Girard et pour lequel Marc-André Coulombe assurait la direction artistique. Photo : Marc-André Coulombe.

M.-A. C. — C'est vraiment un problème de fond que tu soulèves. Ne pas avoir d'atelier oblige les concepteurs de costumes à recommencer à zéro à chaque fois.

G. N. — Non seulement il n'y a plus de coupeurs, mais il n'y a ni relève ni école. Maintenant, les jeunes coupeurs taillent une manche gigot en se référant aux années soixante-dix et non à la seconde moitié du dix-huitième siècle; ils ne le savent pas, il n'y a personne qui le leur apprend, et c'est absolument dramatique. Les dessinateurs de costumes veulent faire de la confection, mais on ne peut plus travailler les tissus et élaborer des concepts parce qu'on ne peut plus compter sur la coupe. Cela modifie considérablement les règles du jeu.

M. B. — En fait, il est de plus en plus difficile de trouver des artisans spécialisés.

R. L. — On en trouve mais, souvent, on n'a pas les moyens de les payer. De ce point de vue, le cinéma est plus attrayant pour eux.

M.-A. C. — Qui peut lire un costume d'époque aujourd'hui? Personnellement, je suis très influencé par la perception du public. J'essaie de m'adapter à l'œil contemporain. En tant que spécialiste, je peux jouer avec une multitude de subtilités dans ma conception du costume; je peux jouer avec les époques, commettre des anachronismes, mais je le fais uniquement pour moi. Je «déshabille» beaucoup les comédiens car, pour moi, l'homme d'aujourd'hui correspond davantage à un corps, à une ligne. On peut habiller «énormément» un comédien, mais le spectateur ne verra plus que le costume.

R. L. — Atteindre une sorte de simplicité. La magie du théâtre consiste à éblouir avec le minimum d'artifices.

M.-A. C. — Je viens du milieu de la performance et suis donc très sensible aux codes esthétiques qui régissent les conceptions visuelles au théâtre. On veut en mettre plein la vue : de beaux costumes et de gros décors...

R. L. — Nous sommes tous conditionnés par la télévision, par le cinéma, par l'idée de la star, de la vedette à magnifier.

M.-A. C. — Le danger est que ce conditionnement, cette censure collective, nous empêche, esthétiquement, d'explorer des avenues qui ne soient pas forcément séduisantes.

G. N. — Il faut persister, car ce langage est celui d'une avant-garde, qui pourra éventuellement être récupérée par l'institution. Dans dix ans peut-être...

M.-A. C. — Oui, mais un théâtre qui plaît est un théâtre qui joue sur la séduction.

R. L. — Il faut découvrir d'autres types de séduction, la présenter autrement, trouver une sensibilité qui ne mettrait pas l'accent sur la beauté mais sur la vérité.

G. N. — Les comédiens veulent rarement être vrais; ils veulent être beaux. Ils ont tous terriblement peur de la laideur.

M.-A. C. — Il est inutile de penser utiliser un défaut d'un comédien pour mettre celui-ci en valeur.

M. B. — Il est très difficile de dessiner des costumes contemporains. Les acteurs ont une référence

précise, et la notion de laideur et de beauté sur scène joue énormément pour eux.

Des marionnettes de *Jules Tempête* (Théâtre de l'Œil, 1992) conçues par Richard Lacroix. Photo : André Laliberté.

R. L. — Le même problème se pose pour les costumes d'époque. L'idée qu'ils en ont vient de ce qu'ils voient à la télévision.

G. N. — Il faut beaucoup d'autorité, surtout quand le problème surgit dix heures avant la première.

R. L. — Il est essentiel de gagner la confiance des comédiens.

P. L. — *Manon Choinière, en tant que conceptrice d'éclairages, comment définissez-vous vos rapports avec les autres concepteurs?*

M. C. — Cela dépend du type de théâtre et du metteur en scène. L'éclairage arrive en tout dernier lieu et est souvent le laissé-pour-compte. Certains metteurs en scène n'y connaissent rien du tout. Contrairement aux concepteurs de costumes, je n'arrive pas à la première lecture en ayant déjà en tête un concept. Je dois d'abord savoir dans quel espace les acteurs vont jouer. Esthétiquement, cela peut cependant être prédéterminé. On sait d'avance, par exemple, si on veut donner une orientation expressionniste au spectacle. J'aime beaucoup participer dès le départ à une création, pour pouvoir influencer le processus avec la lumière. Mais le temps demeure le problème majeur, parce que les appareils sont dans la salle de spectacle et on entre toujours en salle à la dernière minute. Je ne peux donc jamais expérimenter. L'expérimentation s'effectue d'un spectacle à l'autre.

De la même façon que le concepteur de décor ou de costumes doit respecter le budget, le concepteur d'éclairages est jugé sur son efficacité.

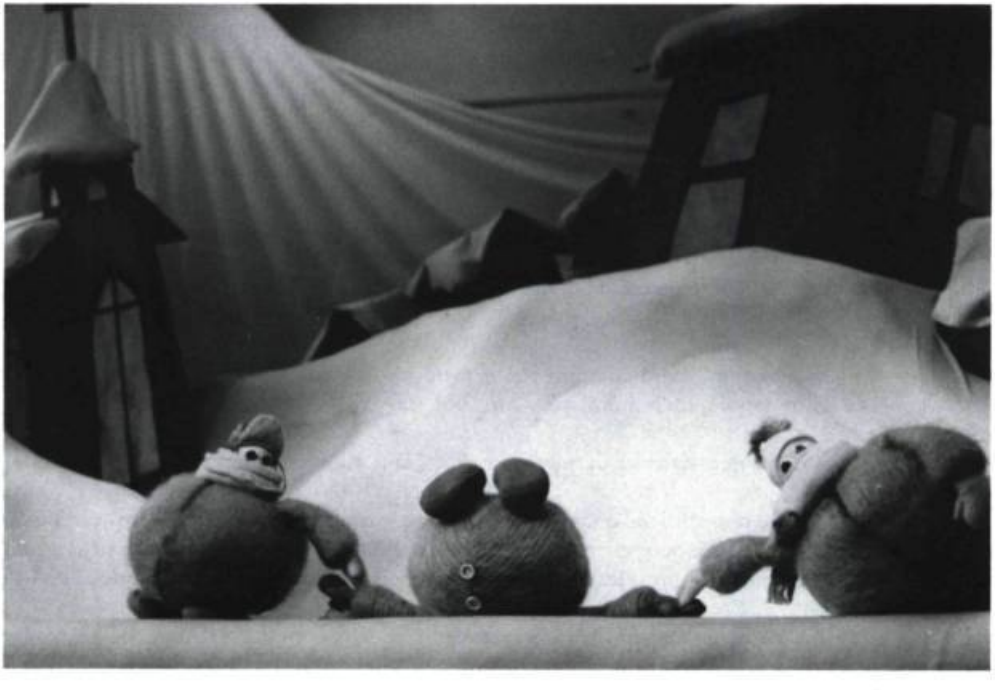
G. N. — Bien sûr, puisqu'il faut tout de même payer des techniciens. Plus cela prend de temps, plus cela coûte cher.

M. C. — Particulièrement dans les théâtres institutionnels. Je me souviens, par exemple, d'avoir voulu déplacer trois projecteurs au Théâtre du Nouveau Monde. Il s'agissait d'une manœuvre très simple : descendre une perche du plafond et y accrocher les projecteurs. Dix minutes, tout au plus! Mais voilà, je ne pouvais pas, parce qu'il fallait payer quelqu'un pour huit heures! Mais ce n'est pas qu'une question de sous. Même si l'équipe ne coûtait rien, la pression est forte à la veille de la première.

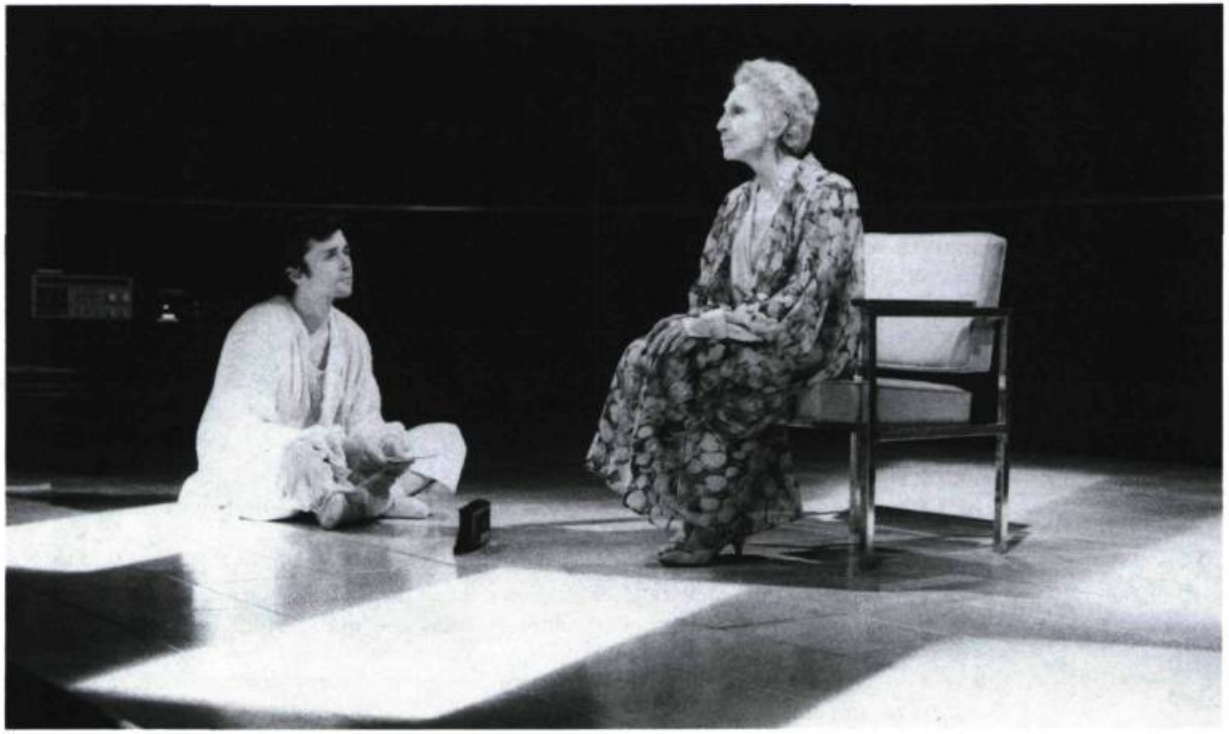
P. L. — *Comment vous y prenez-vous pour concevoir un projet?*

M. C. — Mentalement, je crée des images et j'essaie de les réaliser avec le matériel disponible. J'aime beaucoup approfondir la recherche visuelle, cueillir des idées dans des livres d'art, par exemple. Ce type de démarche est enrichissant; mais, souvent je n'ai pas assez de temps pour l'entreprendre.

Je ne m'attarde pas tout de suite aux intensités d'éclairages. J'essaie plutôt de dresser des tableaux, des plans. Je dessine des esquisses, quelques traits, et lors du premier enchaînement, quand je vois les acteurs bouger, quand je sens que l'émotion est transmise, que la rythmique s'installe, je peux, à partir de là, procéder aux ajustements nécessaires. Cette dernière étape, cruciale, doit être exécutée dans un minimum de temps, car je dispose rarement de plus de trois ou quatre jours en salle pour tout mettre au point.



Le décor et des marionnettes de *Jules Tempête* (Théâtre de l'Œil, 1992); des conceptions de Richard Lacroix. Photo : André Laliberté.



«Mentalement, je crée des images et j'essaie de les réaliser avec le matériel disponible.» Manon Choinière a créé des éclairages pour la pièce de René-Daniel Dubois *...Et Laura ne répondait rien* (Théâtre de Quat'Sous, 1990). Photo : Les Paparazzi.

G. N. — L'éclairagiste doit élaborer tout son concept avant que le metteur en scène puisse y comprendre quelque chose. Si ce dernier trouve que ce n'est pas bon, il est impossible de recommencer.

M. C. — On ne peut pas revoir un concept en entier. On peut le corriger, l'adapter mais, pour l'éclairagiste, cela équivaut souvent à la catastrophe. On perd le sens premier du concept et on ne reconnaît plus rien.

G. N. — On exige beaucoup de l'éclairagiste dans la mesure où, en créant des atmosphères, il lui est possible de modifier complètement l'allure d'un spectacle. Cela peut être, en dernier ressort, un élément décisif.

M. B. — C'est vraiment à la dernière minute que tout se construit. Non seulement on demande à l'éclairagiste d'être rapide, mais il doit aussi être efficace.

R. L. — Sans compter que, dans les derniers moments, la tension est toujours à son maximum.

M. B. — C'est encore plus difficile quand un éclairagiste travaille avec des techniciens syndiqués. Le producteur ne peut pas se permettre de payer des heures supplémentaires aux techniciens pour permettre au concepteur de retravailler sa création. C'est pourtant un droit que l'artiste devrait avoir.

G. N. — Dans beaucoup de cas, on semble perdre de vue que ce sont des artistes que l'on engage. Je crois que les directeurs de théâtre devraient assumer leurs responsabilités. Souvent, devant le

conseil d'administration, ils défendent des budgets de décor, des budgets de costumes, mais jamais on ne défendra un budget d'éclairages. Régulièrement, les budgets de décor ou de costumes sont dépassés, les heures de répétition augmentées, mais jamais on ne défend le temps pour l'éclairage.

M. B. — Est-ce parce que le concepteur ne le réclame pas?

G. N. — Non, c'est parce que le metteur en scène ne le réclame pas. Si les metteurs en scène étaient conscients de l'importance majeure de l'éclairage, on n'aurait pas besoin de se battre avec eux pour avoir des enchaînements! Il y a vraiment une relation à développer entre les metteurs en scène et les éclairagistes. Il y a eu des abus dans le syndicalisme, mais le problème n'est pas tant dans la syndicalisation que dans l'incompréhension du métier de concepteur d'éclairages.

Maquette de costume réalisée par Ginette Noiseux pour le personnage de Despina dans *Cosi Fan Tutte* de Mozart (Opéra de Montréal, 1992).

M. B. — Il est évident que les syndicats nous imposent des règles avec lesquelles nous avons de la difficulté à composer. Par contre, comme les «salles syndiquées» fournissent la main-d'œuvre technique, cela nous offre l'avantage d'être plus disponible intellectuellement pour créer.

G. N. — De la syndicalisation découle également l'avantage des horaires fixes et, surtout, plus raisonnables.

L. B. — *Vous semblez tous vous accorder pour dire que les contraintes budgétaires limitent votre créativité...*

R. L. — Les contraintes de budget sont telles qu'on ne peut arriver à réaliser concrètement les concepts que l'on élabore.

M. B. — On nous demande d'être plus que des concepteurs. Nous devons aussi comprendre la machine théâtrale, c'est-à-dire être de bons directeurs de production. Quand nous réussissons à bien administrer ou à bien gérer notre budget, on nous sollicite pour de nouveaux contrats.

R. L. — C'est dire que nous devons répondre à la structure et non à l'art.

G. N. — C'est catastrophique! J'ai les mêmes budgets qu'il y a dix ans. Mais cela relève de toute la problématique théâtrale actuelle.

M. B. — C'est toujours le budget qui dessine la scéno.

G. N. — De nos jours, il n'y a aucune direction

administrative ou artistique qui puisse dire à un scénographe : «Dessine, on calculera après.» Alors que certains metteurs en scène ont pu fourbir leurs premières armes dans de petites compagnies, pour ensuite travailler dans de plus grandes, les scénographes n'ont pas encore vraiment cette possibilité. La scénographie a pourtant joué un grand rôle dans l'essor de la mise en scène au Québec. Quand on pense que, toutes proportions gardées, j'avais le même budget à la Nouvelle Compagnie Théâtrale pour *Henri IV* de Pirandello que ce que j'ai habituellement à l'Espace Go, comment peut-on progresser? Comment peut-on arriver à développer un nouveau langage esthétique? On ne nous propose pas suffisamment de défis. Il est rare qu'on nous donne vraiment la chance — c'est-à-dire les moyens — de nous mesurer à quelque chose d'important.

R. L. — On déploie tout de même beaucoup d'énergie à relever des défis; mais on n'est jamais rémunéré en proportion du rendement fourni.

G. N. — On vit difficilement du métier de scénographe, de costumier ou d'éclairagiste au Québec. Il n'est pas surprenant que la plupart des concepteurs abandonnent très tôt le métier.

M. B. — C'est trop épuisant.

P. L. — *On ne vous paie pas suffisamment?*

M.-A. C. — Voilà, mais c'est aussi que l'on donne sans compter.

M. B. — C'est quand même notre signature, notre tête qu'on joue chaque fois.

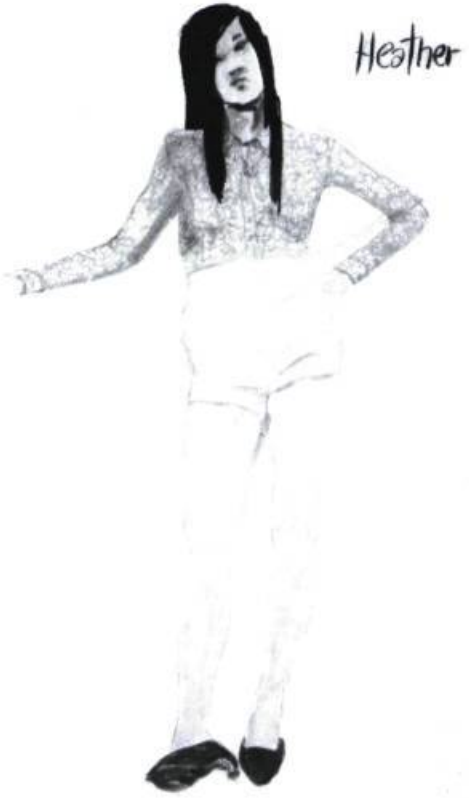
G. N. — Pour les concepteurs, c'est un piège : autant il faut défendre nos cachets, autant il faut défendre nos budgets de production. On doit tout faire soi-même. À l'Opéra de Montréal, je dois engager une assistante à même mon cachet. Je parle de l'Opéra de Montréal! Je dois acheter moi-même les chaussures, les lacets, le tissu.

P. L. — *Qui détermine les budgets? Est-ce la direction administrative, la direction artistique? À partir de quels critères?*

G. N. — Présentement, partout à Montréal, même dans les théâtres institutionnels, tout le monde cumule le plus de tâches possibles afin de réduire au minimum le personnel de base. À l'Espace Go, nous ne sommes que quatre personnes. Une fois les dépenses réduites au minimum, les coffres sont vides, et il faut encore négocier les cachets des acteurs.

R. L. — N'y a-t-il pas suffisamment de gens qui vont au théâtre, ou est-ce le gouvernement qui ne contribue pas assez? Comment se fait-il que cette situation perdure?

G. N. — La conjoncture économique ne joue pas en faveur du théâtre. Les billets sont tellement chers que le théâtre est devenu inaccessible.



Esquisses des costumes réalisées par Marc-André Coulombe pour les danseuses Catherine Tardif (en haut) et Heather Mah (en bas) dans *Mirador Mi-Clos*, de la chorégraphe Danièle Desnoyers.

M. C. — Il y a toutes sortes de rapports d'enquête. Le théâtre est toujours en processus d'évaluation, mais rien ne bouge et il se trouve toujours en situation d'urgence...

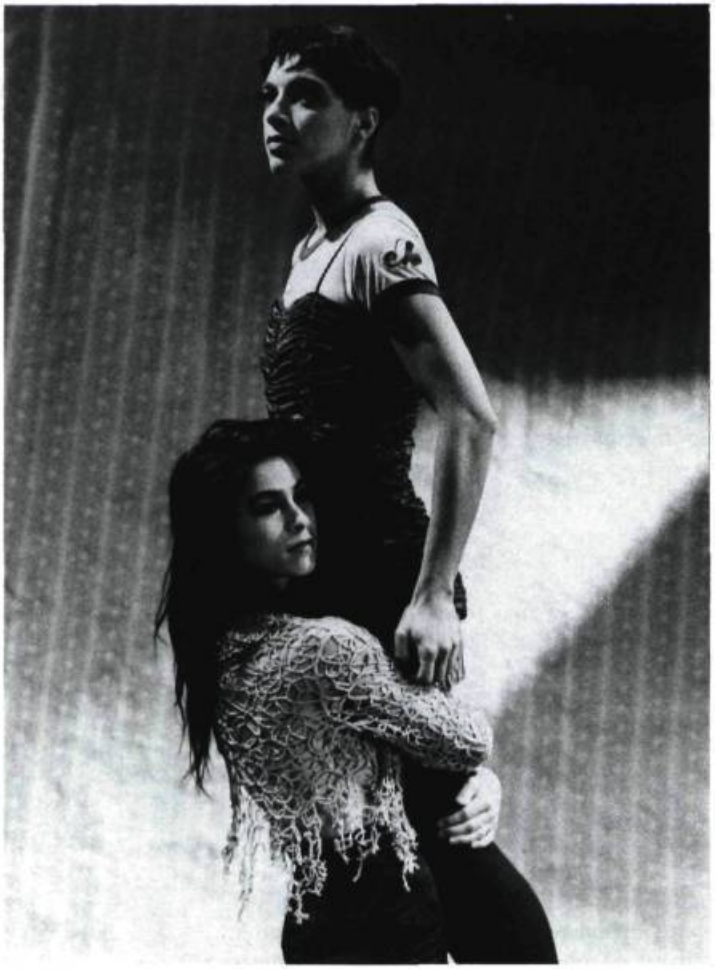
G. N. — Il n'y a pas que le théâtre qui soit en crise. Tout le secteur culturel souffre de malnutrition. Tant que la culture au Québec n'aura pas autant d'importance que le socio-économique et, surtout, tant que les ministres ne liront pas, n'iront pas au théâtre, les problèmes ne se régleront pas.

M.-A. C.— En danse, on connaît la même situation. Je dois, quand je conçois des décors, aller acheter le matériel, scier, peindre, etc. Les chorégraphes n'ont pas d'argent.

G. N. — Pour les conditions de travail, toutes les compagnies font face à des coupures. C'est une lutte radicale pour la réduction des coûts, et cela touche tous les aspects de la production.

Catherine Tardif et Heather Mah dans *Mirador Mi-Clos* (1990). Photo : Angelo Barsetti.

P. L. — *Dans quelle mesure l'Association des professionnels des arts de la scène du Québec (APASQ) peut-elle aider à modifier cette situation?*



M. B. — L'association a surtout contribué à faire prendre conscience de notre présence. Elle a aussi permis aux concepteurs de se réunir. On nous reconnaît maintenant certains droits, ne serait-ce que celui d'être payé dans des délais raisonnables. Mais peut-être que l'acquis le plus important est le droit de suite pour une conception.

G. N. — En effet, les producteurs n'ont plus le droit d'utiliser les mêmes costumes pour un autre spectacle.

R. L. — Il y a aussi une distribution plus équitable des droits.

M. B. — Les théâtres qui veulent conserver les maquettes doivent maintenant les acheter. J'ai vu, dans certains théâtres, des maquettes empilées dans des caisses poussiéreuses et écrasées. Quand on pense au temps que l'on met à concevoir ces objets, c'est de l'irrespect. Quand on tente de refaire le cheminement de la scénographie au Québec, on ne trouve aucun document. Il existe bien quelques photos sur lesquelles un décor apparaît discrètement derrière le gros plan d'un acteur, mais il est extrêmement difficile de tenter une analyse.

G. N. — Il est incompréhensible que les compagnies ne prennent même pas de photos de chacun des costumes et n'en fournissent pas une copie aux concepteurs. Cela constituerait pourtant des documents fantastiques.

Le Syndrome de Cézanne de Normand Canac-Marquis dans un décor et des costumes de Mario Bouchard. Une production du Théâtre de la Rallonge, 1987. Photo : Daniel Lebarbé.

M. B. — Le concepteur doit lui-même engager un photographe s'il veut des photos de la scéno.

G. N. — Une loi qui reconnaît notre statut d'artiste vient d'être adoptée. Cette loi nous oblige à nous associer pour revendiquer d'une seule voix. Nous sommes tous d'accord pour augmenter les cachets, mais le gouvernement qui a voté cette loi ne donne pas plus d'argent.

Alors que les grandes compagnies produisaient, il y a peu, sept spectacles par année, elles n'en montent plus que cinq — ou quatre —, ou encore, elles réalisent des coproductions. Cela réduit les possibilités de travail pour les concepteurs, qui doivent accepter de travailler à plusieurs spectacles, suivant des horaires qui se chevauchent.

Reconnaissance de l'artiste scénographe

L. B. — *Vous sentez-vous considérés comme des artistes?*

G. N. — La reconnaissance du milieu existe. Quant à la critique, jamais elle n'évalue le travail du scénographe comme une démarche artistique. On parle peu, parfois pas du tout, des costumes, des éclairages et de la musique.

R. L. — Très souvent, les noms du costumier ou de l'éclairagiste ne sont même pas cités.

G. N. — La vraie reconnaissance serait de prendre en considération la continuité d'une démarche artistique.

R. L. — Même dans le milieu, malgré le respect que l'on nous porte, il n'est pas toujours facile de faire reconnaître nos idées, de faire respecter nos convictions. Quand un scénographe décide que les marches doivent être «croches», il lui faut parfois être fin psychologue pour faire valoir son point de vue. En conception, tout va bien. Nous sommes dans un rapport absolu, mais en équipe, quand

vient le temps de réaliser concrètement le décor, il faut s'imposer.

G. N. — Le plus aberrant, c'est le peu d'importance que l'on accorde aux besoins du concepteur. La plupart du temps, il doit payer lui-même son matériel. Il en coûte au moins cent dollars, en papier, en peinture, etc., pour réaliser une série de maquettes.

R. L. — Et c'est plus cher encore s'il s'agit d'une maquette en trois dimensions.

G. N. — On ne considère pas la maquette comme un objet d'art; alors les compagnies n'y accordent pas d'importance.

R. L. — De prime abord, il faut toujours considérer son travail comme étant un travail artistique. Mais je pense que tous les concepteurs ne le font pas.

M. B. — Nous vivons actuellement un tournant décisif qui changera probablement les données, qui débouchera sur la reconnaissance de l'art de la scénographie. Depuis dix ans, on parle moins de décoration mais davantage de scénographie, même s'il m'arrive encore, au cours d'une même année, de me sentir parfois décorateur, parfois scénographe. Quand je travaille dans les théâtres d'été, je me sens décorateur. Je trouve le bon divan, le bon papier peint, etc. Lorsque je travaille à des productions comme *Mon oncle Marcel...* ou *Faust performance*, je me sens artiste scénographe. Dans ces cas précis, j'ai l'impression d'avoir quelque chose à dire et de pouvoir m'exprimer en tant qu'artiste.

Nuits blanches, spectacle présenté par Momentum en 1991, dans des décors, costumes et éclairages de Manon Choinière. Photo : Bruno Braën.

G. N. — Depuis les dix dernières années, le scénographe prend de plus en plus d'importance au sein d'une équipe. Qui, maintenant, écrit un spectacle? Est-ce l'auteur, le scénographe, le metteur en scène? Des créateurs scéniques, comme Gilles Maheu, défendent des esthétiques nouvelles et nous forcent à nous redéfinir. L'intégration du visuel et de la technologie constitue un virage amorcé par la nouvelle génération de concepteurs, qui a transformé les règles du jeu. La nouvelle danse a aussi apporté beaucoup au théâtre.

R. L. — Parce qu'elle apporte des codes nouveaux, une façon nouvelle de voir aussi.

G. N. — Il fut un temps où l'on nous formait à tenir compte de la vérité historique. On travaillait beaucoup à partir du naturalisme.

L. B. — *On vous encourageait à imiter la réalité?*

G. N. — C'est-à-dire que, sous l'influence de François Barbeau, nous avons appris à intégrer le côté humain, le quotidien dans nos conceptions de costumes. Mérédith Caron a, pour sa part, été la première à innover en matière de texture, de couleur, de forme, à sortir du modèle psychologique. Elle a proposé une sorte de formalisme. Aujourd'hui, les metteurs en scène nous portent à créer des costumes qui soient des œuvres d'art; on transforme les âges des personnages, on essaie de se raccrocher à des valeurs morales.

R. L. — C'est une façon de réactualiser l'œuvre, d'en proposer une lecture contemporaine. Cela ne se limite pas à un travail sur la forme.

M. B. — On ne fait pas un décor uniquement pour reproduire, représenter ou illustrer. Les scénographes ont besoin de s'exprimer. Depuis dix ans, l'innovation spatiale constitue la signature de l'artiste.

Le décor conçu par Mario Bouchard pour *Mon oncle Marcel qui vague vague près du métro Berri* de Gilbert Dupuis (Théâtre du Sang Neuf et les Gens d'en Bas, 1990).

R. L. — On parle maintenant d'une équipe de concepteurs.

M. C. — J'apporterais cependant une nuance pour l'éclairage. La démarche artistique n'est pas très reconnue, même dans le milieu. On confond beaucoup technique et art. Parfois, les gens s'étonnent que nous ne soyons pas électriciens! J'ai une connaissance de l'électricité, parce que c'est important et lié à mon métier, sans plus.

R. L. — On demande aussi au costumier d'être coupeur, ou au décorateur d'être menuisier.

M. C. — Mais il y a d'autres problèmes qui sont loins d'être réglés. En plus de me battre pour faire un métier difficile, dans des conditions impossibles, il me faut me battre parce que je suis une femme.

G. N. — J'ai vécu également des expériences assez lamentables à mes débuts. Le milieu était très fermé; il n'y avait que des hommes dans les ateliers.

M. C. — Je travaille constamment avec des équipes d'hommes. Le métier d'éclairagiste n'est pas considéré très féminin, pas plus que la direction de tournée ou la direction technique, d'ailleurs. Dans certains cas, c'est infernal. Je suis atterrée quand je me rends compte de l'écart entre mon salaire et celui des gars qui exercent le même métier que moi.

Les Métamorphoses clandestines, une chorégraphie de Louise Bédard. Une scénographie de Marc-André Coulombe. Photo : Yves Dubé.

G. N. — Et c'est à tous les paliers. Mais une réalité me paraît fabuleuse au Québec : il y a de plus en plus de directrices artistiques. Je pense, par exemple, au Festival de danse, au Festival de théâtre des Amériques, au Théâtre d'Aujourd'hui, à l'Espace Go, à la Nouvelle Compagnie Théâtrale, au Théâtre Populaire du Québec. Par contre, quand il s'agit de chiffres, c'est autre chose. À compétence égale, les femmes sont moins bien payées.

R. L. — Mais ce n'est pas particulier au théâtre.

G. N. — Sauf que le théâtre, normalement, est un milieu intellectuel qui devrait faire avancer le discours.

R. L. — Oui, mais ça ne change rien. Ce sont les mêmes structures qui manipulent l'argent. On y retrouve le même schéma de fonctionnement que dans une entreprise.

La formation

P. L. — *Considérez-vous votre formation adéquate et suffisante? Avez-vous la possibilité de vous perfectionner?*

M. B. — Il y a quelques années, j'ai entrepris une maîtrise à l'UQAM. J'avais besoin de me ressourcer et de clarifier certaines choses. Étais-je un concepteur ou un technicien visuel? Il me semblait que j'avais quelque chose à dire, quelque chose à mettre en valeur.

M. C. — Ma formation était beaucoup trop axée sur la technique. À l'École nationale, on distingue deux sections : décoration — qui comprend décors, costumes et accessoires — et technique — qui comprend éclairages, son, régie, direction de production et direction technique. J'ai toujours trouvé difficile d'avoir à défendre la dimension artistique rattachée au métier d'éclairagiste. On accordait plus d'importance au fait de savoir brancher un projecteur qu'à la conception d'un éclairage. Je sentais qu'aucun crédit artistique n'était accordé à mon métier. Les éclairagistes qui donnent les cours, qui sont pourtant de grands artistes, les Michel Beaulieu et Claude Accolas, par exemple, doivent s'en tenir à un programme de cours techniques. J'ai donc été déçue par la formation que j'ai reçue, bien que j'aie eu la chance de profiter de l'enseignement de Jean-Pierre Ronfard en histoire du théâtre. Patrice Trottier, un éclairagiste européen, qui travaillait avec Antoine Vitez et Yannis Kokkos, est également venu nous enseigner lors de son passage à Montréal en 1987. Il m'a beaucoup stimulée en abordant la question artistique. Il nous a parlé de ses inspirations, des rapports avec la peinture.

G. N. — J'ai reçu une excellente formation. J'ai eu des professeurs italiens, belges, suisses, américains. À l'époque, les étudiants venaient de partout pour étudier le décor à Montréal. Je crois, cependant, qu'il faudrait une formation plus générale avant de déterminer son orientation : décors, costumes ou éclairages. Puis le besoin d'une autre école, où l'on pourrait se spécialiser au bout de ces trois années, est également crucial.

R. L. — Ce que je retiens le plus de l'École, c'est l'influence de François Barbeau. Il m'a transmis la passion du métier et il m'a formé l'âme! Il faut des maîtres comme lui. Après, on apprend sur les planches, en faisant le métier. Bien sûr, à l'École, j'ai appris à dessiner, mais le métier de scénographe comme tel, je l'ai appris en travaillant aux productions. C'est en touchant à la matière que l'on apprend, et il faut beaucoup de temps, plusieurs années pour se sentir en situation de pouvoir par rapport à l'objet.

G. N. — Il est vrai que cela n'a pas vraiment changé depuis l'époque de Molière. Les aînés sont toujours nécessaires pour

établir un relais. Par exemple, c'est incroyable ce que j'ai pu apprendre avec les habilleuses dans les théâtres. Maintenant, il n'y en a plus.

Vous avez beaucoup utilisé le mot artiste, mais je pense que nous sommes d'abord des artisans et, depuis des siècles, le même principe prévaut : des stagiaires doivent apprendre pendant dix ans, avant de pouvoir penser contrôler quoi que ce soit.

P. L. — *En ce sens, avez-vous une responsabilité pour établir ce lien entre les générations?*

G. N. — Oui, et c'est pour cette raison que j'ai choisi d'avoir une assistante. Elle n'est pas là pour exécuter mes ordres. Nous faisons toute la recherche ensemble, nous travaillons ensemble.

M. B. — La plupart des finissants de l'École font ce cheminement-là. Quand je suis sorti de l'École, j'ai travaillé deux mois avec Michel Demers; je l'ai suivi dans ses conceptions. Ce n'est qu'après que j'ai pu commencer à avancer seul dans ce métier. Maintenant, j'engage souvent des étudiants pour travailler avec moi à des productions. C'est la seule façon de parfaire leur apprentissage. Je pense que le monde du spectacle fontionne aussi de cette façon, en utilisant des jeunes qui sortent de l'école parce que ça coûte moins cher. Les étudiants, quant à eux, veulent se faire un nom; alors ils acceptent de travailler dans des conditions difficiles : de coudre des costumes à la maison, par exemple...

Maquette du costume réalisée par Ginette Noiseux pour le personnage de Louis Jouvet, interprété par Jean Marchand, dans *Elvire Jouvet 40* (Théâtre de Quat'Sous, 1988).

G. N. — Je trouve dommage qu'il n'existe pas une génération de concepteurs dans la cinquantaine, parce que ce n'est pas en cousant toute la nuit que l'on apprend à dessiner, mais en étant l'assistant de quelqu'un qui dessine et qui coud depuis vingt-cinq ans. Dans notre métier, la ressource la plus précieuse est encore la ressource humaine.

M. B. — Grâce à l'Association québécoise du jeune théâtre (A.Q.J.T.), j'ai eu l'occasion de participer à des stages et d'animer des ateliers, un peu partout en province. J'ai pu y acquérir de l'expérience en enseignement, grâce à quoi j'arrive maintenant à boucler mes fins de mois. L'enseignement est enrichissant pour nous, parce que cela nous permet de réfléchir sur notre travail. Pour expliquer notre démarche devant un groupe, il faut s'arrêter, ce que nous ne faisons pas autrement.

Un rêve commun : du temps... et de l'argent!

L. B. — *Vous arrive-t-il de rêver?*

M. C. — Je ne rêve que d'une chose : avoir du temps et des moyens à ma disposition!

R. L. — Ce qui serait merveilleux, ce serait de disposer d'argent et de temps. C'est-à-dire ne pas être obligé de travailler à quinze projets en même temps pour vivre, pouvoir consacrer un an à un projet et faire une recherche extraordinaire, qui permette ensuite qu'on en vive.

G. N. — Oui, pouvoir se consacrer entièrement à une seule production! Avoir le temps d'effectuer des recherches. J'envie des gens comme Chloé Obolensky, qui a dessiné les costumes du *Mahabharata* de Peter Brook. Une pure splendeur! Elle y a travaillé pendant cinq ans. Elle a accompli un travail fascinant en ce qui a trait à la recherche.

R. L. — Du temps aussi pour se ressourcer, pour voyager, c'est primordial.

M. B. — Mon rêve serait de trouver un endroit, une sorte de musée, où seraient réunies et conservées toutes les étapes de nos créations. Ce sont les éléments de base les plus enrichissants pour les jeunes concepteurs. Il m'apparaît important, pour bien saisir les rouages du métier, de pouvoir suivre

l'évolution d'une recherche. Nous n'avons pas cette possibilité en ce moment.

M.-A. C. — Mon rêve, c'est de réaliser une scénographie sur une grande scène à Montréal. Depuis mon enfance, je rêve d'investir la scène du Théâtre du Nouveau Monde.

G. N. — Il y a une magie qui opère sur les grands plateaux, c'est certain, même s'il n'y a pas plus d'argent.

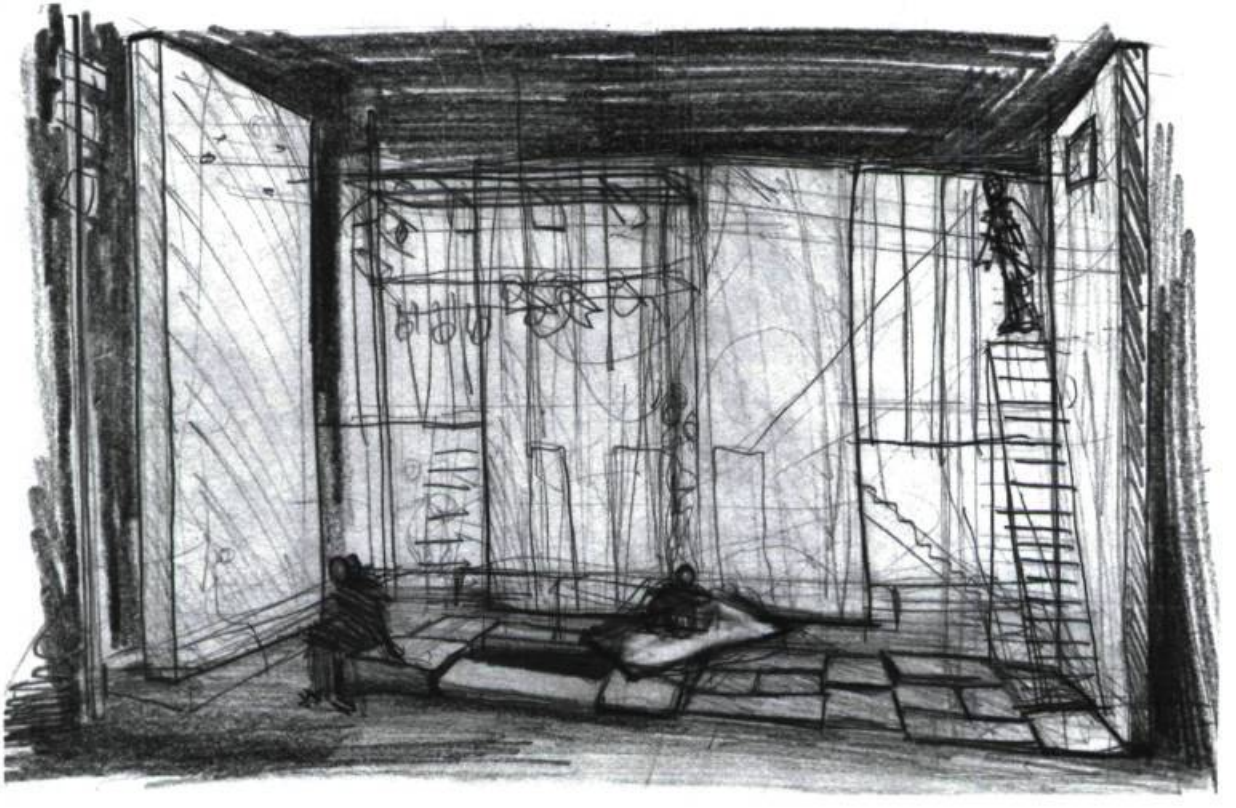
M.-A. C. — Mais dans mon rêve, il y aurait plus d'argent!

Mise en forme de la table ronde : **Lynda Burgoyne**

Notes biographiques des participants à la table ronde

Mario Bouchard
Diplômé en production de l'École nationale de théâtre du Canada en 1981, Mario Bouchard avait auparavant obtenu un D.E.C. en architecture du cégep de Chicoutimi. Il a signé de nombreuses conceptions de décors, de costumes et d'éclairages pour le théâtre, notamment pour *William (Bill) Brighton* de René-Daniel Dubois (les Productions Germaine Larose, 1984), *le Syndrome de Cézanne* de Normand Canac-Marquis (Théâtre de la Rallonge, 1987), *Glengarry Glen Ross* de David Mamet (Théâtre de la Manufacture, 1989), *Mon oncle Marcel qui vague vague près du métro Berri* de Gilbert Dupuis (Théâtre du Sang Neuf et Théâtre les Gens d'en Bas, 1990). Mario Bouchard a également travaillé à la conception visuelle de plusieurs spectacles dans le domaine des variétés. Il enseigne la scénographie dans diverses écoles, dont l'Université du Québec à Montréal où il termine présentement une maîtrise en art dramatique. En 1990, il a préparé l'*Exposition nationale de scénographie,* qui s'est tenue à la maison de la culture Frontenac. En 1991, aux maisons de la culture Notre-Dame-de-Grâce et Marie-Uguay, il a organisé une autre exposition : *l'Art de la scène : passé-présent.* Sous ce titre, il a d'ailleurs publié le catalogue de cette exposition (Montréal, APASQ, 1991).

Manon Choinière
Manon Choinière est diplômée, depuis 1988, de l'École nationale de théâtre du Canada (section technique). En plus de ses activités de directrice de production pour, entre autres, *Perdus dans les coquelicots* (Pigeons International, 1991), *les 20 jours du théâtre à risque* (Festival québécois de la relève théâtrale, 1991), elle a signé la conception des éclairages de nombreux spectacles de théâtre, notamment *la Charge de l'orignal épormyable* de Claude Gauvreau (Théâtre de Quat'Sous, 1989), *...Et Laura ne répondait rien* de René-Daniel Dubois (Théâtre de Quat'Sous, 1990), *les Reines* de Normand Chaurette (Théâtre d'Aujourd'hui, 1991), *le Dernier Délire permis* de Jean-Frédéric Messier (Momentum, 1990), de même que *Nuits blanches* (Momentum, 1991), spectacle pour lequel elle a également conçu les décors et les costumes.



Esquisse préliminaire du décor de *Don Juan* d'Oscar Milosz, réalisée par Richard Lacroix.

Marc-André Coulombe

Au cours des dix dernières années, Marc-André Coulombe s'est fait connaître en tant que scénographe, costumier et directeur artistique dans les milieux du théâtre, de la danse, du cinéma et de la vidéo. Après une formation en arts visuels (Collège Lionel-Groulx et UQAM), il a obtenu, en 1983, un certificat en scénographie à l'École nationale de théâtre du Canada. Il a conçu les costumes de nombreuses productions théâtrales, entre autres : *les Feluettes* de Michel Marc Bouchard (Théâtre Petit à Petit et Centre national des Arts, 1987), *Un oiseau vivant dans la gueule* de Jeanne-Mance Delisle (Théâtre de Quat'Sous, 1989), *les Lettres de la religieuse portugaise* (Théâtre de Quat'Sous, 1990), *la Trilogie des Brassard* (Théâtre d'Aujourd'hui, 1991). En danse, il a travaillé au Québec avec les chorégraphes Danièle Desnoyers, Sylvain Émard, Louise Bédard, Lucie Grégoire et les compagnies La la la Human Steps et O Vertigo; à l'étranger, avec Lila Green et K-Danse (France), Momix et Blondel Cumming (États-Unis). Parallèlement à son travail à la scène, il a participé à plusieurs productions en cinéma et en vidéo, comme directeur artistique, auprès des réalisateurs François Girard, Michel Langlois, Éric Cayla et Bernar Hébert. Il a en outre scénarisé et réalisé un court métrage, *Piero Della Francesca,* qui porte sur l'œuvre du peintre de la Renaissance italienne.

Richard Lacroix

Richard Lacroix a reçu une formation en scénographie à l'École nationale de théâtre du Canada (1983). Il a conçu les décors de nombreux spectacles de théâtre, dont entre autres : *les Feluettes* de Michel Marc Bouchard (Théâtre Petit à Petit et Centre national des Arts, 1987), *Richard III* de Shakespeare (Théâtre du Rideau Vert et Centre national des Arts, 1989), *Des restes humains non identifiés et la véritable nature de l'amour* de Brad Fraser (Théâtre de Quat'Sous, 1991), *Don Juan* d'Oscar Milosz (Groupe de la Veillée, 1991), *Bonjour, là, bonjour* de Michel Tremblay (Théâtre Populaire du Québec, 1991), *les Précieuses ridicules* et *le Médecin magré lui* de Molière (Théâtre du Rideau Vert, 1992). Il prépare actuellement la conception du décor de *Marcel poursuivi par les chiens* de Michel Tremblay (la Compagnie des Deux Chaises), qui sera présenté en juin 1992. Richard Lacroix se consacre également au théâtre de marionnettes. On compte, parmi ses réalisations dans ce domaine, la conceptions des castelets, marionnettes et costumes d'*Un autre monde* de Réjeane Charpentier (Théâtre de l'Œil, 1990) et de *Jules Tempête* de Cécile Gagnon (Théâtre de l'Œil, 1992). Il a en outre assumé la direction artistique de plusieurs productions vidéo avec les Productions Agent Orange.

Ginette Noiseux

Diplômée en scénographie de l'École nationale de théâtre du Canada, Ginette Noiseux œuvre régulièrement dans les coulisses des scènes montréalaises comme scénographe. Elle a entre autres conçu les décors et les costumes de *la Déposition* d'Hélène Pedneault (Théâtre Expérimental des Femmes, 1988) et d'*Elvire Jouvet 40* de Brigitte Jacques (Théâtre de Quat'Sous, 1988). Elle s'est plus particulièrement dédiée à la conception des costumes pour *la Tempête* de Shakespeare (Théâtre Expérimental des Femmes, 1988), *l'Annonce faite à Marie* (Théâtre Expérimental des Femmes et Festival de théâtre des Amériques, 1989) *Billy Strauss* de Lise Vaillancourt (Espace Go, 1990), *Henri IV* de Pirandello (Nouvelle Compagnie Théâtrale, 1991), *Cosi Fan Tutte* de Mozart (Opéra de Montréal, 1992). Ginette Noiseux en est à sa quatrième saison comme directrice artistique de la compagnie Espace Go. Elle remportait, pour la saison 1990-1991, le prix de la meilleure direction artistique, décerné par l'Association des critiques de théâtre du Québec. Depuis plus de dix ans, elle œuvre au sein d'Espace Go, connu jusqu'en 1989 sous le nom de Théâtre Expérimental des Femmes.